Matica srpska
Section des arts

Recherches sur l'art

Novi Sad
1 9 7 7

Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник за ликовне уметности

13

Нови Сад
1 9 7 7

15. Лепосава Шелмић: УГОВОР АРСЕНИЈА МАРКОВИЋА СА ЦРКВЕНОМ ОПШТИНОМ У СОМБОРУ ОД 17. ЈАНУАРА 1771. ГОДИНЕ — — — — — — — — — 261
Leposava Šelmić: ZUSAMMENFASSUNG — — — — — — — — — — — — — — 266

16. Дејан Медаковић: О СЕРГИЈУ НИКОЛИЋУ — — — — — — — — — — — — — 267
Dejan Medaković: SERGIJE NIKOLIĆ — — — — — — — — — — — — — — 284

17. Вања Краут: ЦРТЕЖИ НОВАКА РАДОНИЋА — — — — — — — — — — — — 285
Vanja Kraut: DIE ZEICHNERISCHE LEISTUNG DES NOVAK RADONIĆ — — — 294

18. Вера Ристић: ЕУГЕН ЛАДИСЛАВ ПЕТРОВИЋ — — — — — — — — — — — — 297
Vera Ristić: EUGEN LADISLAV PETROVIĆ — — — — — — — — — — — — — 302

19. Соња Богдановић: НИКОЛА ПЛАВШИЋ И СРПСКЕ ЦРКВЕНЕ СТАРИНЕ НА ЗЕМАЉСКОЈ ИЗЛОЖБИ У БУДИМПЕШТИ 1885. ГОДИНЕ — — — — — — — — 303
Sonja Bogdanović: NIKOLA PLAVŠIĆ ET LES ANTIQUITES LITURGIQUES SERBES A L'EXPOSITION TERRITORIALE DE BUDAPEST EN 1885. — — — — — — — 310

20. Љубомир Никић: ТРИ ПРИЛОГА О ПЕТРУ УБАВКИЋУ — — — — — — — — — 323
Ljubomir Nikić: TROIS CONTRIBUTIONS AUX ETUDES SUR PETAR UBAVKIĆ — 337

21. Загорка Јанц: СЕЦЕСИЈА У ПЕРИОДИЦИ СРБИЈЕ ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА — — 339
Zagorka Janc: DIE SEZESSION IN DEN SERBISCHEN ZEITSCHRIFTEN ZU BEGINN DES XX. JAHRHUNDERTS — — — — — — — — — — — — — — — — — — 344

22. Угљеша Рајчевић: ПРИЛОГ ИСТОРИЈИ УМЕТНИЧКИХ УДРУЖЕЊА У СРБИЈИ 347
Uglješa Rajčević: CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DES ASSOCIATIONS D'ARTISTES EN SERBIE — 358

РАСПРАВЕ

МИРЈАНА ТАТИЋ-БУРИЋ

Икона Богородице Знамења

Дескриптивни метод старије иконографије који се мање ослањао на садржајну, поетску и догматску страну слике, држећи се акцесорија и запостављајући смисаону вредност представљеног дела, често се налазио пред нерешивим проблемима. Уз то су топоними исто тако отежавали сналажење, а каткад и поетски називи који су својом разноликошћу и богатством мутили прецизност обриса догме.

Тако су се неколико иконографских типова тз. Никопеје, Платитере, Влахернитисе и Богородице Знака спојили у једно, јер су изражавали сви догму инкарнације, а само је касније пажљивом дедукцијом ликовних елемената од догматских било могуће издвојити самостални иконографски прототип сваког од њих.[1]

[1] Упор. H. Rosenau, *A Study in the Iconography of Incarnation*, Burlington Magazine, London 1944, Vol. LXXXV, no. 496, 176. Овај аутор назива Платитером лик познате иконе Никопеје приказане на фрескама у Бавиту. Икону Богородице Никопеје са Ираклијеве буле Вулф сматра Влахернитисом наводећи дословце: „Изгледа да була Ираклија представља Влахернитису, а не Кириотису, а разлика је једино у томе што једна има дете у мандорли, а друга га нема. (O. Wulff, *Die Koimesis Kirche in Nikäa und ihre Mosaiken*, Strassburg 1903, 260. У новије време A. Grabar *(L'iconoclasme byzantin)* сматра Оранту са медаљоном Христа на грудима делом иконодула, творевином IX века после победе ортодоксије, називајући је Влахернитисом. Ова слика инкарнираног Логоса сматра да потиче из теме Благовести, позивајући се на текст Исаије (7, 14): „Бог ће вам дати знак, донеће сина и зваће се Емануил". Чини ми се да овај иконографски лик велике Заступнице, мајке Логоса, пре треба схватити као ликовну допуну на тему Влахернитисе Оранте, којој се додаје медаљон Христа да би се прецизније нагласило безгрешно зачеће које је и раније подразумевано на иконама Оранте (Упор. Мирјана Татић-Бурић, *Врата Слова. Ка лику и значењу Влахернитисе*, Зборник за ликовне уметности 8, Нови Сад 1972, 85), тако је Емануил у клипеу знак Теофаније (G. del Olmo Lete, *La profecia del Emmanuel* (Is. 7, 10—14) *ensayo de interpretacion formal, Ephemerides Mariologicae*, vol. XXIII, fasc. 4, Madrid 1973, 345 f.); за иконографију видети: F. Van der Meer, *Christus oudste Gewaad*, Utrecht, Brissel 1949, 55; T. A. Wellen, *Theotokos, Eine iconographische Abhandlung über Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Utrecht, Antwerpen MCMLX, 5.

За Богородицу Оранту која носи медаљон Христов на грудима постоје више сигнатура. Неколико топонима, међу којима Влахернитиса, Трониотиса, Лампини, затим химнолошких као што су Платитера, Пантанаса, Форбиотиса, Катафуги, Елпис апелписменон, Вевеа елпис, Двер небесна, и неколико догматских: Оксеја Епископсис, Епископсис, Ахиропитос, Перидоксос, Хора ту Ахориту и Мегали Панагиа.[2]

---

[2] Сигнатуру и влахернитис има фреска Оранте са медаљоном у цркви Јована Претече у Лаконији (G. Millet, *La Dalmatique du Vatican*, Paris 1945, 72, 3); Θρονιώτισσα (Κων. Δ. Καλοκύρη, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Ἀθῆναι 1957, πίν. 62); Παναγία Λαμπινή (Ibidem, LXIII); Κ. Καλοκύρη, Ἡ ἐπισκοπὴ Λάμπης καὶ ἡ Παναγία Λαμπινή, Κρητικὰ Χρονικὰ 18, Ἡράκλειον 1956, 3; Λαμποβίτισσα, (пореклом из епирског манастира Богородице Лампобо), а такву сигнатуру носи и икона Емануила Цане из збирке Ловердос. Манастир Платитере на Крфу има икону Цанеа из 1651. која представља вероватно тип Евергетиде на престолу са сигнатуром Лампобитиса (Ν. Καλογεροπούλου, Εἰκονογραφημένη, 1918, Ἰανουαρίου 26, Κ. Καλοκύρη, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, 38). За икону сигнирану Πλατυτέρα τῶν Οὐρανῶν [(Σ τ. Πελεκανίδου, Καστορία I, Θεσσαλονίκη 1953, 110 B, 189 A; Ch. Bayet, *L'art byzantin*, Paris 1892, fig. 84), за друго значење Платитере (Κ. Μεταλλινός, Ἱστορία τῆς ἱερᾶς μονῆς τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου Πλατυτέρας, Κέρκυρα 1954, 64; Παναγιώτης Ἀθ., μοναχὸς ἁγιορίτης, Ἡ Πλατυτέρα, Ἄθως 1951, 256)]. Сигнатуру Παντάνασσα носи икона XVI века у кипарској цркви Напа (Γ. Σωτηρίου Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Ἀθῆναι 1935, 128). Фреска у Панагији Асину из 1333. године на Кипру има сигнатуру Φορβιώτισσα (Α. Ι. Στυλιανοῦ, Παναγία Φορβιώτισσα Ἀσίνου, Κυπριακαὶ Σπουδαὶ 15, 1952, 6). Цариградска црква Етиемез има Богородицу са попрсјем Оранте и са медаљоном сигнирану: Ἡ Κατα (φυγή) Упор: L. J. Majewski, *The Conservation of a Byzantine Fresco Discovered at Etyemez Istanbul*, Dumbarton Oaks Papers, 14, Washington 1960, 219—222, fig. C. О овом називу видети: М. Татић-Бурић, *Стеатитска иконица из Куршумлије*, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1965, 73, примедба 38. У литургији се зове Ἁγία Δέσποινα τὸ καταφύγιον, Παρακλητικὴ σὺν Θεῷ Ἁγίῳ τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, Ποίημα τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, curante Ph. Vitali, 1738, I, и „τοῦ κόσμου καταφύγιον" тропар из малог канона параклитика Κ. Καλοκύρη, Ἡ Θεοτόκος, op. cit., 267.

У Солуну се поштује Богородица Катафуги као заклон моћи, штит спасења (Ἀ Ξυγγοπουλος, Συμβολαὶ εἰς τὴν τοπογραφίαν τῆς βυζαντινῆς Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1949, 8). У Еухологију, Пентикостару и код Дамаскина и Јосифа Химнопевца развија се мисао о Богородици Уточишту. Σ. Εὐστρατιάδου, Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ, Paris, Chennevière sur Marne 1930, 33. Тропар из великог параклитика канона зове Богородицу Ἐλπὶς ἀπηλπισμένων и ὅπλον σωτηρίας, тако је сигнирана и Богородица Знамења из цркве св. Николе монаха Еупраксија у Касторији (Στ. Πελεκανίδου, Καστορία I, Θεσσαλονίκη 1953, 181). Овај химнолошки назив придевао се као сигнатура разним типовима Богородице (Деизисне Заступнице из Франзинске капеле, затим на ватопедском Умиленију XV века. (Н. Кондакова, *Иконографія Богоматери*, томъ II, С. Петербургъ 1915, 315). У манастиру св. Германа на Преспи Богородица Знамења носи назив познат у Еухологију (2, 323) Βεβαία Ἐλπὶς (Στ. Πελεκανίδου, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, πίν. 23). У Теотокарију се овај назив ближе објашњава. Види Παρακλητική, ἦχ. πλ. α; Δευτ. πρωΐ, κάθ. Βεβαία ἐλπὶς καὶ ἀκαταίσχυντος. Богородица са сигнатуром „двер небесна" индиректно преко текста Псалма појављује се у Богородичиној цркви у Студеници. Директно такву сигнатуру носе Оранте-Влахернитисе. (Упор. М. Татић-Бурић, *Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе*, Зборник за ликовне уметности, Нови Сад 1972, 74—75.) У Студеници Богородица Оранта са медаљоном Христа као срце носи натпис: „Ѥзлювиѭ красотѫ домѫ твоѥго ходатаицѫ те предлагаѥ бцѥ дв(ѥ)ри небесна отъвьзи нам двери милости своѥ". Влад. Р. Петковић, Манастир Студеница, Београд 1924, 40. Ἡ Ὀξεῖα Ἐπίσκεψις (Ν. Γιαννοπούλου, Αἱ παρὰ τὴν Δημητριάδα βυζαντιναὶ μοναί, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, I (1924), πίν. 6, 338, 339). Ἡ Ἐπίσκεψις сигнатура на печату истоименог манастира, G. Schlumberger, *Sigilographie*

Надреалистична иконографска схема мајке и сина са клипеом на грудима, мајке која не држи своје дете већ шири руке за спас света, изражава најдубље теолошку синтезу инкарнације Логоса — Софије[3] и заступништва мајке — родитељке светлости. (Χαῖρε, ἡ τεκοῦσα τὸ φῶς пише у апсиди кипарске цркве испод Богородице представљене као Оранта са медаљоном Христа на грудима) (fig. 6).

---

de l'empire byzantin, Paris MDCCCLXXX, 723, Н. П. Лихачевъ, *Историческое значеніе итало-греческой иконописи изображенія Богоматери въ произвѣденіяхъ итало-греческихъ иконописцев и ихъ вліяніе на композиціи нѣкоторыхъ прославленныхъ русскихъ иконъ*, С. Петербургъ 1911, таб. VII, № 19, И. П. Кондакова, *Иконографія Богоматери*, С. Петербургъ 1915, 109, сл. 38. Оранта са медаљоном на грудима носи овакав назив у матеићкој капели на фресци из 1300. године. Б. Бошковић, Старинар, III сер., Београд 1939, 153—157, fig. 1. Упор. овај назив на печатима виз. V. Laurent, *Les bulles métriques dans la Sigilographie byzantine*, Ἑλληνικὰ 4, Ἀθῆναι 1931, 207, № 28. Ахиропитос је сигнирана у Хиландару на западном зиду ексонартекса фреска Знамења постављена над тумулом аркуатумом. V. Djurić, *Fresques medievales à Chilandar*, Actes du XII congrès international des Études byzantines, Том. III, Београд 1964, 96—97; Ἡ Ἀχειροποίητος је сигнирана попрсна Богородица Оранта са Емануилом свештеником у кошарици (Γ. Α. Σωτηρίου, Βυζαντιναὶ ἀνάγλυφοι εἰκόνες, Recueil d'etudes dediés à la mémoire de N. P. Kondakov, Prague 1926, 131, fig. 4). Ова комбинација Христа свештеника уместо Емануила знак је повезаности Оранте са медаљоном Христа са литургијом. То се добро види у Св. Софији у Мистри (G. Millet, *Mistra*, pl. 148, 1); слично је у Св. Герману у Преспи где се Христос као ђакон налази у зделі на грудима Богородице. Ова фреска је из XI—XII века; види Пелеканиди, *Преспа*, op. cit., табл. III, 24. Ова повезаност Оранте Платитере са литургијом и Артосом већ је наговештена код Стефанескуа: J. Stefanescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance*, Bruxelles 1936, 124, f. pl. LXXXI. Овде се намеће могући закључак да се нерукотворена икона св. Луке, отиснута као негатив Одигитрије, поштована у лику Евергетиде у Абрамитском манастиру, постепено после чуда у Солуну схватила као Оранта чиста, мајка Логоса и Девица, под којом се одигравао чин литургије. Да би симболе што јаче нагласили мајстори су преко медаљона истакли Теофанију Бога, Артоса који се слави у литургији. Упор. М. Татић-Бурић, *Икона Богородице Евергетиде*, Зборник за ликовне уметности, 6, 1970, 32; Иста, *Врата слова*, Зборник за ликовне уметности, 1972, 79. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ἡ λατρευτικὴ εἰκὼν τῆς Ἀχειροποιήτου Θεσσαλονίκης, Ἑλληνικὰ 13, 1954, 258-262; Ἡ χώρα τοῦ Ἀχωρήτου, Θ. И. Шмита, *Кахріэ Джами*, Извѣстія русского археологического Института въ Константинополѣ, томъ XI, Софія 1906, табл. LIV, LV.

У Теотокарију Никодима Агиорета изданом у Венецији 1883. помиње се Χαῖρε τοῦ ἀχωρήτου Θεοῦ χώρα καὶ γῆ. Овај је назив директно догматски везан за инкарнацију. Исту алузију има Παναγία (сигнирана као Велика панагија у Фарадес на Преспи из 1399). Види Пелеканидис, *Преспа*, нав. дело, 132, таб. LII: Кипарска црква у Педула, Наос Арханђела има само назив Панагиа и то оштећен. Γ. Α. Σωτηρίου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Ἀθῆναι 1935, 147; Χαῖρε Θεοτόκε παρθένε ὁ γὰρ προαιώνιος μονογενής, Νέα Σιὼν 27, Ἐν Ἱεροσολύμοις 1932, 706, 43 (1948), 202.

[3] E. Campana, *Iconografia dell' Immacolata*, Arte cristiana 3, 1915, 354—368. C. Ceccelli, *Note sulla più antica iconografia della Immacolata*, Acta Congressus mariologici — mariani, Romae 1957, tom. XV, 199—203; J. Geistberger, *Immakulata-Bilder*, Cristliche Kunstblätter, 1904, no. 45, 138 ff. no. 46, 1905, 3, f. 5, f. 50, f. 73, 85, 97, 122. A. M. Lépicier, *L'immaculée Conception dans l'art et l'iconographie* Spa 1956, 42; M. Werly, *L'iconographie del' Immaculée Conception*, Moutiers 1903, 7 ff. Овде треба навести да је изашло 18 томова на тему Immacula Virgo, као акта мариолошког конгреса одржаног у Риму 1954. Види такође: E. Guldan, *Et verbum caro factum est, Darstellung des incarnatus Christus in der Verkündigung*, Römische Quartalschrift 63, 1968, 145—169.

Канони Георгија Скилице, песника XII века, управо још снажније потврђују ту мисао[4]: τὴν Σοφίαν τὴν ὄντως ἐν σῇ γαστρὶ συλλαβοῦσα ἄφλεκτος μήτηρ Θεοῦ σωτηρίας τὸν αἴτιον τὸν κόσμον συνέχοντα.

Црквена литургија тумачи изузетно Софију премудрост не као Логоса већ као Богородицу престо божји,[5] у служби светој Софији која гласи: Велия и неизреченна Премудрост Божіе Сылѣ Софія преименитая пречестни храмѣ огнѣзрачни престолѣ Христа Бога нашего въ ню во вселился неизреченое слово Божіе и плотъ виствъ.

Византијска ликовна уметност изразила је ову поетску формулу у једној представи Богородице у Монреале на врху тријумфалног лука (Sapientia Dei).[6] У почетку XIV века пак, учени министар Андроника II Теодор Метохит овако зове Богородицу: „Место веома чисто бога без краја (fig. 10), светилиште шире од неба Богородице, бога страшног невидљивог који постоји читаву вечност".[7] Исто тако и Триодион Катаниктикон призива Богородицу: χαῖρε θεοδόχε γαστήρ, а таквих и сличних апострофирања препуна је византијска поезија,[8] да поменем само места у Теотокаријуму, Пентекостару, поеме Романа Мелода, које најбогатије и са највише градуирања уздижу тему инкарнације до неслућених поетских висина.[9]

Премудрост и светлост који су инкарнацијом обасјали родитељку спаситеља уврежили су нове бити и у сам термин Лампос који свакако потиче од оваквих или сличних метафора, ὑπέρφωτε λαμπὰς τοῦ

---

[4] С. Петридисъ, *Неизданные канони Георгія Скилицы*, Виз. Врем. X, 471, 484.

[5] Евгеніи Митрополит, *Описаніе Кіево-Софійского Собора*, 18, према: В. Н. Покровскій, *Церковно-Археологическій Музей*, С. Петербургской Духовной Академии, С. Петербургъ 1909, 133.

[6] O. M. Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford 1911, 674. У Триоду се наводи да од Богородице потиче божанска мудрост, Τριῴδιον κατανυκτικόν, Ἐν Ρώμῃ 1879, 321. Упор. и P. G. 87, III col. 384, 3976 и P. G. 105, col. 1368. Ову мисао можемо видети и у Пентикостару, упор. такође Mai A., *Spicilegium Romanum*, tom IV, 1840, 142, 222; видети такође Revue de l'Orante chrétien, 9, 1904, 14. Ὁ Σοφίας χάριτι πεπληρωμένος. За тему из Параклитика, Пентикостара, упор. H. Follieri, *Initia Hymnorum ecclesiae graecae* vol. III, 1962, s. v. σοφ/α.

[7] G. Millet, *La Dalmatique du Vatican, Les élus, images et croyances*, Paris 1945, 70 наводи и текст Дамаскина: Pg. 96 col. 693, D: Χωρίον Θεοῦ τὸν ἐν πᾶσιν ἀχώρητον ἐν γαστρὶ χωρήσασα.

[8] Τριῴδιον κατανυκτικόν, ἔκδ. τετάρτη, Βενετία 1876, 81, 262 и P. G. 97 col. 1341; видети такође Christ W. — Paranikas M., *Anthologia graeca carminum christianorum*, Lipsiae 1871, 150; Toscani Th. Cozza Luzi I, *De immaculatae Deiparae Conceptione Hymnologia graeca*, Roma 1862; A. Ballerini, *Sylloge monumentorum ad mysterium Conceptionis Immaculatae Virginis Deiparae illustrandum*, Romae I, II, 1854—1856, 3 ff. Погледати Теотокарион Никодима Аксиоса са Свете Горе, венецијанско издање 1883, 19.

[9] Ibidem; Πεντηκοστάριον χαρμόσυνον, Ἐν Ρώμῃ 1883, 180, 218 и P. G. 97, 1425; N. B. Τωμαδάκης, Ῥωμανοῦ τοῦ Μελῳδοῦ Ὕμνοι, I—III, Ἀθῆναι 1957, II, 132.

Ἡλίου.[10] Животоносни хлеб, Логос у утроби Девице,[11] мистична страхота бога који је инкарниран у људском телу,[12] божанска златна трпеза која носи Артос, родитељка ватре и девица која рађа,[13] читава ова мистична егзегеза молитава инкарнације имала је свој коначни и најдубљи израз у иконографији Оранте са медаљоном Христа на грудима. Павле Силенциарије, дајући свој чувени опис Богородице у Светој Софији Цариградској, приказује лик који највише одговара иконографији Знамења.[14] Ἄλλοθι δὲ Χριστοῖο κατέγραφε μητέρα τέχνη φέγγεος ἀενάιο δοχήϊον ἣ ποῖε γαστὴρ γαστέρος ἐργατίνην ἁγίοις ἐθρέψατο κόλποις.

За разлику од поетског описа Никопеје какву је види Теогност,[15] монах који је играо велику улогу у афери Фотија, називајући је симболом Викторије, трофејом славе, Тесером вечног живота, и оквиром бесконачне радости,[16] она је сада у лику Знамења бога Логоса Господарица, Уточиште и Сигурна нада безнадежних.[17] Двер неба и милостива,[18] Заступница свесвета и Свеславна, Свевладарка (Пантанаса) и Нерукотворена.[19]

Она је у догматском смислу једино Богородица Знака Логоса, док поетски термин Шира од небеса представља само изванредну метафо-

---

[10] Παρακλητικὴ ἤτοι Ὀκτώηχος ἡ Μεγάλη, Ἐν Ῥώμῃ 1885, 293. Видети такође венецијанско издање из 1871, 144; P. G. 105, col. 1305; као и Теотокарион Никодима Светогорца, ed. Venezia 1883, 45. У римском и венецијанском минеју јављају се слична места. Упор. Ἡ λαμπὰς τοῦ θείου φωτός, P. G. 105, col. 1137.

[11] Ἄρτον ζωῆς τὸν ἐπουράνιον τέτοκας, Μηναῖα τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ II, Ρώμη 1889, 63, 217; Ἀνθολόγιον ed. Vitali, 1838, I, Σλε'.

[12] Ἀνθολόγιον, op. cit., Ρκά: τὸν φόβον ἐν γαστρὶ σου τόν ἔνθεον".

[13] „Παρθενεύεις γαστρὶ καὶ τεκοῦσα" (Νέα Σιών 28, Ἐν Ἱεροσολύμοις 1933, 332); Τράπεζα χρυσῆ τὸν θεῖον ἄρτον βαστάσσασα [Εὐστρατιάδης, Θεοτοκάριον (Ἁγιορειτικὴ Βιβλιοθήκη 6, 7). Chennevière sur Marne 1931, 273]. Ἄφλεκτος τεκοῦσα τὸ πῦρ, види P. G. 105. col. 1340 и оба параклитика октоиха, Рим 1885, нав. дело 589 као и октоих штампан у Венецији 1883, 289.

[14] Migne, P. G. 98 col. 1481; Pauli Silenciarii Descriptio Sanctae Sophiae, p. 709.

[15] R. Graffin — F. Nau, *Patrologia Orientalis*, tome XVI, fasc. 3, Paris 1922, 457.

[16] Ibidem: „Νίκης σύμβολον, δόξης τρόπαιον, ζωῆς αἰωνίου σύστημα, χαρᾶς ἀενάου βλάστημα..."

[17] „Χαῖρε χαρᾶς σημεῖον", Τριῴδιον, Romae, curante Th. Vitali, 1738, 674. Δέσποινα τοῦ κόσμου προστασία, Пентекостар, нав. дело, 375; Καταφυγὴ ἀσφαλὴς τοῦ γένους τῶν βροτῶν (Εὐχολόγιον τό Μέγα, Ἐν Ρώμῃ 1873, 191, 67); Ἐλπὶς βεβαία (Ibidem, 323); Ἐλπὶς ἀπηλπισμένων (Кондак Романа мелода на Успење Богородице, 48, 124, према, Eustratiades, op. cit. Theotoko), 21.

[18] Χαῖρε ἡ πύλη ἣν μόνος Θεός; Παρακλητικὸν σὺν Θεῷ Ἁγίῳ τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, Ποίημα τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, Romae, curante Th. Vitali, 1738, 162. По Андреји Критском Богородица је воља милости и извор саосећања (Eustratiades, op. cit. 21); о сигнатури Πάντων χαρὰ М. Татић-Бурић, *Икона Богородице Евергетиде*, Зборник за ликовне уметности, 6, 1970, 24. На Криту у цркви св. Георгија и Богородица и Христос су дати у позицији Оранс, види Kalokiri, *Krit*, op. cit. LXIV, no. 1.

[19] „Χαῖρε θρόνε Θεοῦ, Παντάνασσα". Према Теотокарију Никодима из Св. Горе, op. cit. 23; Θρόνε Θεοῦ πάναγνε Ibidem.

ру позиције владарке света као Богородице.[20] Иста мешавина иконографских типова догодила се приликом тумачења тзв. Платитере-Влахернитисе пустивши тако дубоке корене да и до данас није отклоњена.[21] Међутим, само по изузетку лик Богородице Влахернитисе (чисте

[20] „Πλατυτέρα οὐρανῶν ἀναδειχθεῖσα", Μηναῖα τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, VI, Ἐν Ρώμῃ 1901, 475; Πλατυτέρα οὐρανῶν ἡ μεγαλοψυχία σου, Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος 38, Ἐν Ἀλεξανδρείᾳ 1939, 315. Параклитикон има поему Јована Дамаскина ed. Vitali, Romae 1738, 5, где помиње Богородицу, „као део божанства, врт шири од небеса". Отуда сигнатуру Платитера имају само два иконографска типа: Богородице на престолу, зване и Панахранта, и Богородице Знамења са медаљоном Христа на грудима. За тип Панахранте-Платитере видети: M. Tatić-Djurić, *La Vierge Immaculée (Panachrantos) son iconographie et son culte*, Acta Congressus Mariologica Mariani internationalis in Croatia anno 1971 celebrati, Romae 1972, 254.

[21] Кондаков доноси место из Константина Порфирогенета из којег се јасно види да је у питању мермерна Оранта, а не Богородица Знамења *(Иконографія Богоматери*, II, Петербургъ 1915, 169; L. Bréhier, *La Sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris 1936, на стр. 17 помиње: „Друга икона из цркве из Влахерна, Богородица са уздигнутим рукама звана Платитера или Епископсис а чешће Влахернитиса, је репродукована у XIII веку у мермеру у манастиру Маркинитиси у Тесалији, који је основан 1209. године. Орландос такође у својој монографији о Арти описује стојећу Богородицу Оранту на podei и са медаљоном Христа на грудима — као тип Влахернитисе. Десно и лево поред ове Богородице Пророци (Давид и Исаија) показују прстом на њу а текстови њихових свитака као и они у рукама Арханђела дају драгоцене податке у смислу догматског тумачења Богородице типа Знамење ('Α. 'Ορλάνδος, 'Η Παρηγορήτισσα τῆς "Αρτης 'Αθῆναι 1963, 129, 130).

Занимљиво је такође да и Пелеканидис у својој Касторији, без обзира на тип Богородице, зове све представе у апсиди Платитера, биле оне по типу Одигитрије, Панахранте или Оранте. Само икону Знамења, која у црквама Касторије у више махова носи назив и сигнатуру Платитера тон Уранон, и он, према већ конвенционалној грешци која датира још из прошлог века код Wulffa и Schlumbergera, назива Влахернитисом: Σ τ. Πελεκανίδου, Καστορία I, 1953, πίν. 48, 63. Упор. O. Wulff, *Die Koimesis Kirche in Nicäa und ihre Mosaiken*, Strassburg 1903, 258—268, G. Schlumberger, *Sigilographie de l'empire Bizantin*, Paris MDCCCLXXX. Уводни део стр. 15, где се изриком вели: „Велика Теотокос са раширеним рукама, сада без медаљона Христа на грудима или са њим, то је тип који се сматра да представља Панагију Влахернитису, која нам се као таква појављује на новцима Мономаха". Међутим, збиља је нејасно како је Шлумберже успео да превиди разлику између Оранте и Богородице са медаљоном Христа, будући нумизматичар и знајући шта вреди монетарни извор, какав је био лик Оранте сигниран Влахернитиса са јубиларног новца Мономаха. У новије време и Грци и остали држе се непромењеног уверења, мешајући Влахернску Оранту са ликом Платитере Знамења. K. Καλοκύρη, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης 'Αθῆναι 1957, 104. P. Schweinfurth, *Geschichte der russischen Malerei*, Haag 39; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin*, tom. III, 1959, 174. По А. Грабару у катакомби Cimitero Maggiore у Риму, представљена Богородица Оранта са Христом на грудима (дете није у молитвеном положају) служи за прототип Богородице Влахернитисе, тј. Оранте са дететом које је уоквирено у медаљон. A. Grabar, *Christian Iconography, A Study of its Origin*, Princeton 1961, 37.

W. de Waal, *Christliche Alterthümer in Dalmacien, Civita Castelana, Nepi, und St. Elia*, Römische Quartalschrift, VII, 1893, 80, помиње енколпион крст из сплитске катедрале IX века са „седећом Влахернитисом Орантом, а пред њом је божанско дете". Тога уверења да Влахернитиса носи дете пред собом у медаљону држи се и С. Радојчић, Старо српско сликарство, Београд 1966, 31, па чак и Калокири у својој најновијој теолошкој књизи о Богородици, op. cit. 36, називајући је Платитера Влахернитиса, у чему се није удаљио од Вулфова мишљења са почетка овог века (O. Wulff, *Die Koimesis Kirche*, op. cit., Strassburg 1903, 258 f.).

Девице Оранс познате са новаца Константина Мономаха и према једном сигнираном крсту реликвијару),[22] појављује са медаљоном Христа на грудима.[23] Међутим, сигнатуру Влахернитисе носе четири разна иконографска лика, што је схватљиво једино тако да је овај топоним, који се односи на Дворску цркву у Влахернама, могао припадати свим иконама што су се поштовале у тој цркви. Тако сигнатуру Влахернитисе носи икона Заступнице Агиосоритисе из Мастрихта,[24] затим једна икона Умиљенија приказана на маргини синајске иконе монаха Јована,[25] и посебни лик Влахенске иконе који помињу латински извори где је једино јасно да је у питању Богородица на престолу (може бити тип Панахранте, Никопеје и Епископсис).[26] Далеко постојаније и у неком смислу универзалније значење имали су епитети на иконама Богородице који су настали под утицајем црквене поезије и богослужења. Мање но топоними подлегали су заблудама, држећи се углавном устаљених догматских садржаја и иконографских облика. Такав је био епитет најопштијих који се јављао уз Богородице Оранте са медаљоном Христа на грудима (Ширшаја небес).[27] Акатист зове Богородицу: χαῖρε σκεπὴ τοῦ κόσμου πλατυτέρα, док се у служби Василија Великог изриком каже[28]: καὶ τὴν γαστέρα πλατυτέραν ἀπειργάσατο. Назив Шира од небеса или Πλατυτέρα τῶν Οὐρανῶν углавном се јавља уз оне Оранте са медаљоном Христа на грудима које заузимају почасно место у конхи апсиде или у олтарском простору. Међутим, тај иконографски лик често је био праћен епитетима топонимима, међу којима је највише

---

[22] Таква је Богородица у цркви Јована Претече у Лаконији, упор. М. Татић-Бурић, *Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе*, Зборник за ликовне уметности, Нови Сад 1972, 85, ф. н. 135.

[23] Видети о овом типу код Н. П. Кондакова, *Иконографія Богоматери*, op. cit. tom. II, 109 f.

[24] Упор. М. Татић-Бурић, op. cit. 81, прим. 114 са старијом литературом.

[25] Ibidem, 82.

[26] Ibidem, 83.

[27] Σ. Εὐστρατιάδου, Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ, Chenneviere Marne 1930, s. v. Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν, Παρακλητικὴ ἦχ. γ', Τρίτῃ πρωΐ, καν. ὠδ. Ε'. Θεοτ. 21, 2; Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν βαστάσσασα τὸν κτίστην (Παρακλητ. ἦχ. α'. Σάββ. ἑσπερ. ἀπολυτίκιον). Πλατυτέρα οὐρανοῦ καὶ γῆς (Εὐχ. 40, 290) Πλατυτέρα ποιητὴν τῶν ἁπάντων χωρήσασα (Ibid. 8, 3). Ову сигнатуру имају фреске у Касторији у Панагији Кумбелидики из 13. века, и фреске у Св. Борђу после 1547. (Упор. Pelekanidis, op. cit., pl. 110, b, стр. 37. Са овим називом Баје репродукује фреску Оранте са Христом на грудима али без медаљона). S. Bayet, *L'Art byzantin*, Paris 1892, fig. 84.

[28] Ch. G. Boes, *Iconographie et numismatique*, Revue Belge de Numismatique et de Sigilographie, Bruxelles no. 89, 1938, 7. У словенској литургији Василија позната је химна тога садржаја: Дѡжесна бо твоѥ престол сотвори и чрево твое пространие небесь содѣла. У суботу на велико вечерње на стихование Богородичен, помиње речи Давида Праведног: „Явился еси шиѕшая небес" Великии Сборникъ всѣхъ стихиръ и пѣсней духовныхъ въ недѣли празники господскія и богородичиня якоже и нарочитимъ святимъ въ Новом Садѣ 1913, 21.

оних који се односе на критске цркве, као Трониотиса и Лампини.[29] Називи пак Панагија и Велика Панагија[30] могу се довести у везу са црквеним обредом уздизања Артоса,[31] а и само место које ова фреска заузима у цркви идејно је повезано са илустрацијом божанске литургије. Велика Панагија била је само симбол Артоса Логоса инкарнираног у Девици која је често носила назив и само Панагија. Још неки термини везани уз овај иконографски тип Богородице, ма како на први поглед изгледали противречни, у дубљем теолошком смислу поседују исту логичну повезаност са сликом. Таква је, на пример, Богородица типа Знамења у критским црквама која се често назива Елеусом (пуном саосећања),[32] и „свима милостива"[33] док се у цркви Азину на острву Кипру зове Φορβιώτισσα (Страшна).[34] Значи да се на једном сродном

---

[29] „Θρονιώτισσα" је назив уз фреско икону Знамења у цркви села Тронос на Криту; Παναγία ἡ Λαμπινὴ је сигнатура Богородице из истоимене цркве 14. века на Криту. Упор. К. Калокири, нав. дело, табл. LXII, LVIII.

[30] Видети примерке са оваквим сигнатурама на фресци цркве св. Арханђела у Педули на Кипру из 1475. Сачуван је само почетак назива: Н. ΠΑΝΑ, Γ. Σω'τηρίου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, 'Αθῆναι 1935, 147. И на Преспи у Пећинској цркви у Фарадесу из 1399. имамо забележену ову сигнатуру 'Η Μεγάλη, Στ. Πελεκανίδου, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, 152.

[31] Овај симбол најпотпуније објашњава тропар са часне трпезе: Γέγονεν ἡ κοιλία ἁγία τράπεζα ἔχουσα τῶν οὐρανῶν ἄρτον Χριστὸν τὸν Θεὸν ἡμῶν ἐξ οὗ πᾶς... Л. Мирковић, *Хиландарске старине*, Старинар X—XI, Београд 1935, 36, сл. 9, стр. 92.

[32] Таква је фреска у конхи апсиде у цркви Успења у Аликампос, рад Јована Пагомена из 1315—16. године. Сигнатура је 'Ελεοῦσα ἡ Σιρυθιανή, К. Λασσιθιωτάκη, 'Εκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Κρητικὰ Χρονικὰ 21, II, 'Ηράκλειον 1969, πίν. 127, стр. 484. Исти аутор је тако сигнирао Богородицу идентичне иконографије на фресци из 1325. године у цркви св. Николе Мазанапокорону. К. Καλοκύρη, *Крит*, op. cit. табл. LXV. У цркви Јована Теолога у Асфентилес на Криту, такође, Богородица у конхи апсиде представља Оранту у попрсју са медаљоном Христа носећи двоструку сигнатуру: Παναγία ἡ 'Ελεοῦσα, К. Λασσιθιωτάκη op. cit., том. КБ, 1970, 197, fig. 229. Сличне Богородице срећемо и у критској цркви Константина Бута (Ibidem, 161, 198) и св. Борђу Спинијаки (Ibid, fig. 220). Са истог подручја и из сличног времена имамо још примера Оранте са медаљоном сигниране као Елеуса. (Пореди већ наведено дело Ласитиотакиса, op. cit., 335, fig. 326 из цркве Панагије Кадос). Видети такође код Калокирија, *Зидно сликарство Крита*, op. cit. табл. LXIV, 1 (св. Борђе у Монастеријаки).

[33] Оранта без медаљона носи сигнатуру Πάντων Χαρὰ на фресци Преспанске цркве у Фарадес из 1373. Овај термин у значењу Свима Милостива не означава иконографски тип већ опште својство Богородице, као и назив Елеуса који се такође дуго утврђеном заблудом сматрао умилителним типом Богородице. Под овим именом поштује се и Богородица на престолу Панахранта, као што је случај мешања термина Платитере и Панахранте. Упор. M. Tatić-Djurić, *La Vièrge Immaculée (Panachrantos) son iconographie et son culte*, Acta congressus Mariologici Mariani Internationalis in Croatia Anno 1971 celebrati, vol. II, Romae 1972, 250; N. K. Μουτσοπούλου, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Μεγάλης Πρέσπας, Χαριστήριον εἰς Α. 'Ορλάνδον, Β', 'Αθῆναι 1966, πίν. 139.

[34] 'Α. Ι. Στυλιανοῦ, Παναγία Φορβιώτισσα 'Ασίνου, Κυπριακαὶ Σπουδαὶ 15, 1956, стр. 6; Γ. Σωτηρίου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, 'Αθῆναι 1935, πίν. 82. Тропар на полуноћ у словенском преводу инсистира на појму патетике страшног у акту инкарнације. Єго же трепещѹть и трасѹтся херѹвим и славословѣте,ангелская вѡинства от дѣви неизреченнѡ воплощагося Христа Жизнодавца страхомъ преславимъ,'великіи Сборникъ всѣхъ стихиръ и пѣсней духовныхъ въ недѣли празники господскія и Богородичина ꙗкоже нарочитимъ святимъ. Въ Новомъ Садѣ 1913.

терену, у провинцијској уметности Кипра употребљава за исти иконографски лик с једне стране термин милостив, који одговара заступничкој улози Богородице, док се с друге стране зове страшна — термин који захтева нешто ближе објашњење.

Објашњење овог термина нас такође везује за црквену поезију. На Панагији из Равенског музеја налази се натпис: „Као на страшна кљешта ја гледам на тебе Дјево, која носиш Христа — ужарени угаљ који чисти душе и тела".[35] Постоје и друга места црквене поезије, као што су стихови Јобиуса, где се Богородица такође назива страшним клештима. Πυροφόρος ὡς λαβὶς τὸν ἄνθρακα τὸν θεῖον ἀφλέυτως φέρεις κόρη,[36] или у служби у Минеју за 3. фебруар где се о Богородици пева: ὁ πρέσβυς ἐβόα τῇ θεομήτορι σὺ ὥσπερ λαβίδι χερσὶ λαμπρύνεις μὲ ἐπιδοῦσα ὃν φέρεις. У истом смислу црквена поезија приписује Богородици термин λάβις μυστικὸς (мистична клешта)[37] која носи у својој утроби очеловеченог Христа.

Кроз оваква и сродна места у црквеној поезији, где је увек присутна мисао о инкарнираном Логосу, симболика страшних Исаијиних клешта (Исаија VI, 5, 6, 7) везује се уз тип Платитере само преко једног јединог термина φορβιώτισσα. Богородичин статус као престо Логоса од чије светлости она није сагорела, већ изазива страх код оних који је гледају веома су речито и упечатљиво изразили у стиховима Јобиус, Герман патријарх, Јосип Химнопевац и многи други песници византијског света.[38]

Још се један епитет доста спорног порекла појављује уз лик Богородице Знамења. То је термин Ἐπίσκεψις који се разно тумачио, час

---

[35] М. Татић-Бурић, *Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе*, Зборник за ликовне уметности 8, 1972, 75, 427.

[36] J. B. Pitra, *Analecta sacra Spicilegio Solesmensi Parata*, I, Parisiis 1876, 427.

[37] Λαβὶς ἀνθρακοφόρος φλογώδης πύρινη, Εὐχολόγιον τό Μέγα, Ῥώμη 1873, 77, 294. Митрофан из Смирне још више објашњава значење ових страшних клешта која чисте тела смртних: стих 49, 15, Ibidem: „Λαβὶς βαστάσασα τὸν νοητὸν ἄνθρακα καὶ ἐκκαθάρασα τὴν φύσιν τῶν βροτῶν" „Λαβις θεοδόχος ἀνθρακοφόρος, Ibidem, 297, 277 као и Јосиф Химнопевац; Тикара Јована слично гласи: Λαβὶς τὸν θεῖον ἄνθρακα ἐν γαστρὶ χωρήσασα, Ibid. 214, 7; „Λαβὶς φλογοφόρος ἡ ἄνθρακα φέρουσα τοῦ αὔλου πυρός (Θεοτ. ἦχ. β', ὠδ. ζ').

[38] Jobius (ed. Pitra op. cit. 426; S. Eustratiades, op. cit. 40, 41). У Арти у Богородици Паригоритиси Богородицу са медаљоном Христа насликао је Ананија монах на једној фресци из 1558. године. Пророк Исанија који се непосредно налази уз ову икону носи свитак са натписом: Ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ (ἕξε)ι καὶ τέξεται υἱὸν καὶ καλέ (σουσι τὸ ἄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ) Ὀ᾽ρλάνδος, Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης, Ἀθῆναι 1963, 131. Роман Мелод у Кондаку на Успење Богородичино назива је „Λαβὶς προφῆτας καθαίρουσα" (Eustratiadis, *Theotokos*, op. cit. 40). У канону на Сретење патријарх Герман повезује идеју инкарнације Логос са мистичним клештима из Исанијине симболике. Упор. Eustratiades, op. cit. 41: Λαβὶς μυστικὴ ἡ τὸν ἄνθρακα Χριστὸν συλλαβοῦσα ἐν γαστρί.

као посета и надзор, час као заштита и покров.[39] Међутим, постоји још једно значење које се налази и до дана данашњег у свим грчким речницима: преклињати, усрдно молити. Само на нашем тлу постоје четири иконографске варијанте Богородичиног лика уз који је записан

---

[39] У нумизматици се јавља Оранта са медаљоном на истаменону Зое и Теодора 1048 (A. R. Bellinger and Ph. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whitemore Collection*, Washington 1973, vol. III/Ph. Grierson) 732 и на печату Цариградског музеја: J. Ebersolt, *Sceaux byzantin du Musée de Constantinople*, Revue numismatique, 18, 1914, 209, no. 124.

Многоструко значење речи Епископсис повлачило је и разнолико тумачење овог термина. Σκέπη—Ἐπίσκεψις као идеја покрова помиње се у старијој литератури или Σκέπη τῶν ἁμαρτωλῶν, такозвана Богородица Покрова: На грудима носи медаљон Христа који благосиља са обе руке. Она је раширила своје скуте и штити људе који клече. Таква композиција постоји у цркви св. Урине на Криту у Малатирос. Упор. и V. Süssmann, *Maria mit dem Schutzmantel*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, V. Marburg 1918, 5. Κ. Λασσιθιωτάκη, Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Κρ. Χρον. I, 1969, 224, 92 Овај назив као идеја покрова у старијој литератури се тумачио као визија Андреја Јуродивог у капели Сорос Влахернског храма. Претпостављало се да се у десном крају Влахернске ротонде налазила чувена икона Влахернитисе сигнирана Ἐπίσκεψις (J. Ebersolt, *Les sanctuaires de Byzance*, Paris 1921, 51, Ibidem, *Sceux byzantins du Musée de Constantinople*, Paris 1914, 5) која представља Богородицу са медаљоном Христа, који она држи. Судећи по овом опису, био је то тип Никопеје, јер она држи медаљон, а никако Влахернитисе која и не држи медаљон јер је Оранта. Упор. и Кондакова, *Иконографія Богоматери*, II, op. cit. 106. L. Brehier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris 1936, 17 наводи: „Друга једна икона из цркве у Влахернама Богородица са издигнутим рукама, са медаљоном Христа на грудима зове се Платитера или Епископсис, а чешће Влахернитиса, репродукована је у мермеру из почетка XIII века на икони нађеној у манастиру Маркинитиси у Тесалији који је основан 1209.

Црква посвећена Богородици Епископсис код нас била је у селу Броду код Кичева, придодата као метох цркви св. Борђа Горга код Скопља. Упор. Зборник за историју Јужне Србије XXXVI, 16.

Релативно богата литература о Епископсис није разјаснила дефинитивно лик Богородице под тим именом. (V. Grumel, *Sur l'Episkopsis de Blachernes*, Echos d'Orient, XXIX, 1930, 334; P. R. Lathaud, *Sur le thème iconographique de Pokrov de la Vièrge*, L' art Byzantin chez les Slaves II, Paris 1932, 302—314. C. Cecchelli, *Mater Christi*, IV, Roma 1954, 84, 85. V. Grumel, *Le Miracle habituel de N. D. de Vlachernes à Constantinople*, Echos d'Orient, XXX, 143; Papadopulos, J. B., *Le Palais et les églises des Vlachernes*, Thessalonique 1928; Const. Porphyrogénète. *Le livre des Cérémonies*, t. II, ch. XII, 1 у ed. Bonn, 553 Patrologia Graeca, t. CXII, col. 1021 B.; D. Lathaud, *La Vièrge Orante Episkopsis des Vlachernes*, Union des Eglises, 2, Paris 1923, 166). Међутим, сем значења посете болесника, помагања у несрећи, доношења дарова (види литургију Параклитик друга песма у суботу на мало вечерње, Тикару на тему болесних и несрећних), божанске посете која доноси небеске дарове у песми Романа Мелода на Успење Богородице, посете и милости угњетенима (Еустратиадес, op. cit. 23), постоји и друго значење речи Ἐπίσκεψις у смислу живо молити или преклињати — једном речју заступати кога. (М. Татић-Ђурић, *Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе*, Зборник за ликовне уметности, 8, Нови Сад 1972, 83.) У овом другом значењу сигнирани су печати као Епископсис који представљају Оранту заступницу са медаљоном Христа на грудима. (G. Schlumberger, *Sigilographie de l'Empire Byzantin*, Paris MDCCCLXXX, 725; Н. П. Лихачева, *Историческое значеніе итало-греческой иконописи и ихъ влияніе на композиціи нѣкоторыхъ прославленныхъ русскыхъ иконъ*, С. Петербургъ 1911, fig. 183, tabl. VII, 19. J. Ebersolt, *Mélanges d'Histoire et d'Archéologie Byzantines*, Paris 1951², 51, fig. 8).

овај епитет. У манастиру Дечани овај назив је на фреско икони Богородице Заступнице на стубу.[40] У срушеној капели у Матејићу, некадашњем апсидалном простору за чије фреске се верује да су настале око 1300. године, налази се такође Богородица Оранта са медаљоном Христа на грудима. Њу прати епитет Епископсис и текст псалма: „Дому твојему припада светлост на дуго време"[41] (93, 5 Пс. Давидове).

Назив Епископсис јавља се на сребрној плочици окова охридске иконе Одигитрије. У металу је искуцан лик Богородице са медаљоном Христа на грудима како седи на престолу: то је тип тзв. Никопеје.[42] И најзад овај епитет придодат је иконографском лику Богородице Евергетиде, икони која потиче из охридске цркве Малих Врача.[43]

Како су сви ови наведени споменици са нашег тла из XIV века са сроднога подручја и настали у временски блиском интервалу, тешко је веровати да је оволика разноликост иконографских ликова са истим називом пука заблуда или непознавање иконографског лика. Пре је могуће претпоставити да реч Епископсис и не припада одређеном иконографском лику, већ се везује за једно својство Богородице, веома опште, које се односи на њену заступничку улогу.

Сам термин Епископсис доживео је доста спорних тумачења. Кондаков је доносећи место из Константина Порфирогенета, приликом посете цркви, сматрао да је термин Епископсис назив за одређену просторију у којој се чувала истоимена икона. Повезујући овај назив са разним сигнираним споменицима, као што је мермерни рељеф у Маркинитиси и неки печати који представљају лик Богородице Знамења, он је сасвим лако закључио да је овде у ствари у питању икона Влахернитисе, а тако је некритички употребио и место Скилице које се односи на Влахернску икону старијег типа тзв. „Умиљенија", иден-

---

[40] Сигнирана је маты божія ѥпископсисъ (В. Р. Петковић, *Дечани*, II, 1941, табл. CLIV). Овај тип заступнице зване Параклисис обрађен је у чланку: М. Татић-Бурић, *Стеатитска иконица из Куршумлије*, Зборник за ликовне уметности, Нови Сад 1966, бел. 59.

[41] Б. Бошковић, *Срушена је капелица у Матејчи*, Старинар, XIV, 1939, 153—157, 156, сл. 1. Апсида са фреском Знамења у Матејићкој капели припадала је старој цркви Богородице Црногорске која се помиње око 1300. Текст псалма око иконе Знаменія је следећи (92, 93): „Дому твоєму подобает светост Господа на дуго време" — текст који се чита на велико вечерње.

[42] Н. П. Кондакова, *Македонія*, С. Петербургъ 1909, 255, fig. 177, и *Иконографія Богоматери*, II, op. cit. стр. 102, сл. 177. Икона Никопеје коју помиње Никифор Грегора у својој историји да се чувала у капели палате (Gregoras Nicephorus, *Hist. Byz.* ed. Bonn, I, 304) репродукована је на печату X века, печат Јована, само у попрсној варијанти (Кондакова, *Иконографія Богоматери*, II, op. cit. 130).

[43] В. Ј. Бурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, табл. XXXV, no. 24. Упор. М. Татић-Бурић, *Из наше средњовековне мариологије — Икона Богородице Евергетиде*, Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад 1970, 25, прим. 62.

тичну оној коју је представио заједно са сигнатуром монах Јован са Синаја.[44]

Ова хипотеза о Богородици Знамења—Платитери—Влахернитиси никада није била коначно исправљена у науци. Еберзолт је такође без довољно аргумената наводио да се обично чудо које се збивало свакога петка у Влахернама догађало баш око Епископсис, коју он у преводу назива Богородица која препоручује или штити.[45] Међутим, више је вероватно да се обично чудо дешавало у Влахернама пред Орантом у апсиди, судећи по лику који је Мономах освештао специјалном монетом поводом јубилеја Влахернског храма.[46] За Еберзолтом је и Луј Бреје поновио ову заблуду око Платитере Влахернитисе, тврдећи да се друга икона у Влахернама звала Платитера или Епископсис, а чешће Влахернитиса. На тај начин је ова конструкција о икони Влахернитисе, која је носила иконографски лик Знамења, тако чврсто утемељена да се дуго понављала у науци као непобитна истина.[47]

Свакако, термин Епископсис иде уз неке иконе Платитере. Тако је у цркви Успења у Мартинитиси Богородица Оранта са медаљоном на грудима сигнирана као Епископсис. Сам натпис ближе говори о заступничком типу ове Богородице[48] под чијим ногама клечи фигура обраћајући се „владици мајци једнога бога да га спасе из огња и тмине пакла". Наша Богородица из срушене Матејићке капеле прилази из једног сасвим другог угла истој мисли цитирајући дословце текст Давидовог псалма 93, 92, 5: „Дому твоме припада светлост на дуго време", потенцирајући мисао о заступништву Богородице не из перспективе страха од огња и мрака, већ у афирмацији светлости која је синоним Логоса, божанског мира у дому праведника. Сличан печат исто-

---

[44] Н. П. Кондакова, *Иконографія Богоматери*, II, op. cit., 1915, 101. Упор. и М. Татић-Бурић, *Врата слова*, нав. дело, fig. 18.

[45] J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance*, Paris 1921, 52 note 7.

[46] М. Татић-Бурић, *Врата слова. Ка лику и значењу Влахернитисе*, Зборник за ликовне уметности, 8, 1972, 85. Да икона Епископсис нема ништа заједничко са чудом у Влахернама, нити са често цитираним местом из Порфирогенета, Cerem, II, kap. XII, 1, видети код Grumel, *L'Episkopsis de Vlachernes*, E. O. XXIX, 1930, 334; то се може рећи и на основу осталих извора, Acta SS. nov. tome IV, 237; према житију св. Томазе са Лезба из X века; Андреја Критског, према P. G. T. CXII, col. 848, c. d. Кирила Филотеја. (Νέον Ἐκλόγιον, Κωνσταντινούπολις, 1863, 210; M. Γεδεών, Βυζαντινὸν Ἑορτολόγιον, 303 B).

[47] L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris 1936, 17.

[48] N. Γιαννοπούλου, Αἱ παρὰ τῇ Δημητριάδι βυζαντιναὶ μοναί, Ἐπετηρίς Ἑταιρείας βυζαντινῶν Σπουδῶν I, Ἀθῆναι 1924, fig. 6, 238, 239:

Δέσποινα μῆτερ Θεοῦ Λόγου μόνου
ποσὶ πάναγνε κείμενον πάγῳ
ῥῦσαί με πυρὸς καὶ σκότους ἐξωτέρου
καὶ συγκαταρίθμησον οἷς οἶδας τρόποις
ἐν τῇ μερίδι τῶν ἄνω στρατευμάτων.

га иконографског типа са сигнатуром Епископсис[49] утврђује уверење да термин Епископсис треба тумачити у смислу заступничке молитве на дан Страшнога суда. Реч Епископсис тумачено у старијој литератури као посетитељка болесних и заштитница у земаљским проблемима, сликала се у иконографском лику Богородице Евергетиде, иконе која никад није имала улогу трансценденталног заступника. О томе најбоље сведоче наша икона из Малих Врача,[50] и атинска мозаичка икона,[51] које су типови скоре помоћнице[52] са дететом на десној руци. Ако се

[49] М. Κωνσταντόπουλος. Βυζαντινὰ μολυβδόβουλλα τοῦ ἐν Ἀθήναις Ἐθνικοῦ Νομισματικοῦ Μουσείου, Ἀθῆναι 1917, 26, 27, 121 V. Laurent, *Les Bulles métriques dans la Sigilographie Byzantine*, Ἑλληνικα, τομ, IV, Ἀθῆναι, 1930, 207; упор. Лихачев, op. cit., таб. VII. Кондакова, Н. П., *Иконографія Богоматери*, II, 1915, 109, и G. Schlumberger, *Sigilographie*, нав. дело, 723. Изванредан је сигилографијски примерак буле Никифора ђакона и хартофилакса велике цркве, Fog. Art музеј no. 496 која представља стојећу Оранту са медаљоном Христа на грудима. Видети Laurent, *Le corpus des sceaux de l'Empire Byzantin*, Paris 1963, 75, no. 94, табла XIII. Овај дотле необјављени комад је из 11. века. Многобројни су печати из XI века са темом Оранте којој лебди медаљон Христа на грудима. Да поменем оне на којима се зна или може одредити време и идентификовати личност; такав је печат Хартофилакса Никифора из XI века. Протосинђела Теодора из друге половине XI века, Симеона Синђела XI—XII в. Епископа Лава из XI в., епископа Јована из XII—XIII века, који се одржао под латинским доминатом, Јована Синђела из поч. XI века који је био фаворит Василија Бугароубице из поч. XI века. Епископа Никифора из XI—XII века. Ову листу треба продужити са именима Теофилакта епископа Адраније из X—XI века, Епископа Лава X—XI, Лава Проедра из XI—XII в., Епископа Никите XIII век, итд. Д. упор. V. Laurent, *Le corpus des Sceaux de l'Empire Byzantin*, Paris 1963, tome V, no. 94, 221, 234, 282, 311, 315, 319, 365, 410, 438, 570, 623, 795, 796, 801, 807, 816, 838, 869, 1237, 1241, 1242, 1244, 1255, 1305, 1311, 1313, 1341, 1352, 1385, 1419, 1472, 1526, 1559, 1556. К. М. Κωνσταντόπουλου. Βυζαντινὰ μολυβδόβουλλα τοῦ ἐν Ἀθήναις Ἐθνικοῦ Νομισματικοῦ Μουσείου, Ἀθῆναι 1917, № 270. V. Laurent, *Les bulles métriques dans la Sigilographie Byzantine*, Athènes 1932, 426. Лоренов корпус је свакако обухватио и кориговао Шлумбержеов, тако да само помињем последњи. Истовремена је појава мотива Богородице Знамења и на новцу византијском. Као први је комад Теодоре и Зое (1042), упор Ph. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, vol. III, Washington 1973, pl. LVIII, 1. Затим кованье овога типа настављају ковнице солунске и цариградске за владе Алексија I Комнена (1081—1092), Андроника I Комнена (1183—1185) примерке рађене у електрону, Исака II Комнена (1185—1195) бакарни новац тетартерон, Исака деспота солунског (1204—1224) који има емисију са Богородицом Орантом и медаљоном датом у три четврти висине. (M. F. Hendy, *Coinage and Money in the Byzantine Empire*, 1081—1261, Washington 1969, pl. II, 6, 7, 8, 9, 14, стр. 73, pl. XVIII, 11, 12, pl. XIX, 2, 4; pl. XXI, 8, 9; pl. XXVII, 12, 13).

[50] Упор. М. Татић-Бурић, *Из наше средњовековне мариологије, Икона Богородице Евергетиде*, Зборник за ликовне уметности, 6, Нови Сад 1970, 25 прим. 62. К. Балабанов, *Новооткривени икони од XII—XIV век*, Разгледи, Скопје 1959, 993—995.

[51] G. Sotiriu, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, Athènes 1955, pl. XV. То је мозаичка икона типа Владимирске са сигнатуром Ἡ Ἐπίσκεψις.

[52] М. Татић-Бурић, *Икона Богородице Евергетиде*, op. cit., 24, о грчком апелативу Γοργοεπήκοος. Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ἡ Παναγία τοῦ Καΐρου, Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Ἀθῆναι 1929, fig. 6. Натпис цркве посвећене Богородици Горгеопикос објавио је C. Mango, *The Monastery of St. Alevius at Kurşunlu Elegmi in Bythinia*, Dumbarton Oaks Papers, no. 22, 170. Овај натпис брзе помоћнице везује се за истоимену Богородичину чудотворну икону, боље рећи за чудотворно својство које се приписује не само Евергетиди већ и типу Ни-

још једном вратимо Кондаковљевом и Еберзолтовом тумачењу речи Εἰς Ἐπίσκεψιν да је поворка кренула десно од свете Раке, у тзв. Малу капелу у којој се налазио реликвијар са иконом,[53] онда је јасно да у том простору није могла бити икона свечане Оранте Влахернитисе већ пре тип Агиосоритисе или скоро Послушнице (Епискепсис) какве су биле иконе из Дечана или она из Малих Врача, која помаже болнима и лечи их. Свечана пак Заступница за људски род, Шира од неба, која пружа своје чисте руке εἰς Ἐπίσκεψιν κόσμου није могла бити смештена у једну тако малу бочну капелу.

Такође и цитирано место код Скилице подлеже великој сумњи. Зна се за један једини примерак Влахернитисе типа Умиљенија на коју се може односити и место код Скилице и код Порфирогенита. Таква је икона сигнирана на једном печату XII века који је објавио Лихачев, на икони синајског монаха Јована и једној бугарској икони.[54] Тешко би било веровати да је посреди заблуда кад се слажу и писани и литерарни извори. Значи да се много цитирани термин Βλαχερνίτισσα не односи на Никопеју, јер она никад није имала сигнатуру Влахернитиса, већ на икону Умиљенија старијег типа која држи дете с леве стране придржавајући га са обе руке. Два поетична назива уз лик Богородице Знамења сачувала су нам се у цариградским црквама. Један је Etyemez из XII века који се назива Катафуги,[55] други је у цариград-

копеје: N. Δρανδάκης, Μεσαιωνικὰ Κυκλάδων, Ἄνδρος, Πάρος, Ἀντίπαρος, Χίος, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, Ἀθῆναι 1964, № 20, 691; N. Δρανδάκης, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Νάξου Παναγία τῆς Γαλλοῦς, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 33, Ἀθῆναι 1964, πίν. 2, str. 259.

[53] Н. П. Кондакова, *Иконографія Богоматери*, II, Петербургъ 1915, 103. У цркви коју је основала Пулхерија у Влахернама било је неколико поштованих икона. По Еберзолту Богородица Епископсис која препоручује или штити имала је медаљон Христа на грудима. J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance*, 56, 51, no. 3. Око Епископсис постојала је особита процесија такозвана Σύνηθες θαῦμα (стр. 213). Међутим, по Порфирогенету цар је враћајући се с хиподрома свраћао у Влахерне и у капели палио свеће на олтару (Constantin VII Porphyrogénète, *Le livre des Cérémonies*, Paris 1935, tom I, глава 43/34, col. 11).

[54] М. Татић-Бурић, *Врата слова*, op. cit., 82, прим. 120; Диканж је у свом латинском речнику као прилог у X тому дао расправу о Богородици на новцима а посебно оној која има imago clipeata. Ту је навео и познато место из Скилице: Ὁλογραφικὴ πανίδιον ἐπιστήθιον κρατούσης τῆς Θεοτόκου τὸν Κύριον καὶ Θεὸν ἡμῶν, из чега се јасно види да је у питању тип Богородице Никопеје која држи медаљон у руци. (Ducange C. du Fresne, *De imperatorum Constantinopolitorum seu de inferioris aevi velimperii uti vocant numismatibus dissertatio*, Romae 1755, ed. GAL. Henschel, L. Favé Niort, 1887—117, 164. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου. Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1958, εἰκ. № 147, 148; Лихачев Н. П., *Молиздовуль съ изображеніемъ Влахернитиссы*, Извѣстія Россійской академии наукъ, отд. языка и словесности, том. CI, № 3, Ленинград 1928, 143—146; Кр. Михтевъ, *Къмъ иконографіята на Богородица Умиленіе*, Извѣстія на Благарск. Археол. Институт, III, Софія 1925, 165, табл. VI).

[55] L. J. Majewski, *The Conservation of a Byzantine Fresco Discovered at Etyemez*, Istanbul, Dumbarton Oaks Papers, 14, Washington 1960, 219—22, fig. c. Фреска је из XI—XII века. На празник Успења тон IV пева се Богородици као Нади и Уточишту Спасења, Constantin Porphyrogénète, op. cit., 10, 51. Ката-

ској Хори Χώρα τοῦ Ἀχωρήτου над улазним вратима у луку према унутрашњем нартексу.[56] Више пута се у црквеној поезији коју је систематизовао Еустрадијадис појављује епитет Уточиште (Καταφυγή),[57] а исто тако и Χώρα τοῦ Ἀχωρήτου који се пева у Акатисту и у Антифону на Велики петак глас 7 антифон 6 на јутрење радꙋися богородице бога невмѣстимаго въ небесѣхъ вмѣстивемая во утробѣ твои.

Овај текст из црквене поезије по свом смислу се дословно везује за иконографски лик Знамења, мада се текстуелно јавља и уз лик Евергетиде, нерукотворене иконе каква је она из Малих Врача. Ова уметничка слобода прилично је и велика и њом је једино могуће објаснити што се и термин Ахиропитос, нерукотворени лик, јавља као сигнатура уз три разна иконографска типа.[58]

У нашем монументалном зидном сликарству један низ Богородица Знаменија рађених фреско техником смештено је у источне делове цркве, пре свега у конху апсиде, у конху Ђаконикона или у линете над источним порталима. Тако у Нерезима (fig. 5) имамо Богородицу у конхи апсиде са натписом Заступница. Она је и у Студеници (fig. 9) смештена такође у апсиду[59] у пратњи два анђела. Налази се над порталом егзонартекса у Радосављевој капели у Студеници[60] у ниши на источном зиду, у Жичи, у Кули,[61] у Морачи (fig. 3, 4) на источном зиду Ђаконикона, где је идејно повезана са темом Благовести.[62] У Сопоћани-

---

φυγὴ καὶ δύναμις καὶ κραταιὰ βοήθεια τοῦ κόσμου вели се у параклитику а слично се изражава и Јован Дамаскин називајући је несумњивим уточиштем свих смртника, док је за Јована Химнографа она уточиште душа и милосрђа. (Упор. Eustratiades, op. cit., *Theotokos*, стр. 33.)

[56] Ἡ χώρα τοῦ Ἀχωρήτου сигнирана је Богородица у линети над спољним улазним вратима пролаза у унутрашњи нартекс цариградске Хоре. Ѳ. И. Шмита, *Кахріэ Џами*, Извѣстия русск. Арх. Инст. въ Константинополѣ, т. XI, № 118, Албомъ, LIV, LV. У истој цркви на јужном пиластру уз иконостас насликана је Богородица Дешњакиња типа Евергетиде са сигнатуром Хора ту Ахориту. Dumbarton Oaks Papers 12, op. cit., Washington 1958, 283. Тешко је веровати да је учени министар Андроника Другог Палеолога, Теодор Метохит, као ктитор ове цркве грешио у иконографији. Из ове паралеле могуће је извести онај члан који ће ујединити иконографију Евергетиде Ахиропите, и са Влахернитисом Ахиропитом и са Знамењем, такође Ахиропитом.

[57] Σωφρόνιος Εὐστρατιάδης, Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ, Paris, Chennevière sur Marne 1930, 38, 33, 85. Хора Ахориту инспирише многе византијске песнике, међу њима Јосифа Студита, Марка Еугеника, Романа Мелода и Неофита.

[58] Црквена поезија нам помаже да разумемо значење Ахеропите. Она је стан Господа, јединог (Ἀχειροποίητος σκηνὴ κατεσκευάσθης μόνῳ..., Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος 18, Ἐν Ἀλεξανδρείᾳ 1949, 156).

[59] R. Hammann Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien* vom 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert, Giessen 1963, pl. 6 B, no. 32, S. 18. Ibid, no. 67, pl. 9—10; М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 76.

[60] Ibidem, pl. 11a, II, 7.

[61] В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 122. М. Кашанин, Б. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 121.

[62] А. Сковран-Вукчевић, *Фреске XIII века у манастиру Морачи*, Зборник радова Виз. инст. САН, 5, Београд 1962, fig. на стр. 6. Занимљиву хипо-

ма имамо неколико оваквих Богородица[63]: у протезису на источном зиду (fig. 7) у линети изнад прозора, у капели св. Стефана, и Богородицу Нерукотворену у капели Симеона Немање на источном зиду сигнирану као Мати Божја.[64]

Богородица Знамења се среће и у олтару цркве у Побужју,[65] у катедрали у Љевишкој (fig. 11) у ниши ђаконикона,[66] у олтарској апсиди цркве св. Димитрија (fig. 12) у Пећи.[67] Грачанички[68] и дечански олтар[69] украшавају ликови ове исте иконе рађене фреско техником. Сличан је случај и у Леснову,[70] у Матејићу,[71] Псачи,[72] Охриду, Зауму,[73] Полошком (fig. 13),[74] Тиквешу,[75] Николи Шишовском,[76] Св. Петру на Преспи,[77] у Сретењу у Метеорима, Богородици у Кому на Скадарском језеру[78] итд. (fig. 8, 14, 15).

тезу даје А. Грабар о пореклу иконе Влахернитисе Знамење коју изводи из Благовести. При том би Оранта имала тај покрет чуђења који јој приписује дескриптивна иконографија Благовести (упор. G. Millet, *Recherches*, fig. 8, 33, 84. и прим. 4, 5. Према A. Grabar, *L'Iconoclasme byzantin*, Paris 1957, p. 255).

[63] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 134, 136.

[64] Ibidem.

[65] В. Петковић, *Преглед*, op. cit., 1950, 256.

[66] R. Hammann, Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, op. cit., pl. 23, 114, S. 201.

[67] V. Petković, *Un peintre serbe du XIV siècle*, Mélanges Charles Diehl, II, 1930, 134—136; Idem, *La Peinture serbe du moyen âge*, Beograd 1934, 38; Г. Суботић, *Црква св. Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, fig. 24.

[68] В. Петковић, *Преглед*, op. cit., 79; Св. Радојчић, *Грачаница*, Хришћанско дело IV, Београд 1938, 24—34; Д. Милошевић, *Грачаница*, Београд 1960, 3.

[69] В. Петковић, *Дечани*, Београд 1941, 94.

[70] L. N. Okunev, Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves, premier recueil duxième partie, Paris 1930, 226, 227.

[71] V. Petković, *La Peinture serbe du moyen âge*, II, Beograd 1934, 48. Idem, *Преглед*, op. cit., 186.

[72] У цркви св. Николе у Псачи, према В. Петковићу, налази се Богородица Платитера, из 1358. V. R. Petković, *La Peinture serbe*, op. cit., II, 57.

[73] Фреска је рађена после 1361. Упор. В. Петковић, *Преглед*, op. cit., 126.

[74] У цркви св. Борђа у Полошком, олтарска фреска из XIV века пресликана у XVII веку, В. Петковић, *Преглед*, op. cit., 229, fig. 794. Idem, *La Peinture serbe du moyen âge*, Beograd 1934, 52, Б. Мано Зиси, Старинар, VI, 1931, сл. 9, стр. 118.

[75] Б. Бабић, *Пећинска црква св. Лазар у Тиквешу*, Зборник за ликовне уметности, 3, Н. Сад 1967, 162, 167. Аутор изупчани медаљон доводи у везу са хезихастичним учењем о божанској светлости. Но то је идеја присутна у овој иконографској схеми и пре паламитизма.

[76] Р. Љубинковић, *Српски споменици у клисури реке Треске*, Скопље 1940, 29.

[77] Б. Кнежевић, *Црква св. Петра у Преспи*, Зборник за ликовне уметности 2, Н. Сад 1966, 248. Фреска је из друге пол. XIV века.

[78] Г. Суботић, *Почеци монашког живота и црква манастира Сретење у Метеорима*, Зборник за ликовне уметности, 2, Београд 1966, схема 1.167. Ову сцену у полукалоти апсиде окружују Благовести, које непосредно тумачи пророк Исаија на своме свитку: Ис. VII, 14, Ibid, 160.

У манастиру Великој Ремети имамо у ђаконикону фреску XVI века са представом Оранте са Христом у Керамиону (О. Милановић, П. Момировић, *Фрушкогорски манастири*, Београд 1963, 26).

У Врачевшници се Платитера зове Животоносни хлеб,[79] што је свакако у вези са ритуалом Артоса, а схема је нешто модификована на тај начин што Христос није у мандорли, већ у некој врсти зделе или котарице.

Ова нешто дуга листа набрајања цркава са представом иконе Знамења од XII до XV века показује да је у питању један прилично распрострањен тип Заступнице, далеко популарнији но што је случај са осталим њеним варијантама, ликом Панахранте или пак Оранте. Може се рећи да је сличан случај и у провинцијској грчкој уметности. У Касторији она обично носи назив Шира од небеса,[80] какав је случај у апсиди Панагије Кумбелијаки из XIII века,[81] у цркви св. Апостола и Георгија из 1547,[82] у св. Николи Магалеју из XV века,[83] и у Панагији Кумбелијаки на фресци из XVI века.[84] На тлу Македоније такође има ових ликова. У Преспи, у Св. Герману насликана је Пана-

---

[79] Фреска рађена 1428—29. налази се у олтарском простору апсиде. Петковић, *Преглед*, op. cit. 63. Може се са сигурношћу тврдити да је непосредна инспирација овој живописној илустрацији свакако много употребљавано место о божанском артосу у црквеној поезији. Пре свега је у питању химна коју је спевао Роман Мелод. Ἄρτον ἐν τῇ γαστρί μου κατασπείρας Ν. Β. Τωμαδάκη, Ρωμανοῦ τοῦ Μελῳδοῦ Ὕμνοι, I—III, Ἀθῆναι 195 , tom II, λβ'; Ἐπετηρίς Ἑταιρείας βυζαντινῶν Σπουδῶν 25 Ἀθῆναι 1955, 22 ; пратимо је затим и у Дамаскиновој поезији, као што је: „Ἡ τὸν οὐράνιον ἄρτον τεκοῦσα", Παρακλητικὸν σὺν Θεῷ ἁγίῳ της Ὑπεραγίας Θεοτόκου, Ποίημα τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ; Минеји помињу животоносни хлеб рођен с неба, Μηναῖα τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, II, Ἐν Ῥωμῇ 1888—1901, 217, 63, I Μηναῖα ὑπὸ Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανοῦ τοῦ Ἰμβρίου, Ἐνετίησεν, III, 1895 а затим и Ἀνθολόγιον ed. Romae, curante Ph. Vitali, 1738, I, σ. λέ Јован Дамаскин такође није заобишао тему Богородице Артоса која је родила небески хлеб, Христа Животодавца. Ἡ τὸν οὐράνιον ἄρτον τεκοῦσα, Παρακλητικὸν σὺν Θεῷ ἁγίῳ τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, Ποίημα τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ Romae, Curtonte Ph. Vitali, 17 8 ρ' μ β'. У манастиру Јована Теолога на Патмосу чува се Панагијар из XVI века, на коме је сачуван натпис који Богородицу персонифицира као свету трпезу на којој се налази небески хлеб: Γέγονεν ἡ κοίλια σου ἁγία τράπεζα ἔχουσα τον οὐράνιον ἄρτον ἐξ οὗ πᾶς ὁ τρωγων ου ἀνή σκει ὡς ἔφησεν ὁ τοῦ παντὸς θεογεννήτωρ τροφεύς. Упор. Jacoppi G., *Miniature dei codici di Patmos, Clara Rodos*, VI—VII, parte III, 1933, 715, fig. 111—112.

[80] Овај химнолошки назив обилато се среће у црквеној поезији. Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν, Παρακλητικὴ ἠχ. γ. То је трећи стих канона оде 5 из теотокарија. У Тикари монаха Јована стих 21, 7 се такође апострофира Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν βαστάσασα τὸν Κτίστην. У Параклитику стих 1 на вечерњу на Велику суботу — аполутикон. Назива се и Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν καὶ γῆς Εὐχαΐτων код Јована Мавропула (40, 290) и најзад Шира од небеса која је творца свих у себи сместила. Σωφρονίου Εὐστρατιάδου, Ἡ Θεοτοκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ, Chennevière sur Marne 1930, 63.

[81] Σ. Πελεκανίδου, Καστορία, Θεσσαλονίκη 1953, σελ. 30. Ова фреска из XIII века носи сигнатуру: Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν.

[82] Ову Богородицу, такође сигнирану Шира од небеса, упркос свему, Пелеканидис зове Влахернитисом (Ibid. 190 A, B, 189 a. стр. 37). Текст испод фреске говори о Богородици Трпези небеској на којој је Христос Артос небеска храна коју даје Богородица за спас душа, текст који потпуно тумачи и Христову инкарнацију и Богородичину улогу посреднице заступнице као медија Божанске Софије.

[83] Пелеканидис, op. cit., табл. 172 a.

[84] Ibidem, табл. 110, стр. 30.

гија Животоносни хлеб као знамење,[85] но уместо медаљона употребљена је нека врста зделе. Сигнатура је такође једноставна, само Мајка Бога. Ксингопулос овај лик везује за икону „Светлосне лампаде" која припада иконографском типу са темом инкарнације.[86] Сасвим неуобичајена је једна вотивна икона укомпонована као зидна слика у стену на језеру Преспи у месту Парадес,[87] са оштећеним натписом „Велика (Панагија)", из последње године XIV века. Сигнатуру „Истинска нада" носи фреска идентичног иконографског лика у цркви св. Борђа на фресци из XV века.[88] Уопште узевши преспанске цркве[89] обилују химнографским сигнатурама. Таква је Панагија Елеуса која на маргини иконе Знамења има натпис Λαβὶς Μυστική,[90] мистична клешта, што су у симболици инкарнације имала значајно место. Панагија Порфирас такође на Преспи поседује уобичајени химнолошки термин Шира од небеса, који је у свакодневном говору постао синоним свих Богородица — без обзира на тип — које се сликају у апсидама цркава.[91] Знатан је број Панагија у критским црквама[92] које носе најразличитије епитете. Међу њима су претежно у питању топоними, мада има и других. У манастиру св. Николе у Максан Апокорону[93] сликар Јован Па-

---

[85] Ἀ. Ξυγγοπούλου, Θεοτόκος ἡ φωτοδόχος λαμπάς, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας βυζαντινῶν Σπουδῶν, Ἀθῆναι 1922, № 10, 321, 323, fig. 3, 6.

[86] Ibidem; 12. стих Акатиста гласи:

Χαῖρε τῆς κολυμβήθρας
ζωγραφοῦσα τὸν τύπον
Χαῖρε ποντῆς ἐκπλύνων συνείδησιν
Χαῖρε κρατὴρ κιρνῶν ἀγαλλίασιν

15. августа на литији пева се о Богородици: Λαμπὰς τοῦ ἀπροσίτου φωτός; Ласкарис је зове азбестном лампом. Марко Еугеник, Андреја Критски, Теофанис Јован химнопевац, Роман Мелод врте се у мистичном кругу светлосне харисме чији је медијум Богородица. Eustratiades, *Theotokos*, op. cit. 41.

[87] Вероватно је у питању Велика Панагија. У Теотокарију Никодима Светогорца, издатом у Венецији 1883, 29, поздрављ се Свесвета као жртва људског рода. У Теотокарију Еустратијадеса, ed. 1931, Chennevière sur Marne, 75, поздрављ се Богородица као Свесвета Господарица мајка Свевишњег. Ѳ. И. Успенскій, *Артосная Панагія*, Извѣстія Русскаго Археологическаго Института В. Константинополѣ, София 1903, VIII, Вып. 3, 243—263. Στ. Πελεκανίδου, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεια τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1970, 152.

[88] Ibidem, табл. XXIII, сродан назив има у Касторији на фресци из 1485. године: у цркви св. Николе Монаха Еупраксија. Ἐλπὶς ἀπηλπισμένων Види о типу Заступнице под овом сигнатуром: М. Татић-Бурић, *Стеатитска иконица из Куршумлије*, Зборник за ликовне уметности, Нови Сад, том II, 1966, 65, 73, fig. 1.

[89] Пелеканидис, op. cit., 113.

[90] Натпис у конхи апсиде под иконом Богородице Знамења је следећи: ΜΗΝΟϹ ΠΡΩΚΥΜΕ ΚΑΘΑΠΕΡ . . . ΛΑΒΙϹ ΑΙΞΙΟϹ, Ibidem 113.

[91] Лево од Богородице Знамења је натпис: Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν, а десно ἡ βλαστήσασα τὸν κτίστην σου. Пелеканидис, *Преспа*, op. cit., 96.

[92] Κ. Λασσιθιωτάκη, Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Κρητικὰ Χρονικὰ 22, τεῦχος II, 1970, 179, fig. 178, 220, 227.

[93] Κ. Καλοκύρη, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Ἀθῆναι 1957, LXV.

гоменос израдио је 1325. фреско икону Богородице са називом Елеуса. Исти мајстор у цркви Успења у Аликампу[94] поновио је овај назив уз Богородицу идентичног типа. У манастиру св. Борђа Богородица има атрибут такође химнолошки и веома сродан „свима Милостива" (Ἡ πάντων χαρά),[95] док се у цркви Теодокос Лампини она зове према топониму Панагија Лампини.[96] У цркви св. Ане у Кандану[97] из 1462. године Богородичина сигнатура је дата само у скраћеници Мајка Бога, док се у цркви Успења у Тронос Богородица зове Трониотиса.[98] Кипарски споменик Азину рађен 1333. године укомпоновао је своју икону Знамења, која носи назив Форбиотисе,[99] у читаву ктиторску композицију обогаћену и једном Богородицом типа Параклисис која носи свитак и сигнатуру Елеуса. Овде је јасно наглашена заступничка улога Богородице овога типа и веза са тематиком Страшнога суда. На истом острву сачуван је дрвени темплон из 1475.[100] године са оваквом темом.

У Метеорима је упрошћена, мада сродно конципована донаторска композиција. Монах Јосиф са Атанасијем држе модел цркве, док се над њима у сегменту налази заступница знамења сигнирана Панагија (Свесвета).[101] У Атосу у Ксенофонту она се зове Господарица анђела,[102] у области Сервије има две цркве, једна из XIV, друга из XVII века, које носе ове иконографске ликове.[103]

Никодим Павлович Кондаков[104] је тврдио да постоји велики временски јаз између Платитере из Неамони на Хиосу, па све до Арте,

---

[94] Κ. Καλοκύρη, Ἰωάννης Παγωμένος ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος τοῦ ΙΔ' αἰ., Κρητικὰ Χρονικὰ 12, Ἡράκλειον 1958. πίν. ΚΑ'.

[95] Idem, *Крит*, op. cit., LXIV, 1.

[96] Ibidem, pl. LXIII.

[97] Ibidem, pl. LXI, LXIX.

[98] Ibidem, pl. LXII.

[99] Ἀ. καὶ Ἰ. Στυλιανοῦ, Παναγία Φορβιώτισσα Ἀσίνου, Κυπριακαὶ Σπουδαὶ ΙΕ', Λευκωσία 1952, 149, fig. ΙΑ'.

[100] Γ. Σωτηρίου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Ἀθῆναι 1935, πίν. 147.

[101] Ова Богородица налази се као заступница између ктитора Метеора Атанасија Метеорита и Јосифа. M. Laskaris, *Deux chartes de Jean Uroš*, Byzantion, XXV—XXVI, XXVII, Bruxelles 1957, pl. III.

[102] Анђели који се диве Богородици мајци Логоса обавезно прате овај иконографски лик. H. Brockhaus, *Die Kunst der Athos-Kloster*, Leipzig 1891, 106: наводи овај тип Богородице из Ерминије, параграф 528, код Didron Schäfer-a 439: Μήτηρ Θεοῦ ἡ κυρία τῶν ἀγγέλων.

[103] Ἀ. Ξυγγοπούλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, Θεσσαλονίκη 1957, 94.

[104] Н. П. Кондакова, *Иконографія Богоматери*, op. cit., II, 1915, 103, ff. Idem, *Иконографія Богом.* I, 1914, 167, fig. 162. A. Grabar, *L'iconoclasme Byzantin*, Paris 1957, 251, ff. G. Wellen, *Theotokos, eine ikonographische Abhandlung über Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit*, Antwerpen MCMLX, 178 ff. Кондакову нису биле познате фреске недавно објављених споменика у Грчкој: N. Δρανδάκη, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Λακωνικῆς, Ἀρχ. Ἐφημερίς 1961, 3; K. Λασσιθιωτάκη, Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης, Κρητικὰ Χρονικὰ 22, Ἡράκλειον 1970, fig. 170. Ibid. T. II, 183, 187. p. 153; fig. 195, p. 159; fig. 204, p. 169; fig. 220, p. 176; fig. 264, стр. 196. Ibidem, Kr. Hron, 1969, fig. 10, p. 186, fig. 60, p. 211:

када се опет оживљава ова иконографска тема. Међутим, он је занемарио све наше горенаведене фреске, а њих има и у Грчкој, особито на иконама у другим техникама у мермеру немонументалних размера, на новцу (fig. 1), печатима (fig. 2) и артосним панагијама које су извођене у маломе формату.[105]

На тлу Русије Богородица Знамења доживела је велико поштовање нарочито у новгородској уметности, а и сам њен термин Знамење[106] (знак σημεῖον) је дослован превод текста који се односи на тему

Пелеканидис, *Преспа*, pin, III, 24, са Христом свештеником на Богородичиним грудима у зделі место у медаљону представљен; Αγάπης Βασιλάκη—Καρακατσάνη. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὀμορφης Ἐκκλησίας στὴν Ἀθήνα, Ἐν Ἀθήναις 1971, 13, 43. Овде спадају и неки кападокијски споменици, као што је црква Љиљана (Sümbüllü Kilise, N. Thierry, *Nouvelles églises ruppestres de Cappadoce*, Paris 1969, p. 178, палестинска фреска из Мар Саба, A. Baumstark, *Römische Quartalschrift*, XIX, 1905, 161; бугарски споменици са овом темом нешто су каснији). A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 223, 224, 287, 209, 338 из Љутброда, Калотина, Бобошева и Поганова. Сасвим изузетна појава на Западу типа Богородице Платитере постоји у цркви св. Пантелејмона у Келну. Разлика је што у руци подигнутој има љиљан и на глави је носила круну. Rev. Belge de Numismatique, 1937, fig. 5.

[105] Међу раним споменицима треба споменути земљану зделу из Акхмин Панополиса (R. Forrer, *Reallexicon der prähistorischen klassischen und frühchristlichen Alterthümer*, 1908, 465, fig. 368). Ту спадају и артосне Панагије међу којима је свакако изванредан онај комад који се чува у Дечанима: M. Jevrić, *Panagie du Tresor du monastère de Dečani*, Actes du XII congrès international d'Etudes Byzantines, Ochrid, 10—16 Septembre 1961, tome III, Bucarest 1964, 153. Крстови реликвијари какав је на пример онај из Мача над Вахом из IX века. Упореди: *Veliké Morava, Nitra*, 1964, fig. 11: Преславску керамичку икону. E. Coche de la Ferté, *Section des antiquités chrétiennes; Aquisitions récentes*, Revue du Louvre, no. 2, Paris 1961, 78. Каталогъ Собранія древностей графа Алексеѣа Сергеевича Уварова, Москва 1908, 5—7; таб. III; Н. П. Кондакова, *Иконографія Богоматери*, II, С. Петербургъ 1915, стр. 114, fig. 42, 46, 4 и стр. 109—110. Ch. G. Boes, *Iconographie et Numismatique, A propos de l'évolution d'un type de Vierge*, Byzantion, Revue Belge de numismatique et de sigilographie, Bruxelles 1938, fig. 3 f.

[106] Н. П. Кондаков, op. cit., 115, fig. 43, 44, 45. A. Frolow, *Le Znamenie de Novgorod*, L'Evolution de la Légende, Revue des Etudes Slaves, Paris 1948, 1949, fig. 1—4, 67 ff, 45 ff. Упор. A. Grabar, *L'Iconoclasme Byzantin*, 35: Εμμανουὴλ τὸ σημεῖον μεθ' ἡμῶν ὁ Θε Видети напомену 17 овог рада. G. del Olmo Lete, *La Profecia del Immanuel*, Is. 7, 10—17 ensayo de interpretacion Formal. Ephemerides Mariologicae vol. XXIII, fasc. 4, 1973, 345 ff. Није случајно царска иконографија узела први пут овај молитвени лик као свој симбол у XI веку и нарочито у XII и почетком XIII. Непосредно по ступању на престо Алексија Комнена буктале су христолошке распре нарочито против Итала који није признавао догму инкарнације. Ове јереси које су реметиле мир царству сузбијане су на драстичан начин, а јавни манифест потврда и део званичног уверења постао је лик Богородице са знаком Емануила у медаљону уместо девичанске Влахернске Богородице. Упор. М. Татић-Ђурић, *Врата слова*, op. cit., Зборник за ликовне уметности 8, 1972, 85. Ѳ. М. Успенскій, *Синодикъ въ недѣлью православия*, Журнал Министерства Нар. Просвѣщенія, Апрель 1891, 268; Idem, *Богословское и философское движеніе въ Византии, XI—XII вѣка*, Ж. М. Н. Просвѣщенія, С.П.Б. 1891, том. CCCXXVII, 108 ff. У новије време на ову се тему враћа Гордана Бабић, *Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава — Архијереји служе пред Хетимасијом и архијереји служе пред Агнецом*, Зборник за ликовне уметности, 2, Београд 1966, 13 ff.

инкарнације. О иконографском лику Богородице Знамења исцрпно је говорио Кондаков, а од новијих аутора највише Фролов.[107]

Монументална икона Богородице Знака — Логоса у исто време милостива и страшна, како се види из поетичних сигнатура смисаоно везаних за њену заступничку функцију и мистичну улогу у инкарнацији, ређе је рађена на малим иконицама енколпијонима, какав су пример аметистна камеја у једном златном реликвијару из Волтер Арт Галерије[108] или пак гравирани камен из ризнице московског Кремља.[109]

Богородица знака „Шира од неба" (по Епифанију) представљена у хипостази Оранте са медаљоном који јој лебди над грудима, ликовни је израз и потврда Плотиновске естетике у средњем веку.[110] Она је симбол и део свемира који потиче из апсолутног као што светло еманира из сунца. И ова хипостаза слична многим другима упоређује се са буктињом која је у непосредној вези са својим извором, а ипак зрачи сопственом светлошћу. То је оно што се у Плотиновској естетици зове „φῶς ἐκ φωτὸς", или као што пише у апсиди Панагије Трикомон на Кипру уз Богородицу која шири руке према свемиру, док медаљон блиста као Теофанија лебдећи на њеним грудима[111]: χαῖρε ἡ τεκοῦσα τὸ φῶς καὶ μὴ γνοῦσα τὸ πῶς.

MIRJANA TATIĆ-DJURIĆ

L'ICÔNE DE LA VIERGE DU SIGNE

L'auteur donne un aperçu des monuments du type de la Vierge du Signe sur lesquels est apposé le titre correspondant. En ce faisant il fait la différence entre les appellations toponymiques, hymnologiques et dogmatiques, et confirme par la citation de textes adéquats le contenu spirituel de cette fameuse icône qui représente exclusivement le clipeus de l'incarnation de Dieu dans la personne de la Vierge Orante. La méthode descriptive de l'iconographie plus ancienne qui ne tenait pas assez compte du contenu spirituel, poétique et dogmatique de l'icône, se heurtait souvent à des problèmes insolubles. De plus les toponymes contribuaient à la confusion, et parfois aussi les appellations poétiques, qui par leur diversité et leur multitude arrivaient à brouiller le cadre précis du dogme en question.

---

[107] Фроловљева студија је углавном заснована највише на хагиографским изворима. A. Frolov, op. cit., Revue des Etudes Slaves, tome 24, 25, Paris 1948, 1949, 45 ff., 67 ff.

[108] The Walter Art Gallery, Early Christian and Byzantine Art, Baltimore 1948, 96.

[109] Monument Piot, XII, pl. XV, fig. 1.

[110] E. Krakowski, *L'esthétique du Plotin et son influence*, Paris 1929, p. 108.

[111] K. Καλοκύρη, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν, Θεσσαλονίκη 1972, 57.

C'est ainsi que plusieurs types de Vierges (Nicopée, Platitère, Blahernitisse et Vierge du Signe) se sont confondus en un seul, étant donné qu'ils exprimaient tous le dogme de l'incarnation, et ce n'est que plus tard que l'on a pu, par une distinction soigneuse entre les éléments picturaux et les éléments dogmatiques, arriver à circonscrire le prototype iconographique particulier de chacune d'elles.

Il existe plusieurs appellations de la Vierge orante qui porte le Christ dans un médaillon sur sa poitrine. Plusieurs sont des toponymes, tels que Blahernitisse, Trionitisse, Lampini, d'autres sont hymnologiques, par exemple Platitera, Pantanassa, Forbiotissa, Katafughi, Elpis apilpismenon, Vevaia elpis. La Porte du ciel et quelques unes sont dogmatiques: Oxeia Episkepsis, Achiropitos, Peridoksos, Hora tu Ahoritu et Megali Panaghia.

Le schéma iconographique de la Mère à l'Enfant avec l'imago clipeata sur sa poitrine, de la mère qui ne tient pas son enfant mais pris les mains en orante pour le salut de l'humanité, est l'expression la plus profonde de la synthèse théologique de l'incarnation du Verbe (Logos—Sofia) et de la mère intercédrice — qui donne naissance à la Lumière. Au-dessous d'une Vierge Orante avec le Christ dans un médaillon sur sa poitrine dans l'abside d'une église de Chypre il est écrit: „χαῖρε ἡ τεκοῦσα τὸ φῶς".

La liturgie ecclésiastique interprète étrangement la Sophie omnisapiente, non point comme le Verbe, mais comme la Vierge, trône du Seigneur, et servante de Ste. Sophie: Велия и неизречена Премудрост Божіе Силѣ Софія преименитая пречесни храмѣ огнѣзрачни престолѣ Христа Бога нашего в ню во вселился неизреченое слово Божіе и плотъ биствъ.

Cette formule poétique a été exprimée par l'art byzantin dans un portrait de la Vierge au Sommet de l'Arc de Triomphe de l'église de Monreale (Sapientia Dei). Au début du XIVe siècle, Théodore le Métochite qualifie la Vierge de: »Siège archipur du Dieu infini, temple plus vaste que les cieux, Mère de Dieu, d'un Dieu effroyable et invisible qui existe en toute éternité«. De même l'on invoque la Vierge dans le Triodion Kataniktikon: χαῖρε θεοδόχε γαστήρ et toute la poésie byzantine est pleine de ces invocations apostrophiques adressées à la Vierge.

L'omnisapience et la Lumière qui, par leur incarnation ont illuminé la Mère du Sauveur, ont introduit de nouvelles essences dans le terme même de Lampas, qui certainement dérive de métaphores telles que: ὑπέρφωτε λαμπὰς τοῦ Ἡλίου. La manne de Vie, le Verbe dans les entrailles d'une Vierge, la frayeur mystique devant un Dieu incarné dans un corps humain, la divine table dorée qui supporte l'Artos, la flamme génitrice, la Vierge qui enfante. Toutes ces appellations de l'exégèse mystique des prières rappelant l'incarnation sont arrivées à leur expression la plus profonde dans l'iconographie de la Vierge Orante avec le Christ dans un médaillon sur la poitrine. Paul Silenciaire, dans sa description de la Vierge de Ste Sophie de Constantinople nous présente représentation qui correspond le mieux à l'iconographie de la Vierge du Signe.

Se distinguant de la description poétique de la Nikopea, faite par le moine Théognoste, qui voit en elle le symbole de la Victoire, le trophée de la Gloire, de la Vie éternelle, le cadre de la joie infinie La Vierge du Signe devient maintenant comme Signe incarnant le Verbe, la Vierge du bon accueil, l'espoir certain des désespérés. Elle est le Portique de Paradis, la Miséricorde, l'Intercédrice, sacrosainte et omniglorieuse, souveraine du monde (Pantanassa) et achiropoète.

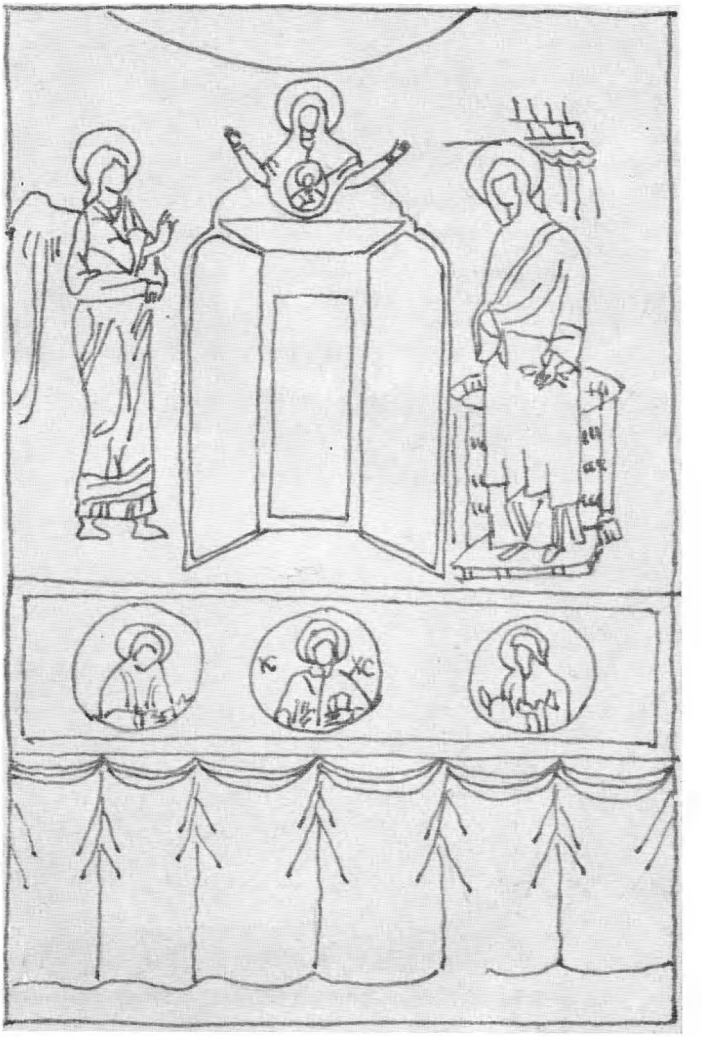
Dans le sens dogmatique elle est uniquement la Vierge du Signe du Verbe, pendant que l'appellation poétique de »plus vaste que les cieux« n'est qu'une belle métaphore exprimant sa position de souveraine du monde, ayant donné naissance à Dieu. Le même mélange de types iconographiques s'est produit lors de l'interprétation de la Platitère-Blahernitisse, qui s'est tellement enraciné qu'il n'est pas extirpé jusqu'à nos jours. Cependant ce n'est qu'exceptionnellement que la Vierge Blahernitisse (vraie Vierge Orante, connue de la Monnaie de Constantin le Monomaque et d'une croix-reliquiaire) apparaît avec le Christ dans un médaillon sur sa poitrine. Cependant l'appellation de Blahernitisse est inscrite auprès de quatre types iconographiques différents, ce qui ne s'explique que par le fait que c'est un toponyme relatif à l'Eglise du palais de Blaherne, qui pouvait s'appliquer à toutes les icônes qui s'y trouvaient. C'est ainsi que l'icône de médiatrice Agiosoritisse de Maastricht porte la désignation Blahernitisse, de même qu'une icône de la Vierge de Tendresse qui se trouve en marge de l'icône du moine Jean du monastère de Sinai, et tout particulièrement la représentation de l'icône de Vlaherne mentionnée par les sources latines dont on peut déduire clairement uniquement le fait qu'il s'agit d'une Vierge trônante (pouvant être du type Panachrante, Nikopée ou Episcepsis).

Les épithètes de la Vierge que l'on trouve sur les icônes et qui son issus de la poésie religieuse ou liturgique ont un sens plus durable et, en quelque sorte plus universel. Ils ont moins été sujets aux confusions que les toponymes, étant donné qu'ils suivaient en général de plus près le contenu dogmatique et la forme iconographique habituels. C'est ainsi que l'épithète le plus fréquent de la Vierge Orante avec l'Enfant dans un médaillon sur sa poitrine était (Širšaja Nebes), »Plus vaste que les cieux«. L'Acathiste appelle la Vierge: „χαῖρε σκεπὴ τοῦ κόσμου πλατυτέρα“ pendant que dans l'office à Basile le Grand l'on dit explicitement: „καὶ τὴν γαστέρα πλατυτέραν ἀπειργάσατο“. L'appellation »plus vaste que les cieux«, c'est à dire: „πλατυτέρα τῶν Οὐρανῶν“ apparaît en général à côté des Vierges Orantes avec l'Enfant dans un médaillon sur la poitrine qui occupent la plance d'honneur dans la conque de l'abside ou dans le sanctuaire. Cependant cette représentation iconographique était souvent accompagnée d'un toponyme, épithètes dont la plupart se rapporte à des églises crétoises telles que Troniotissa et Lampini. Les appellations de Panaghia et de Grande Panaghia, pourraient dériver de l'acte rituel de l'élévation de l'Artos, et la place même qui est réservée à cette fresque dans l'église, se rattache à l'illustration de la Liturgie Divine. La Grande Panaghia n'était que l'un des symboles de l'Artos, du Verbe incarné dans la Vierge qui souvent s'appelait aussi simplement Panaghia. D'autres termes s'appliquent aussi à ce type iconographique de la Vierge et, pour contradictoires qu'ils paraissent de prime abord, ils se rattachent quand même dans un sens théologique plus profond logiquement à l'image. Telle est par exemple la Vierge du Signe des églises crétoises souvent appelée Eleusa (pleine de sympathie) et »Miséricordieuse à tous« pendant que dans l'église d'Asinou, à Chypre on l'appelle Forbiotissa (la Terrible).

L'auteur traite en détail aussi le terme Episkepsis et présente divers schémas iconographiques de Vierges portant cette appellation.

La Vierge du Signe »Plus vaste que les cieux« (d'après Epiphanios) re-
25 présente l'hypostase de l'Orante avec le médaillon qui plane sur sa poitrine,

elle exprime et confirme l'esthétique de Plotin, chère au Moyen Age. Elle est un symbole et une partie de l'univers qui est issue de l'absolu, comme la lumière émane du soleil. Cette hypostase, ainsi que beaucoup d'autres, la compare au flambeau qui est en relation étroite avec sa source et pourtant brille de sa propre lumière. C'est ce qui est appelé dans l'esthétique de Plotin „φῶς ἐκ φωτὸς" ou, comme nous le voyons écrit dans l'abside de la Panaghia Trikomon à Chypre auprès de la Vierge qui étend ses mains pour embrasser l'univers pendant que le médaillon, planant sur sa poitrine brille comme la Théophanie: χαῖρε ἡ τεκοῦσα τὸ φῶς καὶ μὴ γνοῦσα τὸ πῶς.



Сл. 1. Златни новац Зое и Теодоре, 1042. година.

Сл. 2. Печат Хартофилакса Никифора, XI в.

Сл. 3. Манастир Морача, XIII в.

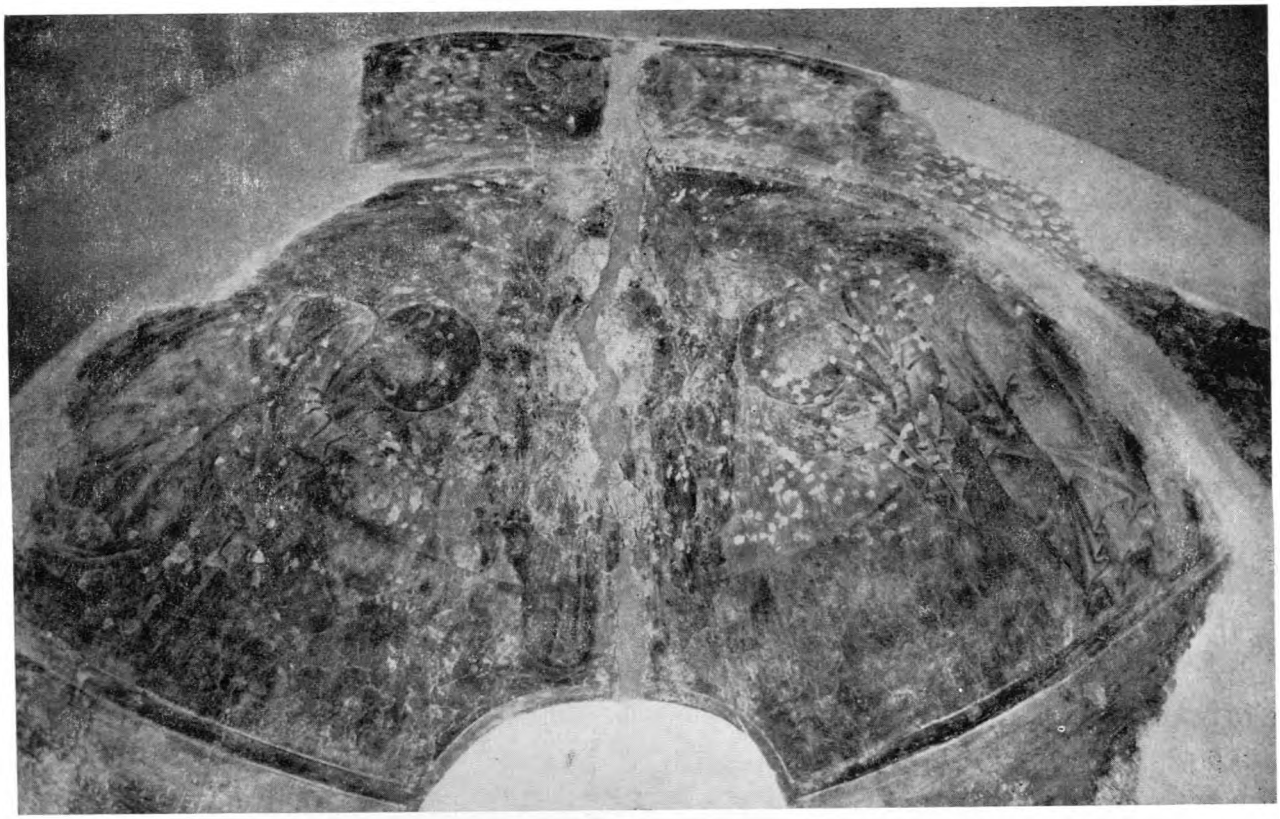
Сл. 4. Богородица Знаменија, Манастир Морача, XIII в.

Сл. 5. Олтарска апсида, Нерези, XII в.

Сл. 6. Олтарска апсида, Кипар, Трикому, XII в.

Сл. 7. Богородица Знаменија, Сопоћани, XIII в.

Сл. 8. Богородица Знаменија, Скадарско језеро, св. Богородица у Кому, XIII в.



IC
XC

Сл. 9. Олтарска апсида, св. Никола у Студеници, XIII в.

Сл. 10. Богородица Хора ту Ахориту, Цариград, Кахрије Бами, XIV в.

Сл. 11. Богородица Знамениија, Призрен, Богородица Љевишка, XIV в.

Сл. 12. Богородица Знамениија, Пећ, црква св. Димитрија, XIV в.

Сл. 13. Богородица Знамениија, Полошко, XIV в.

Сл. 14. Богородица Знамениија, Трговиште, XIV в.

Сл. 15. Олтарска апсида, Јежевица, XVII в.

БРАНИСЛАВ ТОДИЋ

О стилским особеностима фресака Ариља из 1296. године

Сликарска дела која настају после Сопоћана развијају, мање или више, вредности остварене на овим фрескама из око 1264, али без снаге неопходне да би се раскинуло са провереним монументалним концепцијама. Отуда су последње деценије XIII, и прва наредног столећа, занимљиве по тој мешавини стилова, јер сликарство тога доба још није у стању да формулише, независно од велике уметности која му је претходила, своје принципе стварања. Ариљске фреске (1296), на свој начин, доприносе сагледавању ових промена у византијском сликарству XIII века.[1] Њихове неуједначене ликовне вредности могу се објаснити присуством већег броја сликара, али исто тако и разликама које постоје унутар опуса сваког понаособ. Ариљске композиције *Причешћа апостола, Рођења Богородице* или *Жртве Аврамове* (сл. 12, 13) означавају места где су се сликари најбоље исказали, где су најмање спутани традицијом и којима дају свој допринос развоју сликарства што ће довести до значајних остварења у другој деценији

[1] О ариљском сликарству се досад писало доста, али још увек није потпуно испитана његова ликовна проблематика: V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, Beograd 1934, 16—17; Н. Окуневъ, *Ариље, памятникъ сербскаго искусства XIII вѣка*, Seminarium Kondakovianum, VIII, Praha 1936, 227—239, 244—254; M. Kašanin, *L'art yougoslave des origines à nos jours*, Beograd 1939, 23—24; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српскога народа*, Београд 1950, 6—8; G. Millet (presenté par A. Frolow), *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, II, Paris 1957, pl. 68—97, 102—103; С. Радојчић, *Натпис МАРПОУ на ариљским фрескама*, Студије о уметности XIII века, Глас САН CCXXXIV, књ. 7, Београд 1959, 40—45 (= *Текстови и фреске*, Нови Сад, s. d. 149—157); М. Татић, *Ариље*, Београд 1960, 7—15; С. Петковић, *Ариље*, Београд 1965, 1—11; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 72—73; В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле* II, Зборник радова Византолошког института X, Београд 1967, 140—141; В. Ј. Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Загреб 1971, 49—53 (= *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 44—45).

XIV века. С друге стране, низ појединачних фигура и неколико композиција својом структуром и формалним средствима изражавања остају на доста ниском уметничком нивоу и без амбиције да припадају свом времену. Овој се групи прикључује неколико фресака чији се слаб квалитет не може да припише конзервативизму, већ неукости њихових извођача. Оваква неуједначеност квалитета одражава и стање у византијској уметности крајем XIII века, па су разумљиве и аналогије са истовременим споменицима на доста широкој територији. Та чињеница показује да Ариље није споредан споменик и дело уметника који много заостају за својим савременицима. Исто тако, не би се могло говорити ни о кризи стварања која би испуњавала три деценије. Ако је ипак реч о кризи, онда се може помишљати само на кризу оних вредности које је изражавало сопоћанско сликарство и његово време. У византијској уметности дошло је до лаганог потискивања застарелог система вредности и стварања новог. Ова смена трајала је отприлике две последње деценије XIII и у првој XIV века. Негде у њеној средини настало је сликарство у Ариљу, као важна тачка у којој су се укрстили монументални облици уметности у повлачењу и нове иде је у настајању. У Ариљу је тај однос био у корист уметности која је испуњавала цео XIII век; у неким истовременим целинама било је обрнуто.

Напуштање монументалног схватања слике довело је, најпре, до промене садржаја, у смислу умножавања тема. Иако се у Ариљу нису очувале фреске на сводовима наоса и олтара, у проскомидији и већем делу северне певнице, свакако су у вишим зонама били *Велики празници*, једно чудо Христово *(Исцељење жене крвоточиве)* и три догађаја из циклуса Мука *(Прање ногу, Издајство Јудино* (Сл. 10) и *Пут на Голготу)*. У западном травеју су, поред *Успења* (Сл. 11), још две сцене из Богородичиног живота: *Рођење Богородичино* и *Ваведење*. Апсида је са уобичајеном евхаристичком тематиком, у ђаконикону је циклус св. Николе у пет епизода, а у проскомидији је био циклус св. Стефана Првомученика. У кубету, потрбушјима лукова и на пиластрима су фигуре и попрсја пророка, првосвештеника и мученика (Сл. 5, 8, 9). Приземна зона западног травеја има ликове Немањића-монаха, шест првих српских архиепископа и епископа Јевсевија, (Сл. 7), а оба крила трансепта посебан одбир светитеља, који је у вези са службом проскомидије. У припрати је уобичајен распоред: у своду и вишим зонама зидова су *Васељенски сабори*, којима је прикључен и један из српске историје, затим *Лоза Јесејева* и *Жртва Аврамова* (Сл. 12, 13), а у приземној зони ктиторска композиција, коју, поред патрона св. Ахилија (Сл. 12) и Христовог попрсја, сачињавају ликови краљева Милутина и Драгутина и краљице Кателине, жене Драгутинове (Сл. 1). У

првој зони су и портрети Драгутинове деце Урошица и Владислава, лик моравичког епископа Герасима и представа смрти епископа Меркурија, такође из Моравица, чије је седиште било у Ариљу. Уз улаз је представљен као стражар арханђео Михаило (Сл. 12).[2]

С обзиром на невелике димензије ове рашке цркве, али и велику разуђеност унутрашње архитектуре,[3] ариљско сликарство се у тематском погледу не разликује много од других српских цркава XIII века. Изразито нове теме овде се не појављују, већ су углавном наслеђене из старије уметности. Сликање великог броја историјских личности објашњава се двоструким карактером цркве — она је задужбина једног владара, краља Драгутина, и, истовремено, седиште епископије. Донекле необичан одбир светих личности тумачи се утицајем литургијских текстова.[4]

Управо због поменутог карактера ентеријера, сликари су били принуђени да смањују композиције, како би их уклопили у архитектонске оквире. Уколико раније нису радили у рашким црквама, они су добре узоре за овакво прилагођавање имали код својих претходника, у Сопоћанима, на пример, или у Градцу. А тамо где су слику могли да организују у вертикали, као код појединачних фигура, остваривали су много монументалније облике. Видљив је при том напор да уклопе фигуре на доста уску површину, па често оне прекидају бордуру и излазе ван ње.

Руковођени оваквим карактеристикама зидних површина, ариљски сликари су могли да остваре две садржајно различите врсте композиција. У једној доминира усамљена људска фигура, монументално схваћена, чија се представа своди на стамено и непокретно тело. Овако дате, фигуре су редовно веће од нормалне величине, а у првој зони и поремећених пропорција, утолико што су неприродно издужене. И у оваквом компоновању маса сликари су се угледали на уметност која им је непосредно претходила, на којој су могли да се образују као

---

[2] План и распоред ариљског сликарства објавили су Н. Окуневъ, *Ариље, памятникъ сербскаго искусства XIII вѣка*, 244—254; R. Hamann-MacLean und H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1963, Plan 18—19, Taf. 143—158. Б. Живковић (*Ариље*, Београд 1970) објавио је цртеже свих ариљских фресака.

[3] Најнеопходније о архитектури Ариља: G. Millet, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris 1919, 65—66, fig. 58—61; Н. Окуневъ, нав. дело, 224—227; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српскога народа*, 6; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1953, 84—85; М. Татић, *Ариље*, 5—6.

[4] Код В. Ј. Бурића, *Византијске фреске у Југославији*, нап. 46, наведена је литература о иконографији ариљског сликарства. О појединим темама и: Н. Л. Окуневъ, *Сербскія средновѣковыя стѣнописи*, Прага 1923, 17; М. Татић-Бурић, *Античко наслеђе у средњовековној уметности*, Жива антика, XI, 2, Скопље 1962, 384; S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIème siècle*, L'art byzantin du XIIIe siècle, Beograd 1967, 43, 45.

сликари, а чије су облике доста механички пренели на зидове ове цркве. Ако је са становишта оптике овако дата људска фигура нереална, јер силно притискује површину коју заузима, психолошки је оправдана, управо због вертикале, као основне линије простирања масе. Тамо где инвенција сликара није затајила, он је од појединачних фигура, овако независно формулисаних, стварао добре композиције. Од представе ктитора створио је јасну, добро закључену целину (Сл. 1).[5] Али такво зналачко компоновање маса, кад су у питању појединачне фигуре, не понавља се више у Ариљу, сем делимично на портретима Драгутинових синова, Владислава и Урошица, и на композицији *Благовести.*

Тамо где бисмо очекивали композицију *(Поклоњење агнецу,* ликови из јужне певнице,[6] портрети српских архиепископа) (Сл. 7) с обзиром на идеју која би деловала као обједињујући чинилац, ње скоро или уопште нема. Ако се схвате као основне визуелне јединице, ове фигуре делују као низ паралелних црта, вертикално поређаних. У вишим зонама, на пиластрима, фигуре само потенцирају ионако наглашену вертикалност грађевине.

Значајан допринос композицији овог периода у византијској уметности је обнављање континуираног представљања догађаја,[7] што за собом повлачи низ крупних композиционих промена. У Ариљу скоро да нема ређања сцена у низу, услед особености рашке архитектуре, али многи други елементи нове композиције ту су присутни у знатној мери.

У доста сцена поштује се стара композициона схема, то јест јасна и прегледна, сведена на најнужнији број личности. Такве су *Сретење, Крштење, Преображење* и делимично *Успење Богородичино* (Сл. 11), где основни распоред маса показује ослањање у пуној мери на картоне старе педесет и више година.[8] Овде се тражи равнотежа, која као средство искоришћује симетрично постављање фигура, а идејна суштина слике увек је истакнута местом у центру. Код неколико других сцена, таква, у основи монументална композиција, умногоме је поремећена. Уводи се велики број личности или су оне у таквим односима који нарушавају промишљену статичност претходних.

---

[5] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку,* Скопље 1934, 31, 90.

[6] В. Ј. Бурић, *Византијске фреске у Југославији,* нап. 46.

[7] На пример на фрескама на нашем тлу и у XI веку (Св. Софија у Охриду) и посебно последњих година XIII века (Градац, око 1275, Богородица Перивлепта у Охриду, 1295, припрата Св. Апостола у Пећи, око 1300); овакво низање сцена преузето је, посредством минијатуре, од античке уметности, М. Татић-Бурић, *Античко наслеђе у средњовековној уметности,* 389.

[8] S. Radojčić, *Arilje,* Enciklopedija Jugoslavije, 1, Zagreb 1955, 204; Исти, *Текстови и фреске,* 152; Исти, *Старо српско сликарство,* 73; С. Петковић, нав. дело, стр. 10; В. Ј. Бурић, *Византијске фреске у Југославији,* 44.

Овде је литература присутнија, наративни моменат истакнутији. Супротно „класичном" поступку, фигуре се постављају без реда и симетрије, њихово гомилање тежи за непосреднијим говором, реч је о извесном експресивном осећању композиције. Ово у првом реду важи за представу *Издајства Јудиног* (Сл. 10), али не мање и за *Рођење Христово, Лазарево васкрсење* и *Пут на Голготу.*

Ариљски сликари доследно искоришћују неколико елемената као помоћна, али значајна средства у компоновању слике — сликану архитектуру, пејзаж и светлост. У Ариљу је, међутим, присутна и недефинисана позадина, која као таква не игра никакву улогу у композицији.[9] Сасвим је напуштена златна позадина,[10] као елеменат метафизичког и анагошког значаја средњовековне слике,[11] а тамноплава, позната и раније у српском сликарству,[12] завладала је на зидовима Ариља.[13]

Позадину на ариљским фрескама много чешће чини сликана архитектура која открива конзервативизам овог сликарства. У *Успењу Богородице,* на пример,[14] не само што је архитектура крајње оскудна (позадину сцене фланкирају две зграде скромних димензија), него је и пројекциони систем на њој недоследно изведен (Сл. 11). Грађевина на левој страни дата је у ортогоналној пројекцији, на онај начин који често срећемо у сликарству XII века, а последњи пут на нашем тлу широко примењену у Милешеви. Зграда, пак, са десне стране изведена је потпуно у косој пројекцији,[15] продужени зраци њених ивица, према одру Богородичином, нигде се не секу. Најзад, постамент испред одра дат је у инверзној перспективи.

Инверзна перспектива је у Ариљу и најчешће примењена. У византијском сликарству она постаје стално присутна од средине XIII века. Потреба за дубљим архитектонским простором, настала увођењем сложенијег казивања и већег броја личности, изискивала је тражење новог начина решавања структуре слике.[16] Ово је постигнуто инверзном перспективом, ireалном геометријском конструкцијом, ко-

---

[9] А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије,* Нови Сад 1970, 40.

[10] О златној позадини у српском сликарству: В. Ј. Ђурић, *Сопоћани,* Београд 1963, 69—71; Исти, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle,* L'art byzantin du XIIIe siècle, Beograd 1967, 151—153.

[11] Р. Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку,* Београд 1975, 31.

[12] У појединим компартиментима Студенице, Милешеве или Градца.

[13] Н. Окуневъ, *Ариље, памятникъ сербскаго искусства XIII вѣка,* 239.

[14] L. Wratislaw-Mitrovic et N. Okunev, *La Dormition de la Saint-Vièrge dans la peinture médievale orthodoxe,* Byzantinoslavica, III, Praha 1931, 148. Аутори је, по композиционим елементима, упоређују са градачким *Успењем,* мада јој је порекло сигурно старије.

[15] А. Стојаковић, нав. дело, 56, 111, 193, цртеж 32.

[16] Исто, 74.

ја је ради добијања композиционих преимућстава до краја пренебрегла реална начела оптике. У композицији, у којој је нагло порастао број учесника, а протагониста изједначен са осталима, њоме је подвучена вредност људске фигуре која доминира као главни носилац тумачења радње.[17] У Ариљу нису искоришћене све могућности ове перспективе, као што ће то бити у композицији XIV века, наративнијој у много већем степену. Овде се варирају позната решења архитектонског простора остварена већ у Сопоћанима и не показује се при том велика инвенција, већ, напротив, сиромашнија.[18] Бољи примери сликане инверзне архитектуре сачували су се у композицијама *Рођења* и *Ваведења Богородичиног*, у *Сретењу* и иза јеванђелиста у пандантифима. Важно је да нигде нема комуницирања између ове фигуре и архитектуре, она увек остаје у другом плану, као ознака места радње. Конвергованьем својих маса архитектура чини овај однос активнијим једино у *Сретењу*, *Ваведењу* и код јеванђелиста Марка и Матеја у пандантифима.

Ариљски уметници су нешто бољи у обликовању пејзажа. Пејзаж, обогаћен, слика се у Ариљу често.[19] Стеновите масе сликају се пре свега из композиционих разлога исто онако као што је случај са инверзном перспективом архитектуре. А како је композиција подређена идеји, то су „у акцентовању идејног језгра слике понекада скулптовани облици једног чврстог пејзажног елемента — стене — и свођени у одређене архитектонски дефинисане масе, да би се подесном конструкцијом ангажовали у подвлачењу садржајног тежишта слике".[20]

Чудном су доследношћу овај захтев испуњавали ариљски сликари у *Крштењу*, *Лазаревом васкрсењу*, *Уласку у Јерусалим* и *Издајству Јудином* (Сл. 10). Колико пејзаж учествује у композицији, показује средња епизода *Жртве Аврамове*.[21] Коса линија тече преко глава Аврама и Исака и спушта се на магарца који се савио под теретом. Њој је супротстављена друга која се преко стене у позадини подиже да би благо прешла у хоризонталу и надовезла се на крило анђела из следеће епизоде (Сл. 12). Овим је остварен и продор у дубину сцене, исто онако као што је дијагонално постављена постеља на којој лежи Ана у *Рођењу Богородице*. Понекад се и у сликаној архитектури, богатој као у *Сретењу*, јави овај активни моменат сугерисања дубине. Степенице које почињу од ногу св. Симеона са Христом, поред идејне имају и композициону вредност. Мање ефектно мотив се понавља и код је-

[17] Исто, 63.
[18] Исто, 120.
[19] Већина сачуваних сцена из циклуса Великих празника илуструје догађаје који су се збили у природи.
[20] А. Стојаковић, нав. дело, 44.
[21] A. Okunev, *Monumenta artis Serbicae*, III, Pragae MCMXXXI, 7.

ванђелисте Марка у пандантифу. Овакво степеничасто подизање води порекло од помпејанског сликарства с мотивима узетим из позоришта.[22] Стварање илузије дубине постиже се и особеним, дијагоналним ређањем фигура,[23] као што је то срећно учињено у *Крштењу*.

Светлост је у Ариљу задржала композиционе вредности наслеђене од нешто старије уметности. Као и помоћу одређених пројекционих елемената, тако се и уз помоћ светлости (у *Успењу*, *Издајству Јудином*, ктиторској композицији) (Сл. 11, 10, 1) подвлачи значај тежишта идејне концепције слике, а све визуелне тачке чвршће се уједињују у целину.

Тако се композиција ариљске слике држи у највећој мери облика остварених у XIII веку. Новине се појављују само на неколико фресака, кроз увођење већег броја личности у сцену и смањење њихових димензија, преко напуштања уобичајене равнотеже маса да би се она постигла другим средствима: светлошћу, сликаном архитектуром и пејзажем.

Ове промене прати и цртеж. Он чак радикалније од композиције и боје раскида са академизмом претходних деценија. Најзначајнија уметничка особеност Ариља јесте суверена доминација цртежа над осталим елементима слике.

На византијској слици XIII века дошло је до скоро идеалног склада између цртежа и боје. Крајем истог века боја се полако повлачи остављајући цртежу две могућности: да, не мењајући много свој карактер, описује облик или да се квалитативно преобрази у средство изражајнијег казивања.

У Ариљу, где раде уметници неједнаких схватања и могућности, прва је варијанта у великој мери примењена: скоро потпуно у припрати и на највећем делу појединачних фигура. Цртеж је привидно задржао особине које је имао на фрескама из нешто старије епохе; како се, међутим, боја повукла, или је сведена на доста сиромашне нијансе, он је морао да постане дескриптивнији,[24] наметљивији у описивању облика. На одећи владара цртеж се исцрпљује у занимљивом, али некорисном описивању орнамента до најситнијих детаља. Драперије су махом једнобојне и без оне једрине из средине века. Особито на драперији Христа на југозападном пиластру (Сл. 6) и јеванђелистима

---

[22] М. Татић-Бурић, *Античко наслеђе у средњовековној уметности*, 390. „На неким нашим фрескама XIV века архитектонска кулиса са степеницама, стубовима и архитравима личи на античку scenae frons, какав пример имамо у Грачаници". Антички мотив степеница биће често коришћен у талијанској ренесанси.

[23] Н. Окуневъ, *Арилье, памятникъ сербскаго искусства XIII вѣка*, 241.

[24] В. Ј. Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, 44.

у пандантифима (Сл. 4) види се претерано извијање које води у арабеску.

Цртеж на ликовима ктитора је углађен и богат у детаљима.[25] Иако је донекле идеализован, изразитост физиономија се није изгубила (Сл. 1). Тежња за реалистичком обрадом[26] смирила је линију и ублажила њен експресивни карактер. Ово важи и за портрете епископа Јевсевија и архиепископа Јевстатија II (Сл. 7), као и портрете Драгутинових синова, Владислава и Урошица, чији је цртеж нешто неспретнији.[27]

Повећана изражајност ликова, која се даје преко лаке деформације наглашене цртежом, јача у вишим деловима цркве, у композицијама. *Преображење* као да и симболично указује на ово. Фигуре у горњој групи, Илија, Христос, Мојсије, извучене су линијом која у спором луку описује облик, па изгледају монументално и укочено у исти мах. У доњем делу композиције линија је гипкија, сликар вешто показује апостоле у скраћењу и наглом покрету.

Брз, скоро скицозно употребљен цртеж, који не иде за тим да одмереним прорачуном искаже лепоту облика, обележава *Рођење Христово, Улазак у Јерусалим, Издајство Јудино* (Сл. 10), *Рођење Богородице, Причешће апостола* и делимично *Жртву Аврамову* (Сл. 12, 13). Он је овде разигран, нанесен жустро, чиме изводи сцену из статике. То је змијолика линија на Јосифовом огртачу у *Рођењу Христовом,* широко повучена у описивању стена и грубо нанесена на профилима пастира и жена које купају Христа. Експресиван цртеж понавља се и у *Уласку у Јерусалим,*[28] још више у *Издајству Јудином* (Сл. 10). Ако се занемаре неке цртачке неспретности, запажа се врло ефектно представљен покрет, којим се испољавају и одређена душевна стања. Прва и пресудна мисао сликара ове фреске била је да избегне доминантно пружање линије у било ком смеру. Одатле је логично следио даљи поступак, којим се цртеж образује кратким цик-цак потезима. Уводећи велики број фигура, он је до краја искомпликовао цртеж, тако да се у њему линије сударају, секу, једна долази преко друге. Оваква његова обрада одговара теми, али је на ликовном плану довела до загушености композиције и збрке у цртежу. Исто је тако брз, али без грешака претходне композиције, цртеж у *Рођењу Богородице.*

---

[25] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку,* 32.

[26] Н. Л. Окуневъ, *Сербскія средневѣковыя стѣнописи,* 26—27; Исти, *Портреты королей-ктиторовъ в сербской церковной живописи,* Byzantinoslavica, II/1, Praha 1930, 96.

[27] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку,* 34.

[28] T. Velmans, *Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter,* L'art byzantin du XIIIe siècle, Beograd 1967, 55.

Самим тим што је радња пренесена у ентеријер, дошло је до представљања компликованије позадине, чији облици равноправно учествују у структури слике. Врло добро вариране покрете фигура у првом плану уравнотежује и смирује чврста архитектура иза њих. И свде је цртеж супериорнији од боје. Његовом знатном деформацијом, истицањем или гушењем његових облика, линијом која у себи носи облик или је, пак, само сумарно дата, цртеж постаје занимљив и бољи него на осталим ариљским фрескама. Он је скоро флуидан, линија врло гипко истиче облик у епизоди купања мале Богородице. Издужене фигуре својим ставовима нивелишу вертикалу која би таквим цртежом требало да буде остварена. Та издуженост није по канону наступајућег сликарства Палеолога, већ је типична за сликарство у Ариљу. *Жртва Аврамова* је пример колико је један од ариљских сликара имао знања да варирањем цртежа кроз три узастопне сцене нијансира немире људске душе, тако различите као што су екстаза, резигнација, туга и удивљеност (Сл. 12, 13).[29]

Експресиван цртеж, постигнут деформацијом ликова,[30] одвојио се од мирног, пригушеног цртежа монументалног стила. Истовремено, боја се повлачила у други план сликаревог интересовања. У Ариљу се ниједном није појавило јединство између наглашеног цртежа и интензивне боје, јединство које је остварено у Богородици Перивлепти у Охриду.

По овоме се Ариље не одваја битније од осталог сликарства које у исто време настаје у Србији. То сликарство даје угашене боје, у пригушеној светлости, боја не прожима структуру слике, она, као средство декоративног ефекта, подвлачи важност људске фигуре, појачава сликовитост призора и фантастичност архитектуре — боја осветљава статуарну и просторну суштину слике само као украс и акценат.[31]

До сада је редовно негативно оцењиван колорит ариљских зидних слика.[32] Иако ове фреске, овако како су сачуване,[33] не могу да пруже праву слику својих, посебно колористичких вредности, очи-

---

[29] G. Millet — A. Frolow, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, II, стр. VIII.

[30] M. Kašanin, *Arilje*, Enciklopedija likovnih umjetnosti 1, Zagreb MCMLIX, 155.

[31] S. Radojčić, *La pittura in Serbia e in Macedonia dall' inizio del secolo XII fino alla metà del secolo XV*, »Corsi di cultura sull' arte ravennate e bizantina«, Ravenna 1963, 307, 309—310 (Скраћени превод: *Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века*, Српска православна црква 1219—1969, Београд 1969, 100, 101—102).

[32] M. Kašanin, *Arilje*, Enciklopedija likovnih umjetnosti, 155; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 73.

[33] М. Лаћевић, *Радови на живопису у Ариљу, Велуђу и Јежевици*, Саопштења, I, Београд 1956, 42—43.

гледно је да њихова бојена скала није била богата. Овде нема ни помена од онаквог експериментисања бојом као у само нешто млађим споменицима (Богородица Љевишка). Боја је редовно пригушена, сиромашна у нијансама, увек слагана тако да јој звучност надокнади контраст светло-тамног. На једној од најлепших слика, *Рођењу Богородичином*, реч је, у ствари, само о две боје — тамноплавој и црвеној — које се супротстављају једна другој. Као далеки одјек сопоћанског сликарства, у *Причешћу* је изведено слично смењивање површина топлих (црвена и жута) и хладних боја (зелена и плава). Ипак, боја у Ариљу има пре тонске него колористичке вредности. Таква је у низу ликова у првој зони, особито изразита на апостолу Павлу. Неплемените боје сведене су на две доминантне: пепељастосиву и бледоцрвену са њиховим преливима. Жеља за тонском обрадом уочава се чак и на ликовима ктитора, мада је боја инкарната на њима живља од колорита светих лица.[34]

Да би се одвојиле од тамне позадине, фигуре, пригушеног тоналитета, уоквирене су, нарочито у првој зони, белом линијом (Сл. 6),[35] а оваква контура налази се и у неким композицијама где је требало разграничити површине сличног светлосног интензитета. Она је у Ариљу употребљена у чисто практичне сврхе, што показује и то да је скоро искључиво искоришћена на јужном зиду, по правилу слабије осветљеном.

На многим ариљским фрескама постоји жеља да се испробаним средствима постигне пластичност фигура, најчешће брижљивом моделацијом. У тежњи за углађеним и идеализованим облицима осећа се на њима нека архаичност и извештаченост. Као основа за инкарнат служи зелена боја, а преко ове долази окер, светлији на образима, а тамнији за сенке, које се појачавају новом употребом зелене. Оваквом моделацијом избегнути су нагли прелази из сенке у осветљена места, а и у цртежу је превасходна крива линија. Најдоследније су ова начела проведена приликом сликања *Благовести* (Сл. 2, 3), Соломона и фигура у јужном крилу трансепта (посебно Богородица, Јован Златоусти и Константин и Јелена) и Христа на југозападном пиластру (Сл. 6). И на портретима епископа Јевсевија (Сл. 7), архиепископа Јевстатија II, краљева Милутина и Драгутина (Сл. 1) примењен је сличан поступак.

---

[34] „Ово је важна промена. У Милешеви и Сопоћанима биле су главе светитеља смелије и богатије обојене него владарске слике, а у Ариљу је обратно", С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, 32.

[35] Н. Окуневъ, *Ариље, памятникъ сербскаго искусства XIII вѣка*, 242—243; П. Миљковић-Пепек, *Порекло једног стилског елемента на фрескама Св. Софије у Охриду*, Зборник радова Византолошког института, 5, Београд 1958, 125—128; Исти, *Делото на зографите Михаил и Евтихиј*, Скопје 1967, 126, 157—159. Миљковић-Пепек успео је да докаже да овај начин издвајања фигуре није западног порекла, како је мислио Н. Окуњев.

С обзиром на то да су овде у питању живи људи, сликареви савременици, колорит је нешто топлији, руменожути окер и његови тамнији преливи потисли су зелену, тако изразиту на светитељским ликовима.[36] Моделација је остала наглашена, особито на портретима краљева. На лицу краљице Кателине, међутим, она је сасвим изостала, а не види се ни неки други начин пластичног изражавања.[37]

Начело светло-тамног, које је на претходним примерима само делимично усвојено, много је изразитије у композицијама *(Причешће апостола, Рођење Богородице, Пут на Голготу)* и неким боље сачуваним фигурама (пророци у потрбушју лукова, св. Лавр). Њиме је постигнута рељефност уместо статуарне пластичности ликова у јужној певници, на пример. Овде је моделација напуштена или сведена на занемарљиво малу меру. Фино понављање светлих потеза на најосветљенијим местима приближава се скоро графичкој обради. Приликом сликања лица, на окерну основу[38] додаје се зелена, не чиста већ у нијанси која је најближа маслинастој, да означи сенке, али без прелаза, тако да је контраст нагао и изразит. Зелене мрље су наглашене у пределу очију, носа и врата. Утисак који се добија оваквим распоредом светлих и тамних површина најбоље се може описати рефлекторским осветљењем које пада са једне бочне тачке. Тако сликане личности постале су трансценденталне у већој мери, чему је, разумљиво, жртвована волуминозност и свако реалистичније обрађивање лика. Самим тим, жртвована је и моделација, поступак неподесан за такве захтеве.

Овакве разлике у схватањима односа светлости и сенке и пластичне обраде облика проузроковале су и разлике у самом начину рада. Тамо где се тежило за пластицитетом и моделацијом, цртеж је прецизнији, облици дотеранији, а сликање успорено. Наноси боје су густи и очигледан је труд да се стопе у јединствен, широк потез. Други начин обраде је захтевао и други метод. Могла би готово да се истакне извесна импровизација у начину како се остварује цртеж, док је боја наношена брзо, слободно и енергично.[39] Идеализовање физиономије је напуштено, ефекти светло-тамног избили су у први план.

Све ове разлике морале би се приписати различитим схватањима, а и могућностима, сликара који раде у Ариљу. Оне нису начелне природе, јер је спој таквих супротности незамисљив у средњовековном, по-

---

[36] О овим разликама на примеру сопоћанских портрета: В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 25—26.

[37] Проф. Радојчић мисли да разлоге оваквог представљања треба тражити у моди оног времена, с обзиром на то да се од Ариља овакви женски ликови редовно појављују у српским споменицима, С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, 32.

[38] Н. Окуњев *(Ариље, памятникъ сербскаго искусства XIII вѣка*, 242) наводи да су лица сликана преко жуте основе ореола.

[39] С. Петковић, *Ариље*, 8; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 73.

себно византијском, сликаном ансамблу, који изводи група сликара. Надлични карактер ове уметности[40] који треба да потврди мисао да је творац сваке лепоте сâм Бог, нагони уметнике да се толико прилагоде један другом да је у најуспелијим целинама врло тешко одвојити рад једног уметника од другог. Зато, тражење личног стила сваког средњовековног уметника је доста узалудан посао, јер тражимо нешто што сâм уметник није желео, и што у крајњој линији није могло да буде присутно у његовом делу.

У ариљском сликарству, као не много успелој целини, може се, са мање или више сигурности, уочити учешће различитих мајстора.[41] Разлике у стилу, које су напред истакнуте, дају повода за претпоставку да су у Ариљу радила два или три мајстора са помоћницима. Они су мало успели, ма колико се у томе трудили, да ускладе своје поступке у раду. Не долази то отуда што су били јаки индивидуалисти, већ због немогућности да превазиђу своје узоре, који су били доста различити. Конзервативизам, уочен на ариљским фрескама, приписиван је дубоким годинама њихових мајстора.[42] Ове фреске су, међутим, истовремено и израз оног духовног стања које се испољава у византијској уметности последњих година XIII века.

Захваљујући једном натпису у северном прозору, зна се одакле су дошли сликари који су осликали зидове ариљске цркве. То су прва слова, нека врста акростиха, поклича солунских присталица Михаила VIII Палеолога из године 1258 — Михаилу вођи Ромеја гласно ускличите (Μιχαὴλ Ἄναξ Ῥωμαίων Παλαιολογος Ὀξέως Ὑμνηθήσεται — МАРПОУ). Потекао из највиших црквених кругова, натпис је имао чисто политички карактер.[43] Исписан у Ариљу 1296. године,[44] он је ово обележје изгубио,[45] јер је у то време на цариградском престолу седео већ други

[40] Р. Асунто, нав. дело, 76—78.

[41] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, 73; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 44.

[42] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 44.

[43] Интерпретирајући Пахимера, који помиње ове речи, први пут о њему говори А. Андрејева (*Очерки по культурѣ византийского двора въ XIII вѣке*, Прага 1927, 156), наравно, не узимајући у обзир ариљски натпис који је касније откривен.

[44] Б. Бошковић, *Неколико натписа са зидова српских средњовековних цркава*, Споменик СКА, LXXXVII, Београд 1938, 8—9, прочитао је тачно годину живописања цркве. — Натпис МАРПОУ открили су конзерватори из службе заштите споменика културе 1956. године (М. Лаћевић, *Радови на живопису у Ариљу, Велуђу и Јежевици*, 43). Њиме се детаљније позабавио проф. Радојчић у Гласу САН, CCXXXIV, књ. 7. Сви каснији радови о овом питању заснивају се на Радојчићевом тексту: М. Татић, *Ариље*, 15; С. Петковић, нав. дело, стр. 10; V. J. Djurić, *La peinture murale serbe au XIII siècle*, 156; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 44.

[45] „Са знатном сигурношћу се сме тврдити да је акростих, схваћен као криптограм поред крста, ушао у стандардну декорацију која се, у формално сличним варијантама понавља на унутрашњим површинама зидних отвора", С. Радојчић, *Текстови и фреске*, 152.

цар из куће Палеолога. Овај акростих је, ипак, необично важан, јер недвосмислено везује сликаре за Солун, и ближе, за његов клер. Ову чињеницу поткрепљује и низ аналогија које ариљско сликарство налази у грчким и македонским споменицима где се мање или више зна да су дело солунских уметника.

Солунско сликарство последње деценије XIII века не разликује се много од уметности која настаје у другим подручјима византијске културне сфере.[46] Монументална концепција слике је разорена;[47] трансцендентна светлост која је зрачила са фресака напуштена је; хармонија која је искључивала сваку динамику у цртежу, боји и композицији, поремећена је истицањем само боје или цртежа и свођењем композиције на стереотипна решења из X и XI века. С једне стране, схематизује се монументални облик, а са друге форма се претерано детаљише, тако да се на слици гомилају чудне противуречности. Данас уобичајеним терминима речено, на сликама солунских мајстора с краја XIII века води се борба између импресионистичког (Паригоритиса у Арти) и експресионистичког схватања (Св. Никола у Прилепу), сивих, угашених боја (Ариље) и интензивног колорита (Перивлепта у Охриду), светлог и тамног, монументалног и наративног. На садржинском и иконографском плану претежнија је струја која је потекла вероватно од учених солунских теолога, присталица исихастичког схватања. Убедљивост се постиже инсистирањем на старозаветним, апокрифним и песничким симболима, макар се она свела и на пуку илустрацију (пример припрате Богородице Перивлепте у Охриду).

Ариљско сликарство уклапа се у те опште токове с краја XIII века који ће довести до тзв. ренесансе Палеолога. По блискости структура оно има аналогија не само у зидном, већ и у штафелајном сликарству.

У самом Солуну није сачувано ништа што би било слично ариљској уметности. У непосредној његовој близини, међутим, на Светој Гори, постоје два у овом смислу занимљива споменика. На непресликаним деловима фресака главне манастирске цркве у Ватопеду, датованим у 1312. годину, осећају се доста далеке реминисценције на ариљско сликарство. То се, пре свега, односи на сликара који је извео последње сцене из Мука Христових. Он је, међутим, веће културе од

[46] На разлици много инсистира А. Ксингопулос, постављајући не нарочито уверљиве хипотезе, A. Xingopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, 8.

[47] Сликарство монументалних облика из XIII века сачувано је у Солуну на два места: у јужном броду базилике Ахеропиитос и на фресци патрона на ступцу до олтара између централног и јужног брода у базилици св. Димитрија. О сликарству базилике Ахеропиитос и осталим фрескама монументалног стила у Грчкој: M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce*, L'art byzantin du XIIIe siècle, Beograd 1967, 59—73.

ариљских сликара и мање везан за монументално схваћену композицију.[48] Исто тако финији рад од ариљских фресака је и мозаичка икона св. Николе из Ставрониките, датована у сам почетак XIV века.[49] На њој, међутим, преовлађује монументално схватање, а принцип светло-тамног је веома изражен. Икони је најсличнији лик св. Ахилија до иконостаса у Ариљу. На ширем подручју Солуна извесне типолошке сличности са Ариљем налазе се на фрескама Богородице Кубелитисе у Костуру, с краја XIII века.[50]

Далеко на југу, на Атици, данас у предграђу Атине, сачувано је сликарство солунских уметника у цркви Оморфи Еклисија.[51] Сликарство у средњем травеју јужног параклиса и лик Пантократора у кубету подсећају на неке ариљске фреске.[52] Пуноћом постигнутом благим прелазом у сенку, упадљивом моделацијом, прецизним цртежом инкарната и тешких драперија и везаношћу за монументални облик, ово сликарство је најближе ариљском сликару који више нагиње XIII веку. Истоветна структура слике довела је до веома сличних решења. Оне се могу пратити на поређењима Христа Сотира из атинске цркве и Христа на југозападном пиластру у Ариљу, Богородице са Христом са истом групом у Ариљу, или Прекрасног Јосифа из прве и Соломона из друге цркве.[53]

Сликарски напреднији део ариљских фресака нема тако блиске паралеле у византијској уметности последње деценије XIII века. По сличном решавању неких сликарских проблема оне су најближе радовима једног мозаичара у Панагији Паригоритиси у Арти, неким фрескама из цркве Кокини Еклисија, такође из околине Арте, и сликару који ради у северном делу цркве св. Николе у Прилепу.

Досад су већ примећене аналогије између Ариља и Паригоритисе[54] и то њеног сликара кога проф. Орландос у монографији споменика

---

[48] П. Миљковик-Пепек, *Делото на зографите Михаил и Евтихиј*, 226—227, сл. 123, 124.

[49] K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Ikone s Balkana*, Beograd 1970, стр. XXVII, сл. 57. Хацидакис мисли да је икона рад солунског мајстора.

[50] Уп. ове фреске (Χ. Μανροπούλου — Τσιούμη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ον αἰώνα στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριᾶς, Θεσσαλονίκη 1973, Πίν. 7, 26) са ариљским (Millet — Frolow, нав. дело, pl. 93, 3; V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, II, pl. 19).

[51] M. Chatzidakis, *Byzantine Athens*, Athens 1963; *Monuments Byzantine en Attique et Beotie*, texte par M. Chatzidakis, Athènes 1956, 24—25; Ἀ. Βασιλάκη — Καρατσάνη Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ομόρφης Ἐκκλησίας στὴν Ἀθῆνα, Ἀθῆνα 1971.

[52] На ову сличност указао је В. Ј. Бурић (*Византијске фреске у Југославији*, нап. 46).

[53] Ἀ. Βασιλάκη — Καρακατσάνη, н. в. дело, Πίν. 39—42, посебно Πίν. 39β 39α, 41α.

[54] A. K. Orlandos, *La Parigoritissa d'Arta, traduction abrégée du texte grec*, Η' Παρηγορήτισσα τῆς Αρτης Athènes 1963, стр. XXIII; В. Ј. Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, нап. 46. — О Паригоритиси и M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce*, 70—71, fig. 20—21.

обележава знаком *А*. Његов су рад фигуре пророка Исаије, Јеремије и Језекиља,[55] који су најсличнији ариљским пророцима у потрбушју лукова. Наглашен је цртеж, а тврда моделација и опрезан склад боја воде више тонском него колористичком решавању слике. Ово оштро сукобљавање осветљених и затамњених површина, а мање типологија светитеља, приближава мајстора из Арте ариљском сликару. Фреске из Кокини Еклисија су такође блиске ариљским, како по секундарној улози боје на њима и изразитом цртежу, тако и типолошком сродношћу. Ипак, фреске из Кокини Еклисије се враћају, формално, на комнински начин решавања ликовног облика, по чему су архаичније од ариљских.[56] Скоро исти поступак у конструкцији слике повезује ариљско сликарство и фрескисту који ради на северном зиду и истом делу свода у Св. Николи у Вароши код Прилепа (1298).[57] Црвенкаст инкарнат контрастира са дубоким зеленим сенкама, чиме је светло-тамно постало веома изразито. Прилепски сликар слабије црта од нешто старијег сликара у Ариљу.

Најбоље сачувана целина солунског сликарства из овог времена налази се у Охриду, у цркви Богородице Перивлепте (1295) а рад је двојице по имену познатих уметника, Михаила Астрапе и Евтихија.[58] На граници између монументалног и наративног израза, они негују пластично сликарство засновано на јаком контрасту топлих и хладних боја. Облици се немирно ломе, покрет је наглашен до патетике, а човеков лик доведен до деформације. Сликарство Перивлепте се много разликује од Ариља и својим га квалитетом превазилази. Сличности ипак постоје и оне се испољавају преко структура у којима доминира један елемент преко којег се наглашава немир и повишен тон — у Перивлепти је изведено снажно, скоро непријатно супротстављање боја, у Ариљу је тај контраст постигнут тонским начелом светло-тамног, и у једном и у другом споменику структура је усложњена детаљисањем облика који још чува старе димензије. Перивлепта је напреднији споменик, њено је сликарство у динамичнијем односу према осталим структурама солунског и византијског друштва. Заслуга за то

---

[55] A. Orlandos, нав. дело, pl. 21, 22, 23.

[56] На фреске Кокини Еклисије скренуо ми је пажњу Иван Борђевић, асистент Филозофског факултета у Београду, на чему му најлепше захваљујем.

[57] На овим везама се, чини се превише, инсистира у књизи R. Hamann-Mac Lean und H. Hallensleben, *Die Monumentaimalerei in Serbien und Makedonien*, 27, 28. О прилепском сликарству в. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 19, са старијом литературом.

[58] Последњи пише о овом сликарству В. Ј. Ђурић у књизи *Византијске фреске у Југославији*, 17—19. О солунском пореклу Михаила Астрапе в. С. Кисас, *Солунска уметничка породица Астрапа*, Зограф, 5, Београд 1974, 36.

припада искључиво Михаилу и Евтихију, као сликарима способнијим од ариљских.[59]

Фреске из Ариља се доста логично укључују и у историју српске уметности.[60] Иако су дело уметника који су дошли са стране, оне су само беочуг у низу споменика насталих под утицајем Солуна. Значај овог града био је особито јак у време смене стилова,[61] као што је то крај XIII века.

Око средине овог века Сопоћани су означили тријумф једног релативно кратког, али изузетног стилског израза на нашем тлу. Систем вредности остварен у њима се полако распада у Градцу (око 1275), а да се нови само наслућује. За следеће споменике ће нарочит значај имати губитак светлости, била она златна или остварена хармонијом боја, који је започет већ у капели св. Симеона Немање у Сопоћанима. Сликарство у Петровој цркви код Новог Пазара (трећи слој фресака) представља даљи развој овог процеса. Склад боја коначно је потиснут оштрим контрастом светлог и тамног. Мада, сумарно узет, људски лик покушава да следи велике традиције из претходних деценија, он је доведен у такву супротност са осталим елементима слике да представља архаизам. Отприлике истих година настају фреске у Ариљу и припрати пећких Св. Апостола.[62] Мада су обе целине дотакнуте новим духом који ће усмеравати српско сликарство у наредним деценијама, пећке фреске су напредније од ариљских. Ариљске су више везане за ранија искуства и завршавају линију започету у сопоћанским параклисима, а развијану у Градцу и Петровој цркви. Фреске из Пећи су напредније од овог бескрвног и доста сувог сликарства. Њихова је структура коренитије измењена доследном применом вертикале, чиме је наглашен динамичнији моменат. Колебање у колориту одлучно је

---

[59] Не би се могла прихватити хипотеза да је сликар Астрапа из Охрида аутор ариљских фресака: С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 27, нап. 48; Исти, *Jugoslavija — srednjovekovne freske*, UNESCO, Paris 1955, 22. — Неприхватљиво је и тврђење Б. Бошковића *(О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XIV века*, Старинар, н. с., IX—X, 1958—1959, Београд 1959, 127) да је Ариље сликао Никола, са браћом Доброславом и Георгијем, који се помињу, као градитељи, у вези са Богородицом Љевишком у Призрену и Дечанима.

[60] Генезу ариљског сликарства на српском тлу утврдили су С. Радојчић: Богородица Перивлепта — припрата св. Апостола у Пећи — Ариље (S. Radojčić, *La pittura in Serbia e in Macedonia*, 309) и В. Ј. Ђурић: Параклис св. Симеона у Сопоћанима — Градац — Св. Петар у Расу — Ариље (В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, 75; Исти, *La peinture murale serbe au XIIIe siècle*, 149; Исти, *Византијске фреске у Југославији*, 41—44).

[61] В. Ј. Ђурић, *Солунско порекло ресавског живописа*, Зборник радова Византолошког института, 6, Београд 1960, 126.

[62] Сликарство слично пећком, можда дело истог уметника, судећи по тешко оштећеним фрагментима циклуса св. Ђорђа, било је и у припрати Ђурђевих Ступова.

замењено опредељењем за хладније тонове.[63] Мешавине старог и новог стила прате се још на фрескама другог слоја у Богородици Љевишкој у Призрену и у Жичи, у првим годинама XIV века. У њима се већ јавља сликарство што се укључује у нови дух за који је прихваћен термин ренесансе Палеолога.

LES PARTICULARITES DU STYLE DE LA PEINTURE D'ARILJE DATANT DE 1296.

BRANISLAV TODIĆ

Les fresques d'Arilje forment l'ensemble pictural le mieux conservé des dernières décades du XIIIe siècle en Serbie. On perçoit, à travers leur style, le développement ultérieur des valeurs qui auparavant étaient arrivées à leur plein essor dans la peinture de Sopoćani. Par leur composition, les fresques d'Arilje se rattachent encore au style monumental, mais elles s'en écartent sensiblement par la couleur et le dessin. Le dessin, à Arilje, souligne les contours et devient l'un des principaux moyens d'expression; il est rapide, hardi et enclin aux déformations, et c'est lui qui est le principal agent de la force expressive dont est empreinte la peinture d'Arilje. Par suite de ce rôle éminent du dessin, la couleur est reléguée au second plan. C'est ainsi que l'harmonie entre le coloris chaud et le dessin qui suit modestement la forme, si caractéristiques pour la peinture du milieu du XIIIe siècle, est définitivement rompue à Arilje. La lumière y change aussi de caractère elle s'oppose avec crûdité aux surfaces ombrées, et, par ce rapport très visible de clair-obscur, accroit l'impression d'inquiétude, de trouble, de drame pathétique. La peinture d'Arilje découle, dans sa plus grande mesure de celle de Sopoćani, mais elle porte en elle des éléments nouveaux qui n'arriveront à leur formule définitive que dans les oeuvres de la Renaissance des Paléologues.

Les fresques d'Arilje, de valeur inégale, ont été exécutées par des peintres de Thessalonique. C'est la raison pour laquelle on y trouve des analogies avec la peinture des monuments grecs et serbes pour lesquels on a établi avec certitude ou pour lesquels on suppose qu'ils ont été exécutés par des maîtres de Thessalonique. Malgré le fait que certains monuments de ce groupe la surpassent par la qualité artistique de leur peinture (Parigoritissa d'Arta, la Vierge Périblepte d'Ohrid) le style transitoire de la peinture d'Arilje est fort intéressant et lui assure une place bien définie dans l'évolution de l'art byzantin aux environs de 1300.

[63] О овим споменицима пише В. Ј. Бурић, *Византијске фреске у Југославији*, 41—46, 48—49, где је и сва старија литература. — Извесне додирне тачке у стилу постоје између ариљског сликарства и иконе Петра и Павла из Ватикана: М. Татић-Бурић, *Икона апостола Петра и Павла у Ватикану*, Зограф 2, Београд 1968, 11—16.

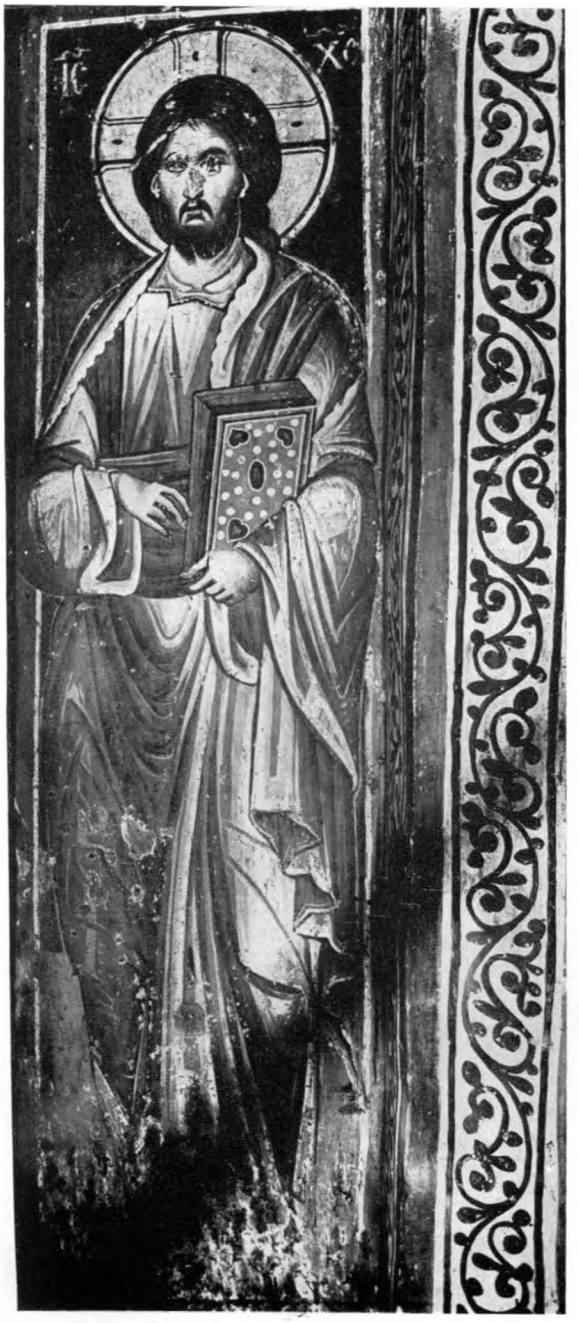
Сл. 1. Ариље, ктиторска композиција, 1296.

Сл. 2. Ариље, Благовести, арханђео Гаврило, детаљ, 1296.

Сл. 3. Ариље, Благовести, Богородица, детаљ, 1296.

Сл. 4. Ариље, јеванђелист Јован, 1296.

Сл. 5. Ариље, непознати св. Врач, 1296.



Сл. 6. Ариље, Исус Христос, 1296.

Сл. 7. Ариље, Јевсевије, епископ моравички, и Јевстатије, архиепископ српски, 1296.

ПРОРОК
ІОЛ

ПРОРОК

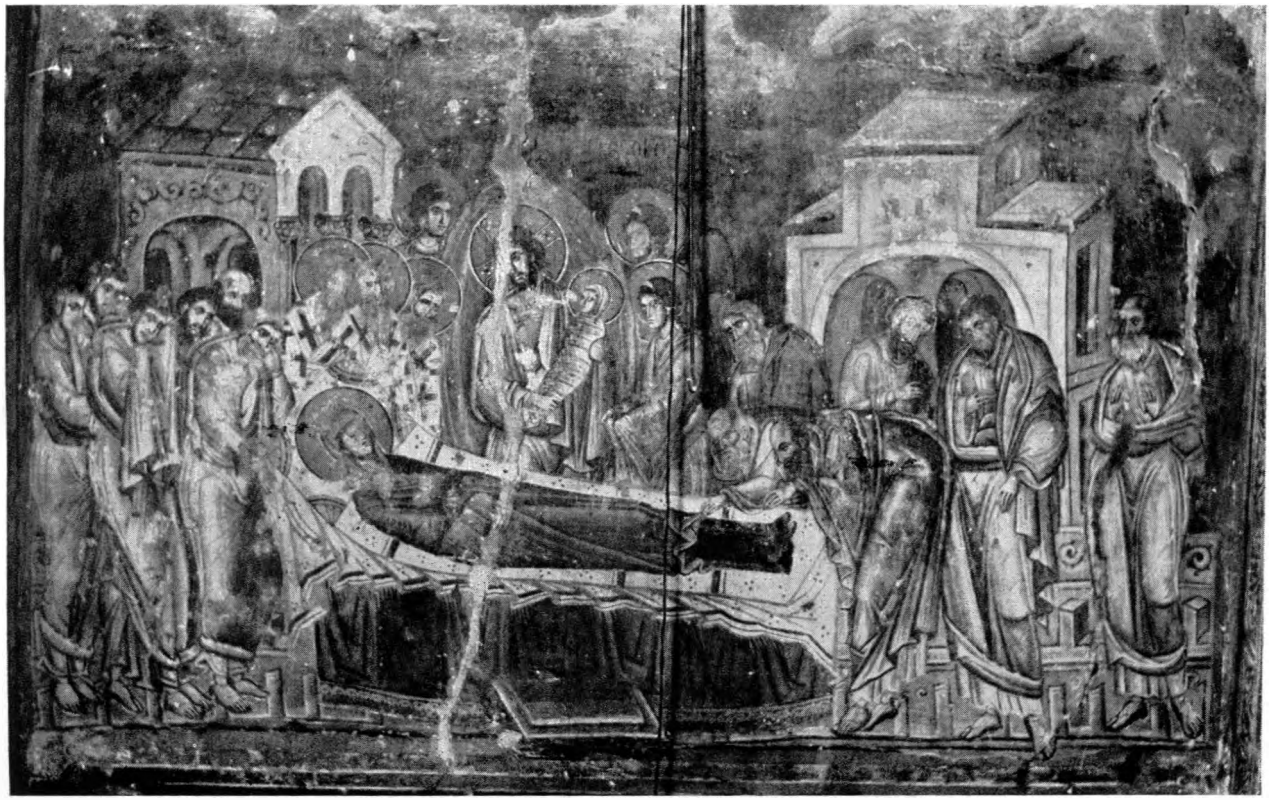
Сл. 8. Ариље, пророк Јона, 1296.

Сл. 9. Ариље, пророк Малахија, 1296.

←

Сл. 10. Ариље, Издајство Јудино, 1296.

Сл. 11. Ариље, Успење Богородичино, 1296.



Сл. 12.
Ариље, Жртва Аврамова,
арханђео Михаило,
св. Ахилије, 1296.

Сл. 13.
Ариље, Жртва Аврамова,
детаљ, 1296.

МАРИЦА ШУПУТ

Архитектура пећке припрате

У низу проблема који већ више деценија привлаче пажњу истраживача наше средњовековне архитектуре, проблему припрата, припада — у извесном смислу — посебно место. Може се, наиме, рећи да проучавање припрата, иако започето још крајем прошлог столећа, није донело задовољавајуће резултате, што није био случај и са другим, не мање компликованим проблемима наше средњовековне уметности. Подједнако занимљиво и сложено питање: зашто су подизане припрате и који је њихов смисао, често се постављало у нашој историји уметности. Старији испитивачи су поставили овај проблем и скренули пажњу на њега, а претпоставкама и закључцима до којих су дошли створили су пут за даље проучавање.[1] У новијим истраживањима припрате нису обрађиване као посебна тема. У монографијама појединих споменика, где су као део целина детаљније проучаване, расправљало се о њиховој архитектури, зидном сликарству и времену грађења. Такође су изнете претпоставке о разлозима подизања, а дошло се и до закључака од ширег значаја за проблем намене припрата.[2] Али, и по-

[1] Д. Милутиновић, *Припрата и њена циљ у старој српској црквеној архитектури,* Старинар 4, 1884, 13—20 (посебно пагиниране стране уз књ. 4; прочитано на годишњем скупу Српског археолошког друштва); Б. Николајевић, *О српској црквеној архитектури у средњем веку,* Београд 1905, 4—8; Исти, *О српској црквеној архитектури. Разматрања поводом књиге П. Покришкина, Православная церковная архитектура XII—XVIII стол. въ нынѣшнемъ Сербскомъ королевствѣ,* С. Петербургъ 1906, Дело, јануар 1907, 3—14; В. Петковић, *Жича,* Старинар, н. р. I, 1906, 174—187; у нешто касније објављеној монографији Жиче (в. *Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис,* Београд 1912) није штампана расправа о припратама; М. Васић, *Жича и Лазарица. Студије из српске уметности средњег века,* Београд 1928, 46, 80—81; G. Millet, *L'école grecque dans l' architecture byzantine,* Paris 1916, 122, 124.

[2] Б. Бошковић, *Проблем српске средњовековне архитектуре. Питање нартекса и ексонартекса. Скица за једно истраживање,* Српски књижевни гласник, 1. мај 1934, 47—52; А. Дероко, *Нов прилог за рестаурацију изгледа Со-*

ред тога што су досадашњи радови о припратама у српској средњовековној архитектури донели многе резултате, сва питања још нису потпуно разјашњена. Коначно решење не може се ни очекивати пре него што се одговори на нека основна питања. Довољно је поменути само хронологију и археолошка истраживања без којих многа предложена решења остају условна. До потпунијих сазнања о овој проблематици могло би да доведе појединачно испитивање припрата.

Овај рад је посвећен припрати архиепископа Данила II у Пећкој патријаршији. По особеном и занимљивом архитектонском решењу, као и по високој уметничкој вредности, она, међу осталим припратама подигнутим уз српске средњовековне цркве, представља изузетно значајно дело. Лепоти њене архитектуре дивили су се и њени савременици и потоње генерације. О томе сведоче речи једног писца XVI века који је ставља у ремек-дела српске уметности: „. . . призренске цркве патос, и дечанска црква, и пећка припрата, и бањско злато, и ресавско писаније не налазе се нигде". Сачувана само делимично и у измењеном облику, припрата није до сада била предмет посебних проучавања. Због тога ће у овом раду бити учињен покушај да се реконструише њен првобитни облик, да се затим, у оној мери у којој је то могуће, утврде разлози због којих је сграђена, а такође ће бити речи о њеној намени и употреби.

Припрата архиепископа Данила II је део манастирског комплекса Пећке патријаршије који се састоји од више грађевина. Основну архитектонску целину комплекса чине четири цркве од којих су три међусобно повезане припратом о којој је реч. Првобитно је и четврта, најмања црква, такође део јединствене градитељске целине, била непосредно повезана са осталим црквама и припратом једним отвореним тремом.

Пећка припрата није сачувала свој првобитни облик. Садашња грађевина настала је непосредно после 1557. године, после обнове Пећке патријаршије, када се, захваљујући патријарху Макарију Соколовићу, развила у Србији жива градитељска активност која је обухватала и оправљање низа запустелих и делимично порушених манастира и

поћана, ГСНД III (1), Скопље 1928, 97—98, в. такође и: Мисао 1922; Покрет 1924. За Жичу в. цртеж у књизи М. Васића, *Жича и Лазарица*, 44, сл. 29; Л. Мирковић, *О иконографији мозаика изнад царских врата у нартексу цркве св. Софије у Цариграду*, Старинар IX—X, Београд 1958—1959, 89—96; С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 13, 30—38; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 34, 40—43; С. Ненадовић, *Богородица Љевишка*, Београд 1963, 70—71, 142—147; Б. Вуловић, *Раваница*, Београд 1966, 67—90; М. Кашанин — В. Кораћ — Д. Тасић — М. Шакота, *Студеница*, Београд 1968, 55—59; М. Кашанин — Ђ. Бошковић — П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 58, 67, 76—83; В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, Београд 1976, 117.

цркава.[3] Један од првих споменика чијој се обнови приступило била је припрата архиепископа Данила II. Градитељски радови на њој били су завршени пре 1561. године. О томе сведочи натпис на северном зиду изнад врата са датумом од 8. септембра те године, кад је већ било завршено и сликање фресака на зидовима нартекса.[4] Начин на који су градитељи патријарха Макарија обновили порушено здање показује да је нови ктитор настојао да сачува, колико је било могуће, и његов првобитни облик и унутрашњи просторни распоред. Разуме се, порушени делови саграђени су изнова, али је све што је преостало од некадашње грађевине задржано у првобитном облику. Оваква концепција обнове у којој су очувани делови старе грађевине допушта да патријарха Макарија назовемо првим рестауратором наше старе архитектуре. Ипак, не сме се прећи преко чињенице да је општи изглед Макаријеве припрате друкчији од првобитног. Стара припрата била је отворена, а имала је и друкчију горњу конструкцију. У поменутој обнови отвори су зазидани.[5] Вероватно је било више околности које су условиле да се подигну масивни зидови, односно да се отвори зазидају. Пре свега, већи део првобитних фасада, цела северна и више од половине западне, био је порушен. С друге стране, пред градитеље се постављао проблем конструисања таквих сводова чију би тежину и потиске могла да издржи слаба доња структура коју је имала стара грађевина. Лака конструкција стубаца и стубова повезаних луковима не би могла носити полуобличасте сводове, а друга решења горње конструкције, осим полуобличастог свода, вероватно и нису била позната мајсторима XVI столећа. Према томе, зазиђивањем отвора постизала се неопходна солидност доње конструкције која је била и ослонац тешких полуобличастих сводова подигнутих над веома широким простором припрате.

Пре конзерваторских радова које је на Пећкој патријаршији 1931. и 1932. године извршио Б. Бошковић,[6] мислило се да је нартекс из XIV века био потпуно срушен, будући да се његови делови нису видели пошто је цела грађевина била омалтерисана и окречена.[7] Тек

---

[3] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 46—51.

[4] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. III, Београд 1905, 5609.

[5] У српској архитектури овог времена познат је још један пример затварања првобитно отворене припрате. То је учињено са нартексом грачаничке цркве свега десетак година после зазиђивања Данилове припрате.

[6] В. извештаје о овим радовима: Б. Бошковић, *Осигуравање Пећке патријаршије*, СКГ 16. новембар 1931, 438—443; Исти, *Архитектонски извештаји, Осигуравање Пећке патријаршије*, Гласник СНД књ. XI, 1932, 212—215; Исти, *Осигуравање и ресторација цркве манастира св. Патријаршије*, Старинар књ. VIII—IX, 1933—1934, 90—165.

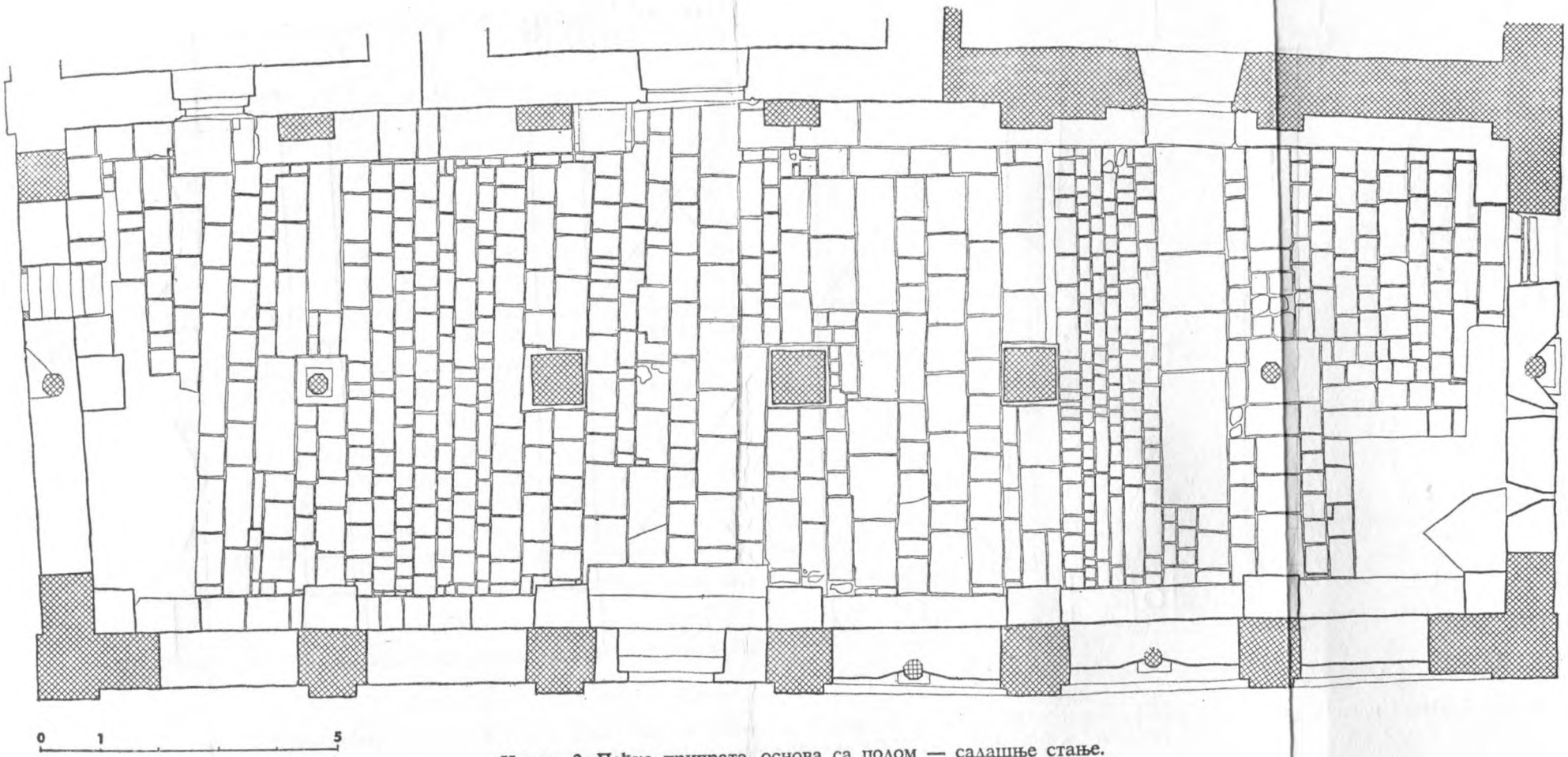
[7] Б. Бошковић, *Осигуравање Пећке патријаршије*, Гласник СНД књ. XI, 1932, 212.

када је малтер скинут тачно се видело шта је остало од грађевине из XIV века, а шта припада споменику XVI столећа. На јужном делу западне фасаде постојао је и један потпорни зид из времена патријарха Макарија. Приликом конзерваторских радова он је срушен, а испод њега се појавио део првобитног нартекса, сачуван знатно боље од осталих делова.[8] Када су градитељи XVI столећа започели обнову припрате архиепископа Данила II, од ње су постојали следећи делови: јужна фасада, готово цела јужна половина западне фасаде, а од северног дела ове фасаде делимично су се очували само ступци и то у неједнакој висини; у унутрашњости је очуван низ стубова и стубаца. Остаци првобитног нартекса били су искоришћени као подлога за нову конструкцију и одредили су целокупно архитектонско решење Макаријеве задужбине.

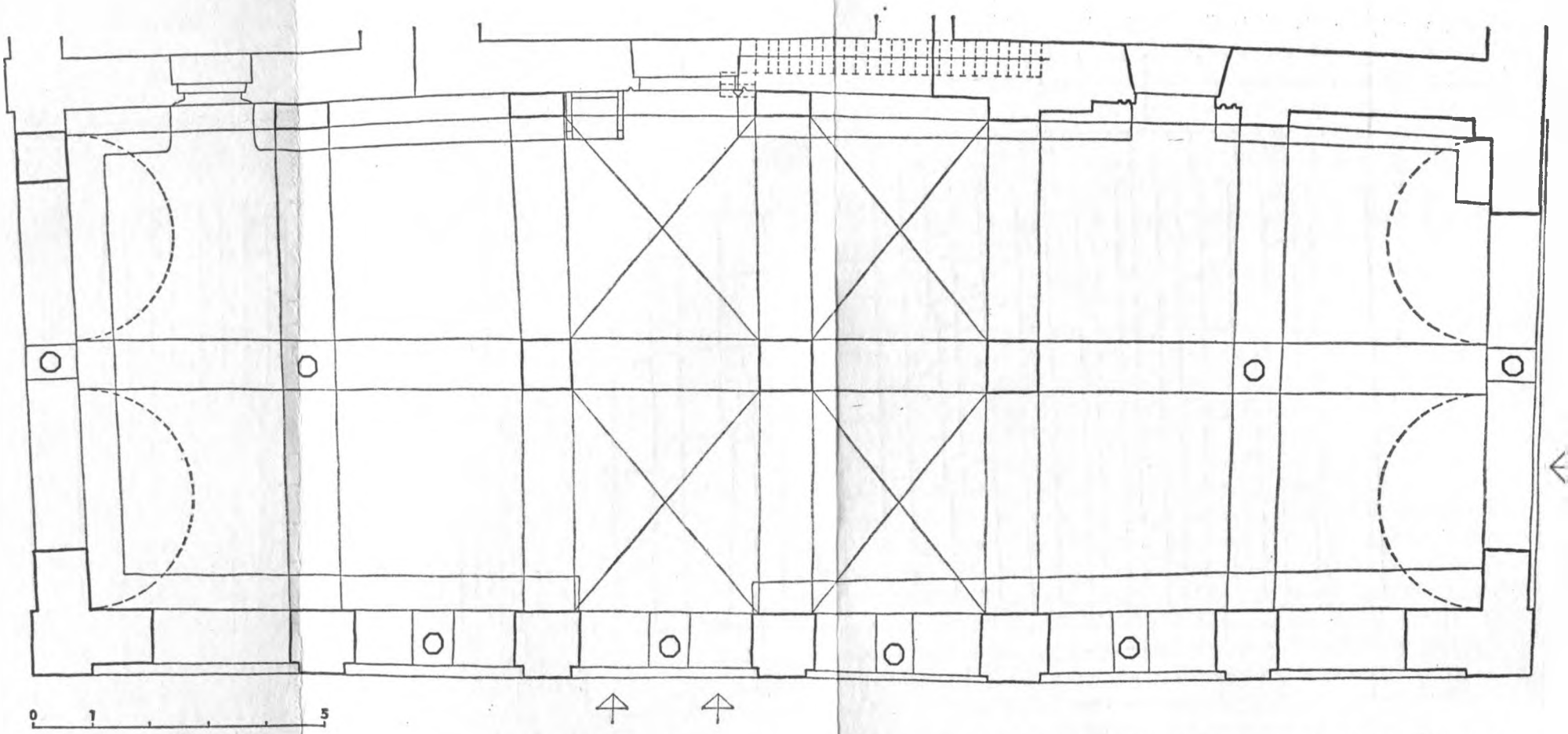
Припрата патријарха Макарија је грађевина са основом у облику издуженог правоугаоника издељеног на дванаест поља засвођених полуобличастим сводовима у правцу север—југ. Сводови су ојачани полукружним луковима.[9] У зидовима припрате има укупно осам отвора не рачунајући портале цркава. У јужном, западном и северном зиду налазе се по једна врата, од којих се за улаз у припрату искоришћују само јужна. Једноделни, доста широки и лучно завршени прозори постоје у северном и западном зиду. У северном су два, а у западном један, и то изнад врата. И у јужном зиду постоје два велика отвора, полукружног облика, који су настали тако што првобитни двојни отвор није зазидан до краја. У истом зиду су пробијена и два сасвим уска прозора. У припрати се дуж зидова налази банак израђен од тесаних камених квадера неједнаке величине. Квадери употребљени за зидање банка углавном су правоугаоног облика. Банак је висок 0,40 м и чине га два реда камених квадера. На појединим његовим деловима очуване су мање површине црвено обојеног малтера, што показује да је цео банак био омалтерисан и обојен црвено. Уз западни зид цркве св. Апостола, између северног довратника портала и пиластра на зиду, налази се камени престо. Његово постоље је високо колико и банак, тако да је седиште престола нешто више од банка. У југозападном пољу припрате, на уздигнутом постољу правоугаоног облика, високом око 0,40 м, стоји крстионица. Израђена је од камена сивкастољубичасте боје, а састоји се из два дела: постоља и базена за воду који је јајастог облика. Под припрате је поплочан каменим плочама неједнаке величине и различитог облика. Зидови припрате су грађени углавном од грубо обрађених комада камена неправилног облика. За

[8] Исто.

[9] Лукови су знатно ужи од стубаца и капитела стубова на које се ослањају што указује на то да не припадају грађевини из XIV века.



Цртеж 2. Пећка припрата, основа са подом — садашње стање.



Цртеж 3. Пећка припрата, основа — реконструкција. Варијанта I. Затамњене површине представљају делове првобитне грађевине; у зидовима Богородичине цркве и Св. Апостола могући положај степеништа које је водило у катихумену.

зидање је местимично употребљена и опека, али без неког посебног система. Грубо и небрижљиво изведени зидови били су омалтерисани. Испред јужне фасаде припрате постојао је, исто као и у XV веку, дрвени трем на стубовима, што се може закључити према сликаној представи припрате на ктиторском портрету патријарха Макарија. Грађевина је покривена двосливним оловним кровом. Унутрашње површине зидова украшене су добро очуваним фрескама из 1561. године.[10] Мање површине зидног сликарства у југоисточном делу припрате настале су у XIV веку.[11]

О архитектури припрате архиепископа Данила до сада је мало писано.[12] Смело би се чак рећи да је више била хваљена него проучавана, те је због тога и до наших дана остала недовољно позната. Сачувани делови припрате уклопљени су у новију грађевину тако да се представа о општем изгледу старе припрате може лако добити: била је пространа правоугаона грађевина отворених фасада. Занимљиво компоновани и градитељски брижљиво изведени дволучни отвори на стубовима и ступцима сведоче о високој уметничкој вредности некадашњег здања и вештини његових градитеља. Међутим, за потпунију слику архитектуре Данилове задужбине неопходно је, поред изгледа постојећих делова, узети у обзир и друге податке. Они су садржани у малобројним, али драгоценим документима из времена из којег потиче и грађевина.

Један од ученика архиепископа Данила II написао је између 1337. и 1340. године његову биографију.[13] Она представља основни, а уједно и једини писани извор у којем има више података о овом споменику. Опширно описујући задужбине свог учитеља, овај писац није изоставио ни велику припрату, можда најлепшу Данилову задужбину „на којој су Данилова лична схватања о архитектури дошла највише

---

[10] С. Петковић, н. д., 162—163.

[11] С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 127; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 59.

[12] М. Васић, н. д., 50—52; Б. Бошковић, *Осигуравање и реконструкција цркве манастира св. Патријаршије у Пећи*, Старинар VIII—IX, 1933—1934, 92—108; В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 249—250; П. Мијовић, *Пећка патријаршија*, Београд 1960, 4—12; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1962, 70; Р. Љубинковић, *Црква св. Апостола у Пећкој патријаршији*, Београд 1964; М. Чанак-Медић, *Прилог проучавању цркве св. Апостола у Пећи*, Зборник заштите споменика културе књ. XV, 1964, 165—173; В. Ј. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, Зборник за ликовне уметности 1, Нови Сад 1965, 44, 46—62; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 38—52, 74—76, 186—187; В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле*, Зборник радова Византолошког института, књ. XI, 1969, 103—119.

[13] Ђ. Сп. Радојичић, *Антологија старе српске књижевности*, Београд 1960, 321.

до израза".[14] Текст Даниловог настављача занимљив је и значајан и по својој литерарној вредности, а посебно као документ о првобитном изгледу овог градитељског дела. За утврђивање првобитног изгледа припрате архиепископа Данила, подаци садржани у овом тексту имају вредност историјског извора првог реда и поред тога што међу њима има и таквих чија се тачност са разлогом може оспоравати. Такав је случај са оним делом текста у којем писац Данилу II приписује и сувише велику улогу у грађењу припрате, много већу него што је она стварно могла бити. Према писању Даниловог биографа излазило би да је он био градитељ-архитекта, што је нетачно.[15] Претеривање у вези са Даниловом улогом приликом грађења припрате могло би се објаснити и као пристрасна похвала коју изговара ученик задивљен знањем учитеља који му је можда био и узор. Остали део текста представља детаљан опис спољног изгледа нартекса, а затим и појединих његових делова и куле-звоника. За испитивање архитектуре припрате и њеног општег изгледа овај део текста има посебну вредност јер је једино писано сведочанство о постојању извесних делова грађевине који се до наших дана нису очували. У том смислу посебно је значајно помињање катихумене. Ту сазнајемо, не само да је пећки нартекс имао катихумену, већ можемо доћи до закључка о њеном положају као и о намени тога простора. Због важности коју поменути текст има за испитивање архитектуре пећке припрате он се овде наводи у целини:

„...по таковомь же съвръшении роукоположенааго
дѣла симь господиномь моимь прѣосвештеньимь
арьхиепископомь кирь Даниломь,... и хоте въ
вольшиихь прославити паметь свою, богооугодная
мысль възиде на оумь его създати таковоую
припратоу свѣтлоу и прѣславьноу и достоиноу
съказанија многа. вьсе бо здание таковаго
дѣла прьвѣе оумомь своимь размѣри
вьса јаже быти отъ начела даже и въ
коньць, чьто высота ие, что ли въ дльготоу,
что же ли въ широтоу, јако прилежати еи
въ съединение къ прьвозданѣи црькви
светыихь апостоль и црькви светааго
Димитрија и къ храмоу прѣсветые, иже
роукотворень симь прѣосвештеньимь. и вьса
изобрѣть чесомоу подобаеть како быти, и начеть
здати поставль стльпы мраморьные и на тѣх

[14] С. Радојчић, *Узори и дела старих српских уметника*, Београд 1975, 208.
[15] Исто, 196.

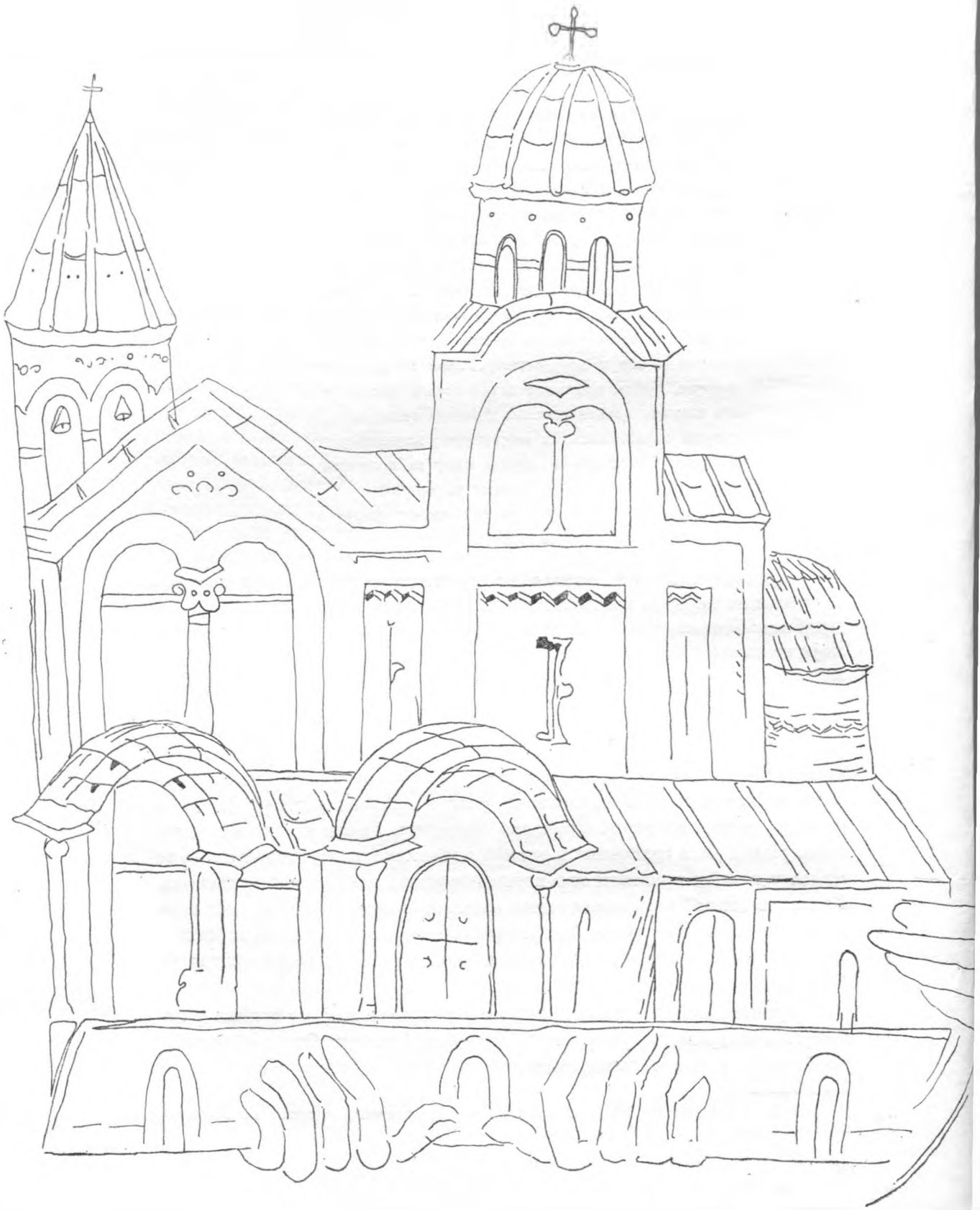
сьводити зьдом камары прѣчоудьны, иже имѣють
довротоу видѣнїꙗ. Тоу во припратоу великоу и
прѣкрасноу вьздвигь,... и пакы большоу чьсть
приложи таковомоу зданию, вьсоу изографисавь
ю ꙗко и цвѣтьци травьны и многоиспьштрены
зрѣти ю оукрашеноу вь лице вьсѣмь боголюби-
выимь. Тоу же и помость сьтвори прѣзь ню вь
высотоу иже именоуѥть се ꙗтихоумени, по нѥмь
же ити арьхиѥрею вь цьковь божьствноую; ꙗкоже
вѣ видѣль многаꙗ светаꙗ мѣста обьхождаѥ;
разоумомь ѥго и моудростию,... тоу же вь домоу светыихь
апостоль прѣдь цьковию сьзда пирьгь великь, и на врьхоу
ѥго именова цьков светаго Даниила стльпьника, и тоу
оукраси образы писанїꙗ божьствьна; изданиѥмь
же злата ѥго многа сьтворише ѥмоу вь примории
звона доброгласьна и та принесе сь многыми
троуды, и постави ꙗ тоу на прѣдивьноу хвалоу и
чьсть светыихь апостоль...[16]

Драгоцен извор за познавање архитектуре припрате представља и фреска на којој је приказан ктиторски модел Данилових пећких задужбина: Богородичине цркве, нартекса, црквице св. Николе и трема који се налазио испред њих. Сликар овог модела, један из групе непознатих мајстора који су око 1330. године украсили фрескама доњу зону западног дела Богородичине цркве, приказао је изглед Данилових грађевина са јужне стране. Када се упореди јужна фасада припрате, чији је првобитни изглед измењен само утолико што је до одређене висине зазидан велики дволучни отвор, са изгледом истог дела на моделу, који као целина представља успело ликовно решење, јасно се види да је сликар верно приказао споменик. Тачна и детаљна представа једног дела грађевине у оквиру насликане целине допушта да се модел у целини прихвати као верна представа насликаних грађевина. Сликарев „опис" Данилових здања детаљан је исто колико и опис књижевника, писца ктиторове биографије. Писац, међу осталим појединостима, помиње и „звона доброгласна" и сликане украсе на фасадама. Исте детаље забележио је и сликар.

Архитектонски остаци припрате и подаци о њој, садржани у поменутим изворима, пружају могућност да се њен првобитни облик бар приближно тачно реконструише.

---

[16] Б. Даничић, *Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила*, Загреб 1866, 370—371.



Цртеж 1. Пећка патријаршија, ктиторски модел — фреска на западном зиду Богородичине цркве.

Припрата архиепископа Данила има једноставно решен простор монументалних размера. Заједничка је за све три цркве испред којих је подигнута па због тога њена ширина одговара укупној ширини цркава. Основа грађевине има облик издуженог правоугаоника. Низом стубова и стубаца, постављених у правцу север—југ, читав простор је подељен на два дела. Подела је изведена и по ширини тако што стубови, ступци и пиластри, распоређени у одређеном ритму и међусобно повезани луковима, образују дванаест поља изнад којих су били конструисани сводови. Сва поља нису исте величине ни истог облика. Издужени правоугаони облик имају јужни травеји, односно поља испред западног зида Богородичине цркве, као и три поља наспрам њих, у западном делу припрате. Остали травеји, испред цркве св. Апостола и св. Димитрија и одговарајући травеји западног дела припрате, скоро су квадратне основе.

Фасаде припрате су биле отворене. Њихов првобитни изглед могуће је у целини реконструисати пошто су делимично очуване. Северна и јужна фасада биле су исте. Од северне, која је порушена, постоји само база стуба уграђена у зид из времена патријарха Макарија. Јужна фасада која је сасвим добро очувана, али делимично измењеног облика, како је то већ речено, везана је конструктивно за јужни зид Богородичине цркве. Конципована је и изведена у облику великог двојног отвора. Отвори су завршени полукружним луковима које у средини носи камени стуб осмоугаоног пресека. Фасада је завршена сразмерно високим забатом са бифором у средини. Главна, западна фасада имала је шест великих отвора који су били распоређени тако што се по један једноделни отвор налазио на јужном и северном делу. Четири велике бифоре завршене полукружним луковима, који се у средини ослањају на витке камене стубове са базама и капителима, симетрично су компоноване између бочних једноделних отвора, такође полукружно завршених. Отворе уоквиравају архиволте које се ослањају на зидане масивне ступце. За зидање су употребљене две врсте материјала. Од опеке су сви лукови, архиволте и забат јужне фасаде, док су ступци зидани каменом и опеком. Редови опеке и камених квадера слагани су по систему који је у то време био уобичајен у српској архитектури.

Све фасаде су биле осликане фрескама распоређеним у две зоне. Очувано је сразмерно мало фресака и то само на јужној и западној фасади. У доњој зони су биле насликане целе фигуре светитеља, а њихови сачувани остаци су у нешто бољем стању од фрагмената фресака горње зоне у којој је био приказан циклус неких старозаветних тема.[17]

[17] В. Ј. Ђурић, *Настанак градитељског стила Моравске школе*, 49.

Бочно, у аркадама, ове фреске се повезују са живописом из унутрашњости припрате, управо са оним делом зидног сликарства који потиче из доба архиепископа Данила, те су тако и датоване у време између 1334. и 1337. године.[18] Фреске на јужној фасади биле су заштићене дрвеним тремом који се налазио испред ње, а такође и испред јужне фасаде Богородичине цркве и западног зида црквице св. Николе. На истој фасади постоје и мање површине црвено обојеног малтера којим су првобитно, изгледа, били омалтерисани горњи делови фасаде. Сачували су се и трагови фреско орнамената у облику розета и врежа са лишћем који показују да су горње површине фасаде припрате имале исту сликану декорацију као и фасаде Светих Апостола и Богородице Одигитрије. По налазима В. Бурића фасадна фреско декорација Пећке патријаршије настала је у доба архиепископа Данила II.[19]

Првобитна горња конструкција припрате је порушена. Она је могла бити решена на различите начине. С обзиром на лаку доњу зидану конструкцију и веома широке отворе грађевине, могло би се помишљати на најједноставније решење горње структуре. Изнад читавог простора припрате могла се налазити таваница израђена од дрвених греда. Међутим, против таквог решења говоре материјални подаци. Да је у питању било сложеније решење горње конструкције, односно да су изнад дванаест поља нартекса били конструисани сводови, може се закључити и на основу материјалних, а и на основу писаних података. На грађевини се данас не виде остаци сводова, али се зна да постоје пошто су откривени приликом већ помињаних конзерваторских радова. У извештају се, на жалост, не каже на којем делу грађевине се налазе.[20] Поред овог, несумњиво значајног податка за утврђивање првобитног изгледа горњег дела припрате, може се навести још један. Он се налази у оном делу текста биографије архиепископа Данила у којем се описује грађење припрате: „... и начеть здати поставль стльпы мраморьныѥ и на тѣхь сьводити зьдомь камары прѣчоудьны, иже имѣють добротоу видѣниꙗ...“.[21] Из текста се јасно види да су сводови постојали. Њих писац назива крововима, али се према речима које употребљава описујући њихов настанак — сьводити зьдомь — сме закључити да је реч о сводовима. Епитет прѣчоудны који он тим „крововима“ даје допушта претпоставку да су сводови били крстасти. За једноставне полуобличасте сводове писац вероватно не би употребио такав израз, а не би ни посебно истакао лепоту њиховог изгледа пишући да иже

[18] Исто, 50.

[19] Исто, 52—53.

[20] Б. Бошковић, Старинар VIII—IX, 1933—1934, 139—154.

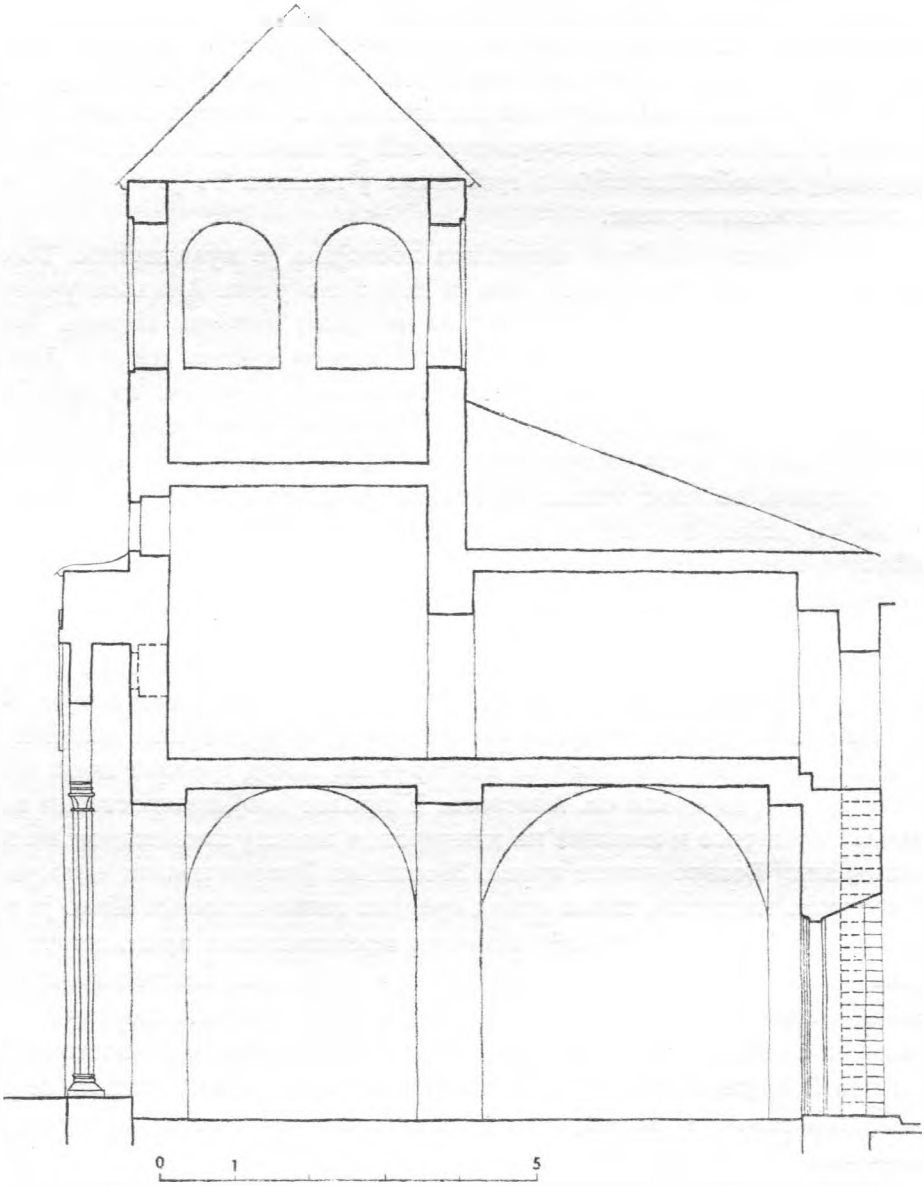
[21] Б. Даничић, *Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила*, 370—371.

имѣють добротоу видѣнија. Ови подаци у довољној мери потврђују претпоставку да је припрата имала сводну конструкцију. Међутим, тешко би било само на основу тих података закључивати о првобитном решењу горње конструкције у целини. Тако се, на пример, питање распореда и висине сводова не може разрешити пре него што се утврди да ли је нартекс имао или није имао спратну конструкцију о чијем постојању говоре извесни подаци. Место и величина могуће спратне конструкције могли су условити и одредити распоред сводова и њихову висину. Да би се на та питања одговорило, неопходно је задржати се на још једном проблему, чије решење није од значаја само за утврђивање облика горње конструкције, већ је веома важно и за реконструкцију првобитног облика грађевине у целини. То је проблем куле-звоника и катихумене.

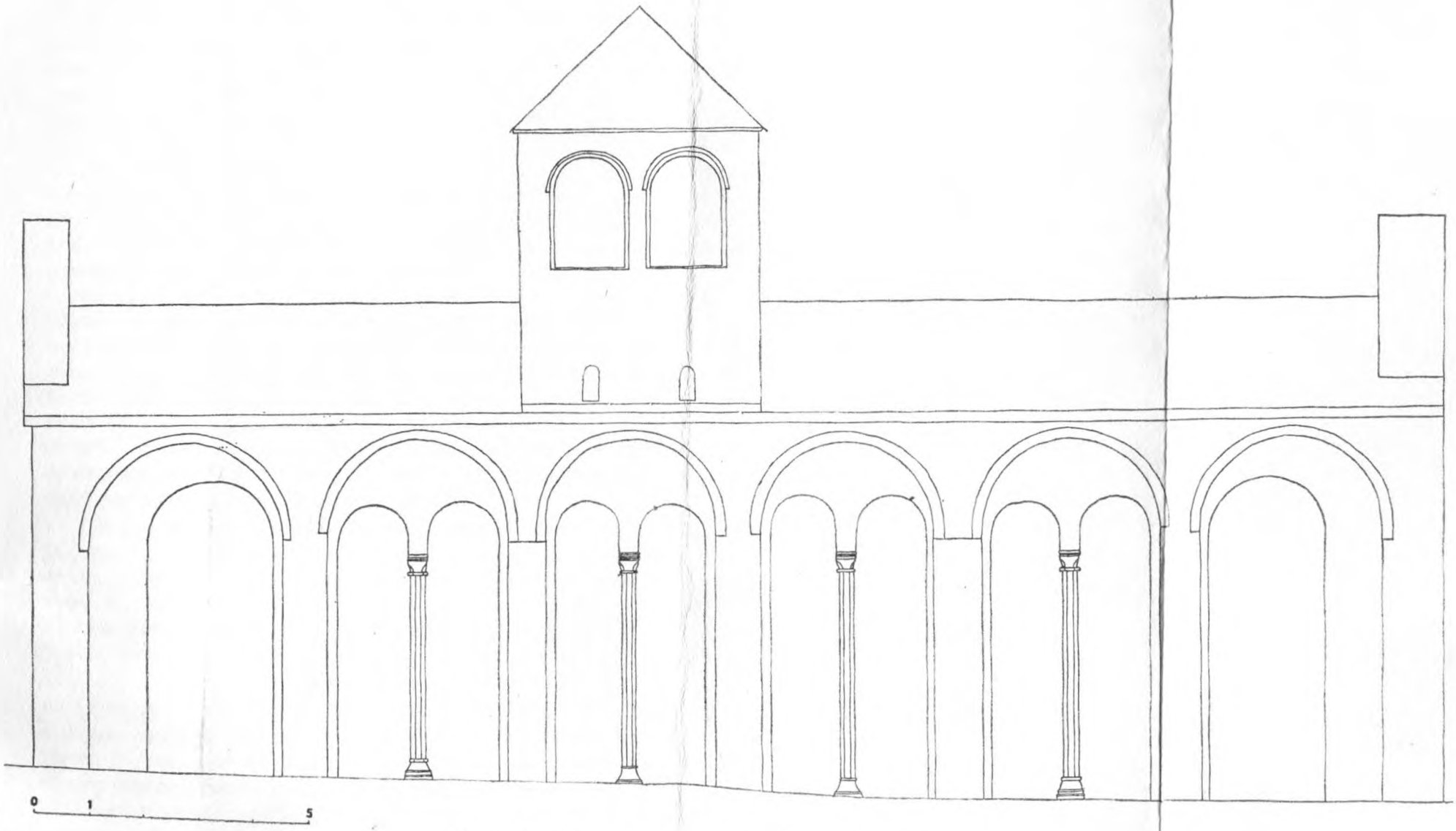
У комплексу пећког манастира постојала је кула-звоник. То се поуздано зна из извора о којима је већ било речи. Данилов ученик забележио је о звонику: „...тоу же вь домоу светыихь апостоль прѣд црьковию сьзда пирогь великь, и на врхоу него именова црьковь светаго Данила стаьпника, и тоу оукраси образи писанија Божьствьна; изданиемь же злата него многа сьтворише немоу вь примории звона доброгласьна, и та принесе сь многими троуды, и постави ја тоу на прѣдивноу хвалоу и чьсть светыхь апостоль...“.[22] На подацима из овог текста засновано је општеприхваћено мишљење да се пећки звоник налазио испред западне фасаде припрате. Међутим, према истом тексту могућа је и друкчија претпоставка о месту звоника у Пећкој патријаршији. То што писац каже да је Данило сазидао велики пирг у дому св. Апостола, испред цркве, не мора да значи да се звоник налазио испред припрате. Напротив, тај податак би пре говорио да звоник није био испред припрате. Писац везује звоник сасвим одређено за цркву св. Апостола, што допушта могућност да се закључи да је звоник био конструисан изнад средњег поља припрате, тј. испред цркве св. Апостола. У прилог овој претпоставци иде и изглед припрате и звоника на ктиторском моделу насликаном на западном зиду Богородичине цркве. Звоник на фресци излази непосредно из крова нартекса, тачно изнад средњег западног поља. Мало је вероватно да би сликар, у чију вештину представљања архитектуре не може да се сумња, приказао звоник који се налазио испред припрате баш над њом самом. Да је звоник био испред припрате сликар би га тако и насликао, тим пре што би у том случају имао и једноставнији задатак. С друге стране, према општем изгледу модела, запажа се да је мајстор тежио тачности, цртајући и детаље као што су, на пример,

[22] Б. Даничић, *Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила*, нав. место.

капители стубова. Када се и то има у виду онда се место звоника на моделу може сматрати местом на којем се он заиста налазио. За могућност да је звоник био конструисан изнад средњег поља односно изнад главног улаза у припрату говорила би и чињеница која се углавном не узима у обзир ни када је реч о звонику, а ни када се расправ-



Цртеж 4. Пећка припрата, попречни пресек. Реконструкција.



Цртеж 5. Пећка припрата, западна фасада. Реконструкција.

ља о облику горњих делова припрате. То је чињеница да је звоник порушен. Она се противи тврђењу да се налазио испред припрате. Ако се пође од тога да је место звоника било испред припрате, поставља се питање када је срушен и шта је проузроковало његово рушење? Раније је већ поменуто да је припрата тешко страдала, тј. да су срушени њени горњи делови као и већи део фасаде. Не зна се, међутим, када је до тога дошло и шта је био узрок рушењу, јер о томе нема података ни у једном од сачуваних извора о Пећкој патријаршији. Постоји могућност да се то могло догодити у време пропасти српске средњовековне државе, у борбама које су вођене приликом турског освајања тих крајева, али о томе нема никаквих података. Мало је вероватно да би тај догађај остао незабележен или бар непоменут у неком од познијих извора о Пећкој патријаршији. С друге стране, до рушења је могло доћи и у неко друго време и из других узрока. С обзиром на то да је реч о грађевини исувише смеле конструкције, до рушења је могло доћи услед неког, можда и сасвим лаког, померања тла или потреса. Могуће је чак да се припрата и сама срушила: крхка доња конструкција припрате није могла да издржи терет горње структуре и снажне потиске сводова. О времену и узроцима рушења звоника, исто као и о припрати, нема података. Чињеница да је звоник сасвим порушен указује на то да је он био саставни део припрате. Да се налазио испред ње не би се срушио приликом њеног пада. Он је, у најгорем случају, могао бити само оштећен.

Постојање спратне конструкције пећке припрате, у чији састав је улазио и звоник, индицира и један од елемената архитектуре при прате. То су снажни зидани ступци у унутрашњости нартекса. Њихово место и распоред у низу који чине са каменим стубовима доста су необични. Логично би било да су стубови и ступци у том низу распоређени у правилном ритму, који би подразумевао наизменично смењивање стубова и стубаца. Тај ритам је поремећен тако што се на месту на којем би требало да се нађе стуб, појављује стубац. Тако се три снажна ступца налазе један поред другог, и то у средњем делу припрате. У вези са овим се може поставити питање који је био смисао таквог распоређивања стубова и стубаца и зашто се стубац појављује на средини уместо стуба? Одговор на ово питање састојао би се у следећем. На тај начин је ритам травеја прилагођен ширини трију цркава. Изнад поља која стоје наспрам Св. Апостола, судећи по овој конструкцији, постојале су просторије на спрату. А у ритму стубова и стубаца конструисан је један стубац више (јужни) зато да би се ритам поља прилагодио ширини трију цркава. Спрат су чиниле две просторије: капела звоника и катихумена.

Архитектура спрата припрате може се, уз помоћ расположивих података, реконструисати на овај начин. Два травеја нартекса изнад којих је био спрат била су засвођена крстастим сводовима исто као и остали травеји. Сводови су почивали на луковима ослоњеним на зидане ступце и пиластре на западној фасади храма св. Апостола. Будући да су спратне просторије вероватно комуницирале са црквом, логично је претпоставити да су оне биле у висини прозора у западном зиду храма св. Апостола, што би значило да су сводови на којима су те просторије почивале били нешто нижи од осталих сводова припрате. Две спратне просторије имале су исте основе као и одговарајући травеји који су квадратног облика. Међусобно су могле бити повезане или вратима у зиду, или, уколико зид није постојао, једноставним лучним отвором. За просторију изнад источног поља припрате, непосредно испред цркве св. Апостола, може се претпоставити да је била катихумена о којој пише настављач архиепископа Данила. Друга просторија, западно од ове, могла је бити капела звоника посвећена св. Данилу Столпнику, за коју се зна из истог извора. На зидовима капеле конструисан је горњи, отворени део звоника који се види и на ктиторском моделу. Док се о архитектури двеју спратних просторија не може ништа одређеније рећи, осим онога што је већ поменуто у вези са њиховим положајем и обликом, архитектура звоника може се нешто ближе одредити. То је могуће учинити пошто је опширно описан у Даниловој биографији и приказан на фресци. Разуме се да не може бити речи о детаљној и потпуно тачној реконструкцији, већ само о општем облику. Звоник је био четворостран, у доњем делу је била капела, а горњи део је чинио простор за звона, отворен са све четири стране. Отворе су чиниле бифоре. Висок кров пирамидалног облика био је покривен оловним плочама.

Приликом одређивања места пећког звоника (био је изнад средњег, западног поља припрате) узете су у обзир две околности које су могле утицати на настанак таквог решења. Биограф архиепископа Данила, пишући да се звоник налазио у дому св. Апостола, испред цркве, веома одређено везује звоник за најстарији пећки храм. У њему је, као што је познато, било седиште архиепископије. Ако се пође од тога да су од времена подизања жичког нартекса са кулом-звоником све епископске цркве добијале на својим западним прочељима припрате са кулама-звоницима[23—24] може се претпоставити да се приликом грађења звоника и нартекса у Пећи, који је био заједнички за три храма, ишло за тим да се испред западне стране храма св. Апостола оствари архитектура какву су имале прва архиепископија и епископске цркве

[23—24] В. Ј. Бурић, *Сопоћани*, 41—43.

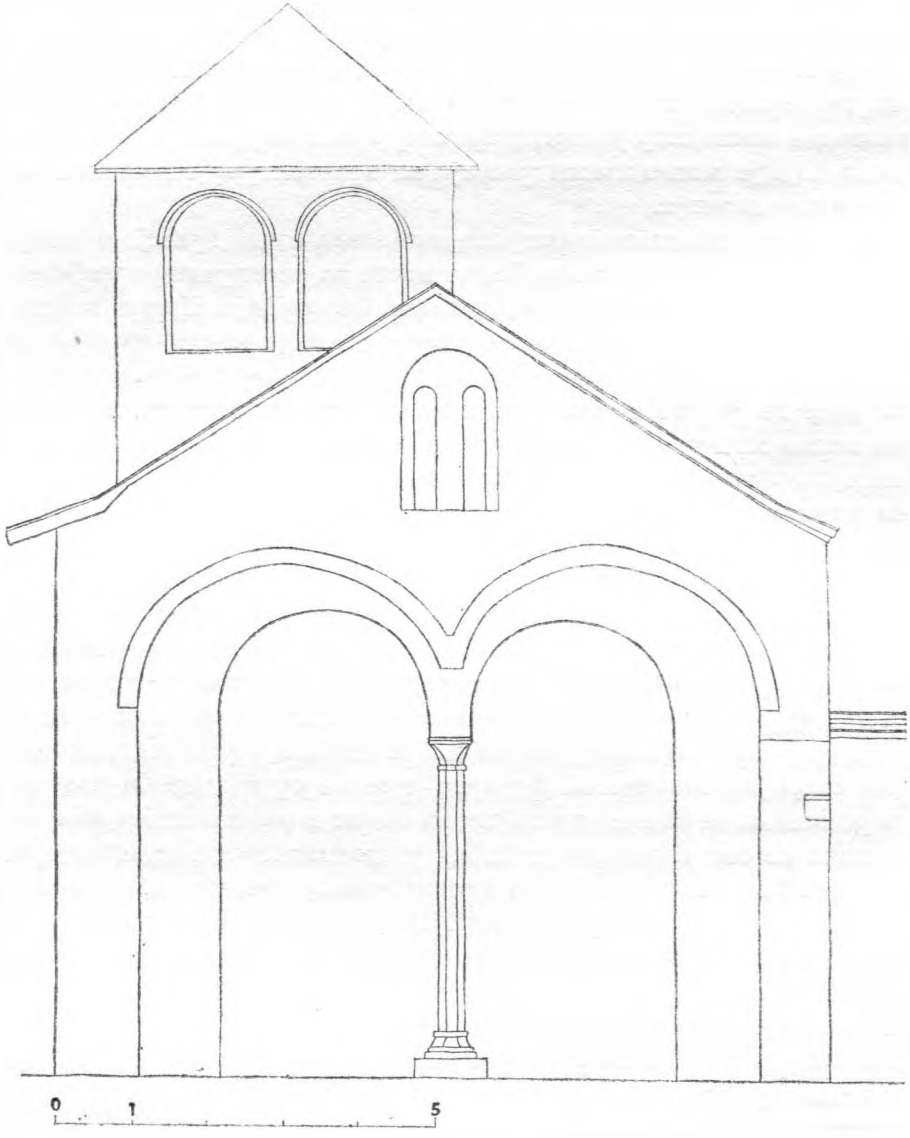
и да се тиме архиепископско седиште и архитектонски посебно обележи, а на тај начин и одвоји од цркава подигнутих непосредно уз њега. То је можда могао бити један од разлога због којих је звоник конструисан изнад припрате. С друге стране, архитектонско решење нартекса са кулом-звоником саграђеном на њему било је у српској архитектури остварено већ у првој деценији XIV века. Ексонартекс Богородице Љевишке, подигнут истовремено са црквом, има над средњим делом високу кулу-звоник. Смисао навођења овог примера није у томе да се пећки звоник доведе у неку непосреднију везу са звоником Богородице Љевишке, нити да се на њега укаже као на могући узор према којем је могао настати звоник у Пећи, већ у томе да се истакне чињеница о постојању једног, у српској архитектури XIV века, новог решења које је могло имати утицаја на архитектуру споменика који су настајали позније.

Већ је речено да се катихумена налазила изнад травеја непосредно испред цркве св. Апостола. Такво место за катихумену одређено је на основу писаног податка из Данилове биографије. Према тексту у којем се каже: „...тоу же и помость сьтвори прѣз ню вь высотоу, иже именоуѥть се катихоумени, по нѥмь же ити арьхиѥрею вь црьковь божьствѣною...“[25] сме се закључити да је реч о просторији на спрату. Осим тога, за предложено место катихумене говорило би и то што је била повезана са црквом „... по нѥмь же ити арьхиѥрею вь црьковь...“.[26] Непосредна веза са храмом могла је бити остварена управо у овом делу припрате, испред западног зида главне цркве у којем се првобитно налазио прозор који је доцније зазидан.

Предложена реконструкција спрата припрате не би била потпуна без одговора на једно веома важно питање које се тиче комуникације између приземног и спратног дела грађевине. Не може се тачно утврдити на који начин се доспевало у звоник и катихумену, али нема разлога да се унапред одбаце решења иначе позната у архитектури неких наших старијих споменика. Додајмо и то да су градитељи овај проблем решавали на веома практичан начин не водећи посебно рачуна о томе како се ови елементи уклапају у архитектонске целине којима припадају. Ову констатацију илустроваћемо примерима двеју цркава. Прва је Богородица Љевишка у којој једно дрвено степениште служи за приступ у спратни део ексонартекса односно звоника. Друга је Грачаница где је приступ катихумени остварен на други начин, али са истим ставом према архитектури грађевине. Веза је успостављена степеништем у југозападном ступцу цркве. Сасвим је могуће да су градитељи пећке припрате поступили на сличан начин приликом решавања

[25] Б. Даничић, н. д., 371.
[26] Исто.

комуникације приземља припрате са њеним спратним деловима. Има више вероватноће да су градитељи припрате у Пећи били упућени на решење слично оном у Грачаници већ и самом архитектуром грађевине. Сводна конструкција приземља силно би отежавала стварање отвора у самом своду и успостављање везе приземља и спрата помоћу дрвеног степеништа кроз такав отвор. Зато су градитељи вероватно при-



Цртеж 6. Пећка припрата, јужна фасада. Реконструкција.

бегли конструисању степеништа у западном зиду св. Апостола које је водило у катихумену а отуда у звоник. Материјалних доказа за ову претпоставку нема и само би археолошка истраживања могла довести до убедљивијих података. Међутим, треба приметити да се у северозападном углу Богородичине цркве налази неки зид, као и то да је јужни део западног зида Св. Апостола нешто удубљен (данас прекривен фреском), што представља основ за претпоставку да је на томе месту могло бити изграђено уско степениште за катихумену. У нашој идеалној реконструкцији овде је и представљено такво степениште.

Архитектонско решење припрате архиепископа Данила II нема директних паралела у српском средњовековном градитељству. Али се оно и поред тога, по општој концепцији, може везати за тип отвореног нартекса какав је у српској архитектури постојао и пре његовог настанка. Као најближа аналогија могао би се узети ексонартекс Богородице Љевишке, сграђен свега нешто више од две деценије пре пећког.[27] И у једном и у другом случају реч је о отвореном нартексу са спратном конструкцијом изнад које је постављена кула-звоник. Ипак, мора се рећи да нису у питању истоветна решења. Ексонартекс Богородице Љевишке ближи је типу отворених тремова који су широко распрострањени у византијској архитектури,[28] док се пећки пре може везати за тип монументалних отворених цариградских нартекса, као и оних који су настали под њиховим непосреднијим утицајем, као што је случај са припратом Св. Апостола у Солуну.[29] Тој архитектури пећки нартекс је ближи и по облику и композицији фасада. Као пример за цариградске узоре архитектонских облика Данилове припрате могу се узети два споменика. Први је манастир Пантократор. Он представља целину коју чине три цркве. Хронологија њиховог грађења није прецизно утврђена, али је поуздано да све три цркве потичу из XII века.[30] Све три цркве повезане су пространом отвореном припра-

---

[27] С. Ненадовић, Богородица Љевишка, Београд 1963, 135—146, пише да је овакво решење звоника код нас јединствено, а да није често ни у византијској архитектури. Као најближу аналогију за положај и архитектуру звоника призренске катедрале наводи звоник изнад отвореног трема цркве зване Самарина у близини Месине на Пелопонезу. Он такође наводи и друге примере за сличан положај и облик звоника у византијској архитектури: звоник старе цркве манастира Есфигмена на Атосу (познат само по једној скици Барског из 1744. године), звонике мистарских цркава Вронтохиона и Пантанасе.

[28] Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, t. I, Paris 1925, 432; H. Barla, Μορφή καί ἐξέλιξις τῶν βυζαντινῶν κωδωνοστασίων, Atina 1959, 20—37.

[29] G. Millet, *L'école grecque dans l'architecture byzantine*, Paris 1916, 124; R. Krautheimer, *Early christian and byzantine architecture*, The Pelican History of Art 1975, 456—457.

[30] R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, Paris 1953, 160—161. За план и фотографије манастира Пантократора в.: A. H. S. Megaw, *Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul*, Dumbarton Oaks Papers 17, Washington 1963, 335—364, Fig. D; C. Mango, *Architettura bizantina*, Venezia 1974, tav. 259—261.

том на западној страни.[31] Испред ове припрате, тј. испред њеног јужног дела постоји и ексонартекс тако да овај део представља практично један правоугаони простор који је ступцима подељен по дубини на два травеја као што је случај и са пећком припратом чији је простор такође подељен по дубини на начин сличан овоме. Други пример је нартекс цариградске Килисе-џамије, идентификоване као црква св. Теодора.[32] Сграђен је позније од цркве и датује се у другу деценију XIV века.[33] Његова отворена западна фасада изведена је од двојних полукружних отвора чији се лукови ослањају на витке камене стубове. Доњи део нартекса је затворен каменим парапетним плочама.[34] Сличност композиције фасада Данилове припрате са нешто старијим нартексом Св. Апостола у Солуну такође говори о престоничким узорима, будући да се и порекло архитектуре нартекса ове цркве везује за Цариград.[35] Оваква архитектонска решења — монументални отворени нартекси, уопште се у византијском свету распростиру под утицајем цариградске архитектуре. Као пример може да послужи и припрата архиепископа Григорија у Св. Софији у Охриду. По високим архитектонским вредностима ово дело спада у најуспелија остварења припрата у византијској архитектури. За његову концепцију, а посредно и за његов високи квалитет, заслужан је његов поручилац, архиепископ Григорије, угледни Цариграђанин. Његов углед у византијској престоници и на двору омогућио му је да за изградњу своје задужбине нађе и на њој запосли најбоље цариградске мајсторе.[36]

Узимајући у обзир важност Патријаршије као црквеног средишта, размере и архитектонске вредности Данилове припрате, са разлогом се поставља питање која је била њена намена.

Основни извор за расправу о разлозима подизања припрате и о њеној намени јесте типик архиепископа Никодима.[37] Овај српски ар-

---

[31] R. Krautheimer, н. д., 390—391; C. Mango, н. д., 243.

[32] R. Krautheimer, н. д., 473; H. Hallensleben, *Zu Annexbauten der Kilise camii in Istanbul*, Istanbuler Mitteilungen Bd. 15 (1965) 208—217.

[33] R. Krautheimer, нав. место; H. Hallensleben, н. д., 210—212, Abb. 2.

[34] Исто.

[35] А. Грабар, *Византија*, Нови Сад 1969, 85, последњи је писао о цариградском пореклу оваквих решења.

[36] Ц. Грозданов, *Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку*, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, 39—40 са ранијом литературом. О ексонартексу је иначе мало писано. У суштини порекло ове архитектуре није разјашњено.

[37] Оригиналан рукопис типика изгорео је 1941. године у Народној библиотеци приликом бомбардовања Београда. Препис Л. Мирковића чува се у Архиву САНУ у Београду; в. литературу о типику: L. Mirković, *Ein Typikon des serbischen Erzbischofs Nikodemos. Vom Einfluss Konstantinopels auf den Gottesdienst der serbischen Kirche*, Atti dell' VIII Congresso di Studi Bizantini, vol. VIII, Palermo 1951, 429—433; Исти, *Типик архиепископа Никодима*, Богословље XVI, св. 2 (1957), 12—19; XVII, св. 1 (1958) 69—86. Значај овог типика за изучавање припрата и њихове намене први је уочио В. Петковић, још 1906. године, у моногра-

хиепископ превео је са грчког језика 1319. године типик св. Саве Освећеног, назван и јерусалимским, јер је све до XIII века био употребљаван искључиво на подручју јерусалимске патријаршије.[38] Од тог времена он се почео све више употребљавати и у Цариградској патријаршији, потискујући постепено из употребе Студијски типик, и типик цариградске Велике цркве. Управо у Цариграду је и архиепископ Никодим упознао тај устав, а рукопис са којег је преводио био је донет из цариградског манастира св. Јована Претече.[39] Увођењем овог типика у српску цркву, престала је употреба Студеничког типика св. Саве који је до тада био „основно правило монашког живота и богослужења у Србији".[40]

Користећи се подацима из овог типика М. Васић је покушавао да докаже како је његово увођење у српску цркву имало директног одраза у архитектури. Наиме, он је покушавао да докаже како су прописи о службама или деловима служби које се према типику одржавају у припрати, условили истовремено грађење нартекса са црквама, тврдећи да су Дечани најстарији српски споменик чија је припрата саграђена истовремено са храмом.[41] То тврђење се показало нетачним, али је занимљив сам покушај да се утврди како су се прописи из типика одражавали на црквену архитектуру. Тим питањем, међутим, нико се више није бавио.

Чињеница је да старији типици који су се употребљавали у српској цркви не садрже прописе о службама и обредима у припрати. Први типик који садржи такве прописе, а примењиван је у српској цркви од 1319. године, је Никодимов превод Јерусалимског типика. То, међутим, не искључује могућност да су припрате, које су подигнуте пре увођења Јерусалимског типика, имале своју литургијску намену, као ни могућност да су ова правила на неки начин била позната и примењивана у српској цркви и пре превођења Јерусалимског устава. Тако

фији Жиче. Покушавајући да разјасни настанак ексонартекса Жиче, Петковић је расправљао и о проблему намене припрата. Своја проучавања је засновао на драгоценој изворној грађи коју је сакупио у типицима византијских и српских манастира. На основу многобројних и значајних података Петковић је дошао до одређених закључака о намени нартекса. Резултати до којих је он дошао веома су значајни и поред тога што се нека његова тврђења могу примити само са извесном резервом, или се, као што је случај са мишљењем о разлозима за подизање припрате у Пећи, чак ни тако не могу прихватити.

[38] Р. Грујић, *Палестински утицаји на Св. Саву при реформисању монашког живота и богослужбених односа у Србији*, Светосавски зборник 1, Београд 1936, 284.

[39] *Типик архиепископа Никодима* (Преписао са оригинала Л. Мирковић), Рукопис бр. 6. у Архиву САНУ, 3 Ь.; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, бр. 52.

[40] Р. Грујић, н. д., 283—284.

[41] М. Васић, *Жича и Лазарица*, Београд 1928, 80.

је утврђено да су поједина правила из тог устава била позната св. Сави и да су у пракси српске цркве била примењивана још у његово време.[42]

Док на једној страни литургијска намена припрата које су саграђене пре пећке остаје неизвесна због недостатка историјских извора који би унели више светлости у овај проблем, на другој страни као да престаје свака неизвесност када је реч о таквој намени припрате у Пећи. Познато је, наиме, да је Јерусалимски типик преведен у Пећи и то не много пре приступања градњи двеју цркава и припрате у XIV веку. Логична је претпоставка да је у градитељски програм, према којем је извршено архитектонско уобличавање три цркве у целину, била укључена и градња припрате као простора у коме се одржавају поједини обреди и црквене службе како то типик прописује. У чему се састојала литургијска намена нартекса најбоље показују делови текста који се на то односе, па ће стога овде бити у целини наведени.

После сваког јутрења и вечерња у нартексу се вршила литија: „... ѡбычна литиꙗ вь прапратоу и коньчны ѿпоуст(ь) ...“.[43] На великом вечерњу литија у нартексу се вршила на почетку службе и то је описано овако: „... покадив(ь) же иерей с(ве)тоую трапезоу кр(ь)стаѡвразно на . Д . страный вь с(ве)тыи жрьтвьникь и исходить с(ве)тыими дврми и чинить крьсть кадилницомь прѣд(ь) с(ве)тыми дв(ь)мы и ѿходе кадить иконоу с(ве)таго потомь игоумена . и ѡбѣ странѣ по чиноу. ламбадѣ прѣд(ь)ходещии прѣдь нимь и ишьд(ь) вь прапратоу кадит(ь) и тамо братию по чиноу. и възвратив(ь) се въходит(ь) вь царскые дв(ь)ри ...“.[44]

После тога се пева псалм Господи възвах(ь) к(ь) тевѣ, а потом се опет излази у припрату где, док трају молитве, присутни клече: „... исходеще вь прапратоу иерею прѣдьходещоу с(ь) кад(и)лницомь и с ламьвадомь ... намь же прѣклоньшимь колѣнѣ до земле ...“.[45] Служба се затим наставља у самом храму, а по отпусту се опет излазило у припрату: „... по ѿпоустѣ же чинимь исход(ь) вь прапратоу поюще ст(и)х(е)ре светомоу иегоже ест(ь) црькви ... и бываеть свръшеныи ѿпоуст(ь) . . .“.[46] Извесно време током трајања службе монаси су стајали у припрати и поводом тога се у типику прописује о чему све еклисијарх треба да води бригу док се братија ту налази: „... подобаеть иеклисиꙗр'хоу ѿ всемь семь пещии се . и прѣроучати вь прапратѣ стоеѣщимь брат(и)ꙗмь. да не ѡс(та)влають въходещихь мол(и)тве радиⁿ мнихь 'или бѣл'ць. въход(и)ть. вь црькьвь поющи цр(ь)кви . иже ес(ть) знамение метежюⁿ. нь да чекають вь прапратѣ. доньдѣже боудеть ѿпоус(ть) ...“. Уочи дана Богојављења вршило се освећивање воде.

[42] Р. Грујић, н. д., 283—284.
[43] *Типик архиепископа Никодима*, 11—37 b.
[44] Исто, 12.
[45] Исто, 14—15.
[46] Исто, 18.

Да се тај чин обављао у припрати види се из следећег текста: „...ѥгда же речеть иереи' мол(и)твоу заам'вонноу. исход(и)мь вси вь коупѣлницоу. прѣдисход(е)штоу иерею с(ь) лам'вадомь и с(ь) кадилницомь... и давають се свѣще брат(и)ꙗмь... и потомь бл(а)г(о)с(ло)влаѥть водоу кр(ь)ставразно сь ч(ь)стнымь крьстомь. и потомь гл(агол)ет(ь) троп(арь) глас(ь) а҃ вь иерданѣ... всѣхь ѡсв(е)щаѥть водою кропеще...".[47] Уз певање тропара вь иердане улазило се у цркву, и пошто се подели нафора буде отпуст. Тај чин се описује још на једном месту у типику где се не каже да сви излазе: вь коупѣлницоу, већ „...по свръшении фаремии. апос(то)ль и ѥу(ан)г(ел)ѥ. и исход(и)мь же кь водѣ вь прапратоу..."[48] где се врши освећивање на начин који је већ описан. На празник Благовести у припрати се вршило павечерню: „павечерню же поѥм(ь) вь прапратѣ безь метаниꙗ". За време Велике Четрдесетнице, односно од њене прве недеље до недеље Свих Светих певале су се у нартексу на јутарњој литији јеванђеоске стихире, а игуман је братији која је стајала у нартексу читао поуке Теодора Студита. Када је он био одсутан то је чинио еклисијарх: „...подобаѥт же вѣдѣти. (ꙗ)ко а҃і. ст(и)х(и)ѳь. ѥуангельскых(ь). ѡд(ь) сиѥ нед(ѣле). и до нед(ѣ)ле всѣхь с(ве)тыхь. на литии' оутроной. поют' се вь прапратѣ на слава. и н(ы)ꙗ. вѣди же ꙗко ѡд(ь) сиѥ нед(ѣле). починаѥмь чисти. по ѿпоуст(ѣ). житиѥ вь прапрат(ѣ) поучениꙗ прѣподовнаго ѡ(ть)ца нашего Ѳеодѡра стоудита. аще ѥсть игоумень тоу чтеть ихь игоумен аколи нѣсть игоумена чтеть ѥклисиꙗрхь братиꙗм стоѥщимь и послоушающимь...".[49] У припрати су се вршиле и панахиде. То се чинило у Недељу Блудног сина, тј. у петак те недеље: „...и по ѿпоустѣ. вечерни. поѥмь вь прапратѣ панахидоу...". И приликом богослужења на Ускрсу у припрати се вршила литија: „... исход(и)мь вь прапратоу. ѡставлаѥ'ть же вь цр(ь)кви кандиложежьць ѥ'динь. и вьжизаѥть свѣще в'се. и кандила. и... иереи же вь диꙗконницѣ ѿвлачить ѿдеждоу всоу. и исходить вь прапратоу. ѿ сѣверныѥ страныи'. каде прѣдьход(е)щи ѥмоу двѣма лам^3вадама. игоумен^3 же. и ѥклисиꙗр'хь. раздаѥть свѣще...".[50]

У разматрању намене припрате не могу се занемарити извесни елементи који се у њој налазе а чија функција није довољно проучена. Тешкоће да се нешто више закључи о намени банка и каменог престола поред улаза у цркву св. Апостола искрсавају у првом реду због тога што се не зна да ли је реч о деловима првобитне грађевине или су то елементи уграђени приликом каснијих интервенција. Поуздане податке о времену настанка ових делова могла би пружити једино археолошка испитивања. Будући да то не долази у обзир, принуђени смо да закључке у овом погледу доносимо на основу неких запажања.

---

[47] Исто, 24 b., 78—79 b.
[48] Исто, 79 b.
[49] Исто, 123 b.
[50] Исто, 124 b.

Банак је постављен дуж зидова припрате који су осликани фрескама. Од зидног сликарства XIV века очуване су мање површине и то на источном зиду, тј. на западном зиду Богородичине цркве, док је сликарство XVI века добро очувано и заузима остале површине припрате. Између доње зоне фресака и горње површине банка насликани су фреско орнаменти који имитирају камене парапете. Они се налазе тачно изнад горње ивице банка, односно допиру до ње. То показује да је банак постојао пре сликања фресака из 1561. године, али не значи и да је постављен уз зидове припрате у то време. На појединим местима банак се, пошто је попустио малтер који га везује за зидове, одвојио од њих, те се тако види да на површинама зидова које покрива банак нема фреско малтера, а ни његових трагова. Испод фреске на којој је приказана Лоза Немањића, датована у време архиепископа Данила, постоји сликани орнамент, такође из тог доба. Посматрањем, дакле, можемо утврдити две појединости: 1. слој малтера на површинама зидова које заклања банак није осликан и 2. фреско орнамент из XIV столећа прилагођен је висини банка. Оба податка ишла би у прилог закључку да је банак настао у XIV веку, тј. да припада Даниловом нартексу. У случају да је настао позније, на деловима зидова испод њега постојао би фреско орнамент којим се завршавала првобитна зидна декорација припрате, и који би, да није било банка у време кад су сликане фреске XIV века, допирао до самог пода. Осим пећке припрате, колико је познато, зидани банак су имале још припрате Студенице Хвостанске и Сопоћана.[51]

Камени престо који се налази северно од портала цркве св. Апостола вероватно је настао истовремено са банком. Оваква претпоставка је могућа на основу сличних података који су употребљени и за одређивање времена постављања банка; види се да на овом месту иза престола нема фресака.

Ако се уваже закључци до којих се дошло непосредним посматрањем грађевине, мора се потражити одговор на питање чему су ови елементи служили. Ако бисмо одговор заснували на аналогијама са престолима чија је функција позната, дошли бисмо до закључка да је реч о игуманском престолу. У припратама светогорских манастира Лавре и Ватопеда постоје престоли којима је пећки сличан и по положају и по облику, а који се називају игуманским престолима.[52] Престо

---

[51] О. Марковић, *Прилог проучавању архитектуре манастира Сопоћани*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе VIII, Београд 1969, 95; В. Кораћ, *Студеница Хвостанска*, Београд 1976, 28, 117.

[52] О намени ових престола није писано. Није познато да ли су постојали престоли у припратама српских средњовековних цркава. У Бањској су се очува-

у пећкој припрати могао је бити такође игумански, али је могуће да је имао и друге намене. У студији *Престо светог Саве* В. Ј. Бурић износи мишљење да је „престо у пећкој припрати био седиште српског патријарха приликом одржавања великих црквених сабора у средњем веку и под владавином Турака".[53] В. Ј. Бурић везује настанак престола за време после 1375. године у којој је одржан један од последњих српских државних сабора на коме је за патријарха српске цркве изабран Јефрем.[54] Ако би подаци које нам пружа посматрање грађевине могли да се узму као доказ за датовање престола и банка у доба архиепископа Данила, онда би се и њихова функција, о којој говори В. Ј. Бурић, везивала за ранију епоху у којој су и настали. Већ је В. Петковић претпоставио да су у нартексу одржавани црквени сабори. Као доказе за ову хипотезу он је навео пример нартекса цркве у Кареји где се у одређене дане сакупљају представници свих манастира на Атосу. Он такође сматра да основу за претпоставку о овој намени нартекса пружају и илустрације сабора на зидовима неких српских цркава, на пример Ариља и Љубостиње.[55]

Одржавање сабора 1375. године у Пећкој припрати не би представљало новину у историји овог споменика, већ један догађај каквих је могло бити и раније током неколико деценија које су протекле од завршетка припрате и постављања престола и банка.

На основу података из типика архиепископа Никодима може се закључити да су разлози за подизање припрате били литургијског карактера. Када је реч о архитектонском решењу нартекса, оправдано је претпоставити да је оно настало према градитељском програму који је имао за циљ да архиепископском седишту дâ оне делове архитектуре (припрата са кулом-звоником) које је имала прва архиепископија.

ли трагови престола у западном зиду; у Студеници је у неким познијим временима конструисан престо у западном зиду припрате краља Радослава (споља). О престолима в.: D. Palas, Ὁ ἐπισκοπικὸς ἔξω θρόνος καὶ τό ἀσπαστικόν τῶν ἐκκλισιῶν, Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, т. 23, Atina 1953, 577—592.

[53] В. Ј. Бурић, *Престо светога Саве*, Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности, Посебна издања САНУ, књ. 55, Београд 1972, 93—104.

[54] Исто, 98.

[55] В. Петковић, н. д., 187. Овде се може навести и податак да је 1209. године у цркви Успења Богородице у Никеји био одржан скуп синода, в.: R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris 1975, 121—123.

Овај чланак је део магистарског рада одбрањеног на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду 3. октобра 1973. године.

L'ARCHITECTURE DE L'EXONARTHEX DE PEĆ

MARICA ŠUPUT

Le présent article est consacré à l'exonarthex élevé par l'archevêque Danilo II au Patriarcat de Peć. Par sa conception architecturale intéressante et originale, de même que par sa grande valeur artistique cet exonarthex se distingue de tous les autres exonarthex élevés au Moyen Age auprès des églises serbes. C'est une oeuvre exceptionnelle. L'exonarthex, qui n'est conservé qu'en partie et sous une forme altérée, n'a pas fait jusqu'à présent l'objet d'études particulières. Le présent article est une tentative de reconstruire son aspect originel, d'élucider, dans la mesure du possible, la raison de sa construction, et de répondre aux questions qui se posent au sujet de sa destination.

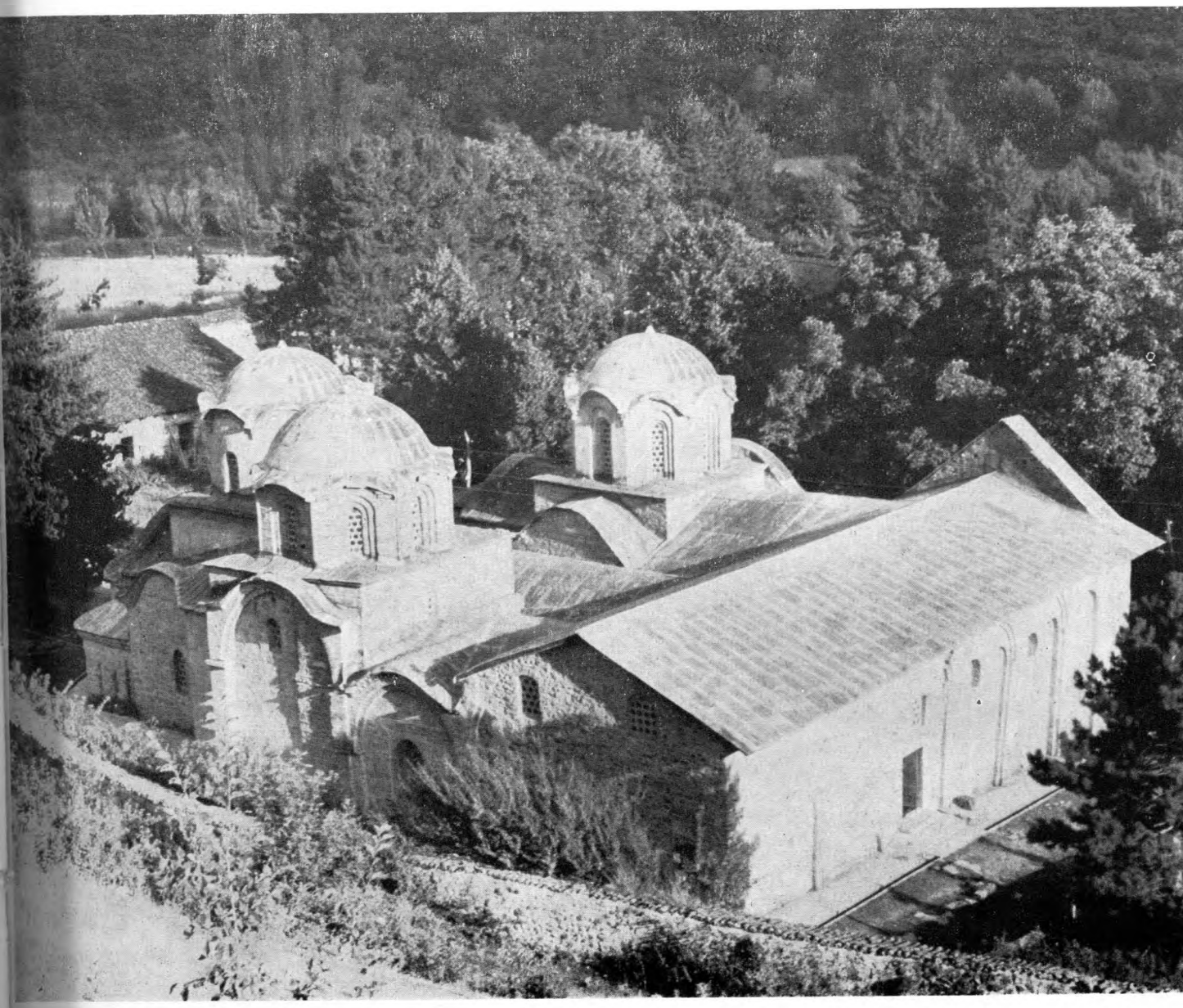
Dans la première partie du texte l'auteur décrit la forme actuelle de l'édifice, c'est à dire décrit l'architecture de l'exonarthex, tel qu'il fut reconstruit immédiatement après 1557, par le patriarche Makarije Sokolović. L'analyse de cet exonarthex datant de la seconde moitié du XVIe siècle, nous fait savoir en même temps dans quelle mesure ont été conservées les formes de l'édifice originel du XIVe siècle, et quelles sont ses parties qui se sont conservées jusqu'à nos jours.

La deuxième partie du texte est consacrée à la reconstruction de l'aspect originel de l'exonarthex, construit par l'archevêque Danilo II aux environs de 1330. En nous basant sur les sources historiques écrites (biographie de l'archevêque Danilo II), sur des images représentant les édifices du patriarcat (modèle de celui-ci tenu entre les mains du donateur sur une fresque du XIVe siècle dans l'église de la Vierge Hodigitrie de Peć) et sur les restes de l'édifice encore debout, nous avons émis la supposition suivante au sujet de l'aspect originel de cet édifice.

L'exonarthex de Peć avait été un vaste édifice rectangulaire aux façades ouvertes. Ces facades se composaient d'une série d'ouvertures à arcs jumelés, soutenus par des colonnes et des piliers. Elles ont été exécutées avec beaucoup de soins, dans la technique habituelle des architectes serbes de l'époque. L'intérieur de l'exonarthex était divisé en deux parties par une rangée de colonnes et de piliers qui allait du nord au sud. Cette subdivision était réalisée aussi transversalement grâce au rythme dans lequel étaient répartis les colonnes, piliers et pilastres, reliés entre eux par des arcs, si bien que le tout donnait douze champs au-dessus desquels des voûtes étaient construites, l'on suppose que ces voûtes avaient été cruciformes. Sur la base d'un certain nombre de données l'on peut supposer que l'exonarthex était surmonté d'un étage. Cet étage s'élevait au-dessus de la partie centrale de l'exonarthex, c'est à dire, au-dessus des deux champs centraux. L'étage se composait de deux pièces: de la chapelle du clocher et de la cathéchuména. Ces pièces avaient la même forme que les travées au-dessus desquelles elles avaient été construites. L'on pouvait passer d'une pièce à l'autre, comme aussi de celles-ci dans l'église, si bien que l'on suppose qu'elles pouvaient se trouver à la hauteur de la fenêtre du mur occidental de l'église des Saints Apôtres. Au-dessus des murs de la chapelle du clocher s'élevait la partie supérieure, ouverte, de celui-ci. Cette position de la tour du clocher, c'est à dire son emplacement (au-dessus du champ occidental central de l'exonarthex et non pas devant celui-ci) nous est

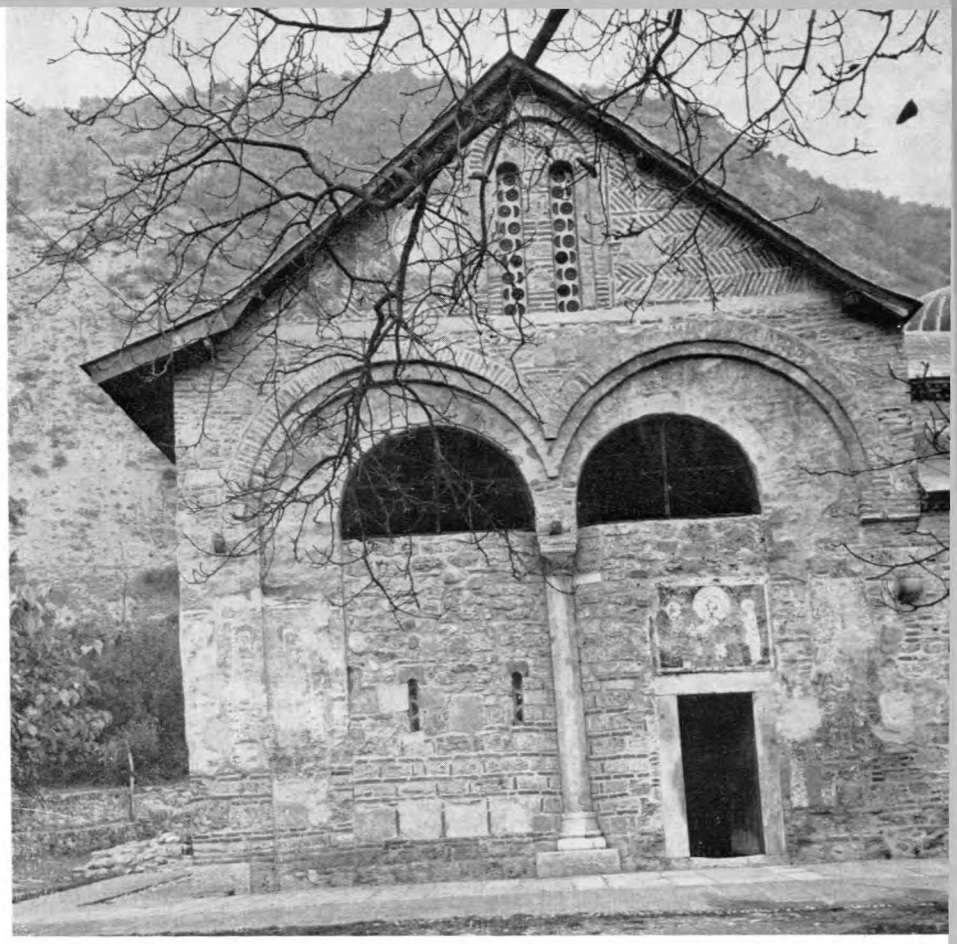
suggéré par les données qui nous ont été fournies par les sources déjà mentionnées.

Quant aux raisons pour lesquels cet exonarthex avec son clocher a été élevé à Peć, et en ce qui concerne sa destination, l'auteur émet l'avis suivant. L'exonarthex de Peć résulte du programme architectural qui avait pour but de donner au siège de l'archiépiscopat toutes les parties architecturales dont disposait l'archiépiscopat originel. D'autre part sa construction était conditionnée par certains besoins d'ordre liturgique. Cette supposition est émise sur la base du typikon (Observance) édité par l'archevêque Nikodim qui nous renseigne à ce sujet. Cet archevêque serbe avait traduit du grec le typikon de Saint Sabbas de Jérusalem qu'il avait fait apporter du monastère de Jean le Précurseur de Constantinople et qu'il avait traduit en 1319. Dans le présent article l'on répète aussi la supposition qui avait déjà été émise avec beaucoup de preuves a l'appui, que l'exonarthex avait été construit pour pouvoir y tenir des assemblées.



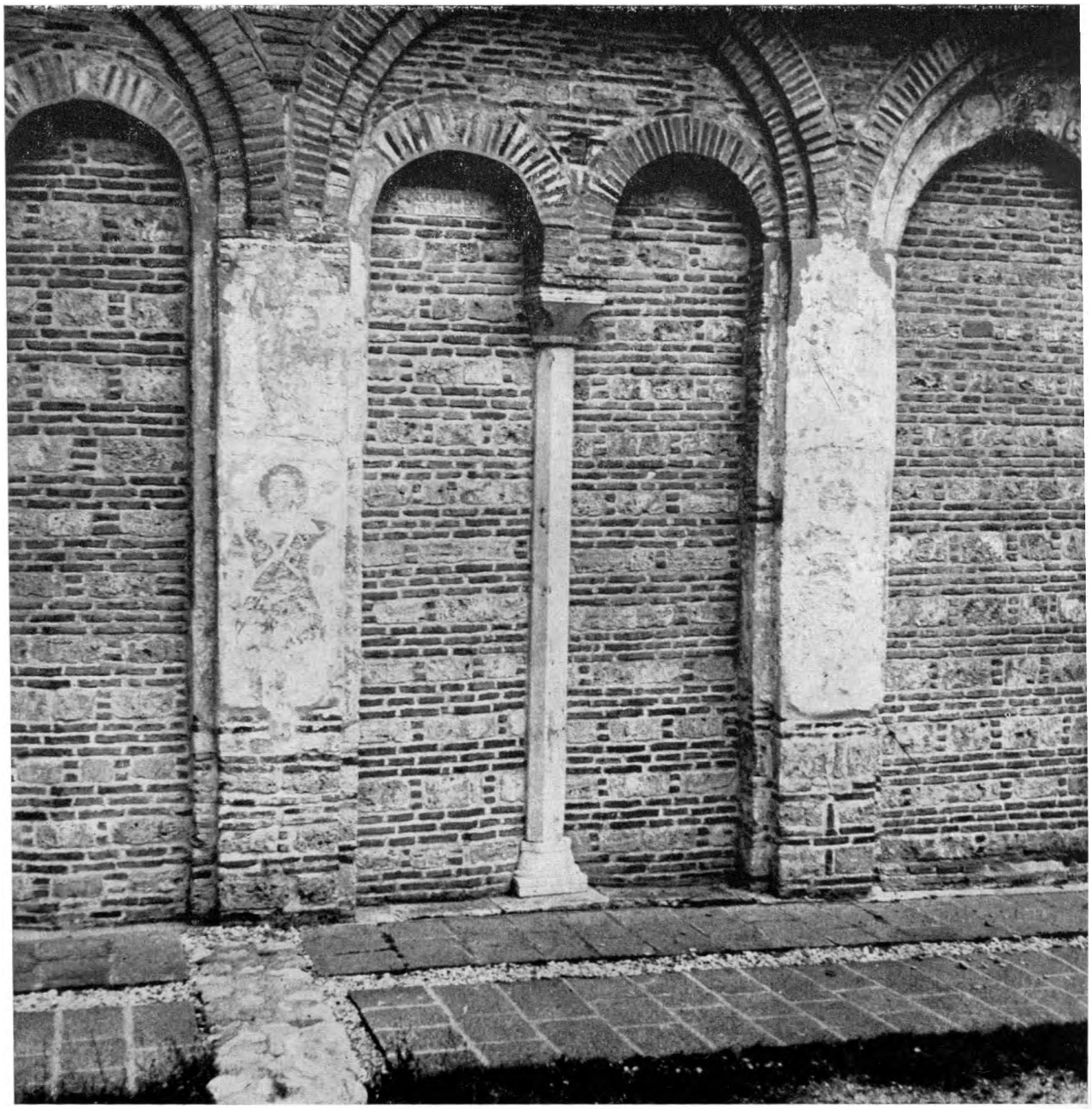
Сл. 1. Пећка патријаршија, изглед са северозапада

Сл. 2. Пећка патријаршија, изглед с југа



Сл. 3. Пећка патријаршија, јужна фасада припрате

Сл. 4. Пећка патријаршија, западна фасада припрате



Сл. 5. Пећка патријаршија, западна фасада припрате, детаљ

ИГОР ФИСКОВИЋ

Уз проширење дјелатности Јурја Далматинца у Шибенику

Петстота обљетница смрти *Јурја Матејева Далматинца* потакнула је између осталог и преиспитивање мајсторова стваралаштва у неколико праваца.[1] Један од тих био је отворен могућностима проширења Задранинове оставштине, односно повећања броја његових радова. Спознаја да такве могућности још постоје, на одређен начин утврђује неисцрпну животност Јурјева дјела које опстаје пред нама особитом зрелошћу ликовног израза и самосталном снагом изузетне врсноће. Дотична својства његова умјетничког духа и ликовних способности, којима је величина и у непредвидљивој ширини хтијења и постигнућа, вишестрано обавезују свакога тко се дјелотворно приближи њиховом распознавању. А како се те мајсторове одлике у особеној промјенљивости изражаја не могу олако свести на једнообразни предзнак, оне продубљују колебања око приписивања новоучених радова дјелу великог умјетника.[2] Приједлоге на том пољу изнесене у послиједње

[1] Акције је проводио Институт за повијест умјетности Свеучилишта из Загреба са својим сурадницима. Најопсежнији вид дјеловања захватило је прикупљање архитектонске, фотографске и фотограметријске документације о споменицима који су директно или индиректно важни за проучавање појаве и рада мајстора Јурја у Далмацији и неким срединама Италије. Томе су се прикључила истраживања у архивима, па прикупљање осталих писаних података што је све чинило подлогу јесенас одржалом знанственом скупу са изложбом примјерног значаја и значења. Крајње резултате треба ишчекивати у најављеној публикацији, која би имала објединити цјелокупну грађу и досадашња сазнања о Јурју Матејеву, његовом дјеловању унутар општих стања повијесно-умјетничког развитка на Јадрану у готичко-ренесансном раздобљу XV стољећа.

[2] У послијератном периоду учињено је више озбиљних покушаја проширења познатог Јурјевог кипарског опуса. Но, након општенито прихваћених атрибуција постављених од C. Fiskovića (Anali Historijskog instituta у Дубровнику — 1/1952) и M. Preloga (Peristil — 4/1961), о најновијим приједлозима за принове из споменичке баштине Сплита (Peristil, 10—11/1968; Mogućnosti, XXII — 2/1975) и Задра (Задарска ревија, 5—6/1975) мишљења стручњака нису сасвим усаглашена.

вријеме код нас изазвала је натпросјечна каквоћа појединих споменика проматрана кроз призму досад утврђених домета кипарства XV стољећа на нашој обали, иако то мјерило само по себи не мора бити достатно при коначној просудби било којег умјетничког дјела. Поред тога већина скорих препознавања Јурјевих трагова у Италији суочава се са знатно опсежнијом проблематиком, те с више примамљивости, а мање увјерљивости остају на разини пуких покушаја.[3]

У тим оквирима нужно је нагласити да Јурјево остварење у цјелини представља неоспорно самосвојно поглавље, колико год недоречено у смислу договорне припадности повијесно стилским разредима којима обично барата данашња знаност, толико по врсноћи пластичке изражајности недостигнуто у своме времену и простору. Унаточ томе не смије се занемарити чињеница да је и тај велики умјетник попут свих стваралаца морао бити подложан титрајима особних надахнућа, па и падовима успјешности својег ликовног изражавања. Услијед свега тога уз настојања да се пројасне обриси умјетничке личности Јурја Далматинца, такође се допуња попис његових радова.

У то име своједобно сам био свратио позорност к једном малом кипу из Шибеника.[4] Кип се налази у најгорњој, тј. шестој ниши јужне стране прочелног портала столне *цркве св. Јакова.* Сада га с јачим увјерењем приписујем руци Ј у р ј а М а т е ј е в а, чије посредовање у обликовању тог споменичког склопа представља замашан чин. Стога је истом згодом нужно истакнути нека свјежа сазнања о току подизања катедрале којој је он дао најодличнији печат.[5] У здање које није започео, а ни зготовио, унио је све своје способности подузетног и домишљатог градитеља, те се уједно исказао најврснијим кипаром прелазног или мјешовитог готичко-ренесансног стила на балканској оба-

---

[3] Види: Atti del XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Venezia 1956. pag. 213; Bollettino d'arte, I—II/1960. pag. 73—80; Paragone 137, Firenze 1961. pag. 31; Commentari XII/3—4. Roma 1962; Исто — XIX/1968; Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 15. Split 1963: Rivista quadrimestrale di Storia dell'arte — Universita degli Studi di Urbino — II/3. 1973. Осврт на већину од тих радова недавно је дао W. W o l t e r s у својој позамашној књизи о венецијанској скулптури од 1300. до 1460. године. Но, како не дијелимо његова мишљења ни у томе погледу, на ту дуго ишчекивану књигу осврнут ћу се другом приликом опширније.

Треба још припоменути да ни о Јурјевим, архивски потврђеним и давно објављеним дјелима у Анкони није још дана потанка анализа, која би јасно и коначно раздвојила његову руку од руку свих помоћника на порталу фрањевачке цркве, а и међу пластичким допунама прочеља трговачке ложе. Чини се пак да ће мајсторови власторучни радови ту бити опсежнији неголи се досад писало.

[4] I. F i s k o v i ć, *Boninov reljef sv. Petra u Korčuli.* Peristil 12—13. Zgb. 1970. стр. 94—95. сл. 4.

[5] Доскорашња сазнања корисно су резимирана у популарно писаној књижици: V. D e v e t a k, *Šibenska katedrala.* Šibenik 1969. — каквих издања опћенито недостаје у понуди хрватске повијести умјетности.

ли.[6] Та је својства исказао власторучним подузимањем на источним дијеловима грађевине, штоно архитектонско-просторном разведеношћу и богатством кипарског украса далеко надмашују скромни план и изглед дотадањег раста цркве. Услијед тога о Јурјевом удјелу у старијим дијеловима није се много ни размишљало, а обраћање пажње једном донекле занемареном кипу на истакнутом порталу сада употпуњава спознаје о мајсторовом настојању да кипарским посредовањем у главне дијелове здања оплемени цјелину с којом је био поистовјетио добрани дио својег живота и дјела. Уједно је подобно прозборити о скулптуралном украсу грађевине на који се надовезао, а којем је ова умјетнина саставни дио и на становит начин потка у слиједу фаза што се баш распознавањем клесарских руку луче у повијести цркве.

Речени кип припада групи дванаесторице апостола стојећих у нишама усправно нанизаним с по два здепаста, савијена ступића попут чланака кичме која оцртава усјек улаза сред прочеља цркве. Пластичка цјелина сложеног портала као типичан одвјетак талијанске готике у нашим странама није јединственог настанка.[7] Ипак јој треба признати ликовно усклађену цјеловитост којој се једва налази изравна узора. Слог строге рашчламбе подржавају суздржљиво размјерени односи величина главних саставака, али су они површински густо опточени минуциозном декорацијом на прилично самосвојан начин. Таква замисао јест један од задњих домета Бонина Јаковљева из Милана — који је јамачно творац већине постојећих дијелова,[8] па у својем склопу одаје крајњи ступањ укуса којему се дошљак из Ломбардије био довинуо. Удомаћен у Далмацији од 1412. године, неко је вријеме предњачио као кипар упошљаван у неколико јужних градова, а пред своју смрт био се обрео у Шибенику, гдје тих година оживјеше настојања око изградње доличне столнице. Иако се још двоумило о положају новоградње, ломбардски је умјетник именован за „primus magistera ecclesiae novae sancti Jacobi". Тај наслов у датим приликама неположених темеља он је као кипар могао истину стећи једино ако је у трци с временом (док се вијећало о смјештају цркве) отпочео клесати портал који се могао саставити било гдје да се одлучило поди-

---

[6] Види: C. Fisković, *Juraj Dalmatinac.* Zagreb 1963; I. Fisković, *Zapis uz petstotu obljetnicu smrti Jurja Matejeva Dalmatinca.* Forum — XIV/XXX. 10—11. Zgb. 1975. стр. 593—605.

[7] Како је то истакнуто у неколико наврата, а у једној варијанти и графички предочено: H. Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien,* Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentral Kommission für Denkmalpflege — VIII. Wien 1914. pag. 41—43.

[8] Уз осврт на ранија рјешавања истог проблема то је најпотпуније указао M. Prelog, *Dalmatinski opus Bonina da Milano.* Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji — 13. Spt. 1961. стр. 198—204.

зати катедралу.[9] Сред посла, међутим, покоси га куга, тако да се не зна да ли га је у цијелости довршио, а нити да ли му је итко при томе помагао.

Свакако је западни портал шибенске катедрале у основи дјело Миланца Бонина. Он је ту спојио ликовно искуство својег сјевероиталског школовања с дозријевањем хибридног стила готике што му је за живота уз источну страну Јадрана једино био доступан. Зато се овај портал — мада у израдби појединих кипова заостаје за мајсторовим ранијим, а пластички истанчанијим приказима светачких ликова из Корчуле или Сплита[10] — предочује бременит декорацијом изузетне врсноће. Наметљивом бујношћу сликовите нарави затирући органички чишћу конструктивност што је одликовала Бонинов допринос у развоју приморске готике с првих десетљећа XV стољећа, та декорација очитује нову каквоћу укуса. Заправо зрцали развојна стања владајућег слога која је мајстор усвојио приклањајући се умјетничким гибањима на јужнохрватском тлу. А она оплићу сложени пут окашњелог праћења, па и одступања од водећих струјања са сусједног апенинског копна. Чињеница да се Бонино одрицао једносмјерности предаја својег ужег умјетничког подријетла, те дјелотворно приступао изразу текућег времена и прохтјевима средина у којима је стварао, подвлачи самосвојност узрастања далматинског кипарства од трећег десетљећа XV стољећа.

У гибања која је Бонино са своје стране предано отјеловљавао урастају бројни мајстори који га слиједе на најзамашнијем потхвату ондашњег црквеног градитељства диљем нашег приморја. Сред Шибеника, наиме, измијенило се кроз десетак година уочи Јурјевог доласка неколико страних мајстора и десетак домаћих каменорезаца. Неки од њих били су спремнији градитељи — или се у недостатку потањих назнака барем такви представљају, а већина се провјеравала у улози подређених клесара док су у преплетеном смјењивању заједно приносили свој обол расту грађевине.[11] Зато она постаде стварно поприште образовања сувременог ликовног израза, те богато освједоченим животописом осликава онодобна посезања појединаца и по њима окупљених

---

[9] То произлази из чланка: K. Stošić, *Je li Bonin iz Milana radio na Šibenskoj katedrali.* Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku LII. Spt. 1950. стр. 128—131. — што је одговор радњи П. Колендића објављеној под истим насловом у Булићевом Зборнику — *Strena Bvliciana.* Spt. 1928. стр. 467—470.

[10] Усп.: M. Prelog, *Le opere Dalmate di »M. Bonino da Milano«.* Arte Lombarda — VII/2. Milano 1962. pag. 35—49.

[11] P. Kolendić, *Šibenska katedrala pre dolaska Orsinijeva.* Narodna Starina 8/III—2. Zgb. 1924. стр. 154—175. Од домаћих мајстора који су се ту нашли, неки су се осамосталили и истакли, па се могу и даље пратити. — Тако *Андрија Будчић,* познат од 1433. до 1464. год., или *Грубиша Славчић,* познат од 1433. до 1454. год., док се инима попут *Ивану Драганић-Висигачи* или *Јакову Тетић-Милутинићу* затро траг.

каменарских радионица. Засад се кроз архивске списе у први ред истичу тројица дошљака из Млетака: Francesco di Giacomo (год. 1430. уговара за високу плаћу једногодишњи рад, што обухваћа и само полагање темеља цркви, да би се потом загубио сваки глас о њему), Lorenzo Pincino (у Шибенику се спомиње 1432—1452. год. уз промјенљиво пословање повремено укључен око изградње цркве на којој 1435/6. год. засебно води своје најјаче захвате), Antonio di Pier Paolo Busato (у Шибенику познат отприје пар година, води се 1435/6. као „magister ecclesiae s. Jacobi", а обављајући и друге радње с прекидима остаје везан уз градњу катедрале до 1452. год.).[12] Они услијед честих спомињања и садржаја записа о задаћама које обављаху остају у средишту пажње, а заједничко им подријетло донекле објашњава и ликовне назоре којима су након Бонина уобличили дијелове здања настале прије Јурјева доспијећа у Далмацију.

На жалост, потање назнаке о удјелу множине мајстора при обликовању грађевине тијеком прве фазе изградње 1431—1441. године нису још разјашњене нити сасвим докучиве. Упадљива је чињеница да се већина исказала у својству пуких зидара и каменорезаца, па се тек првонаведеноме *Francescu di Giacomo* посредно приписују махом градитељске заслуге. Њега — једино назочног код утемељивања цркве[13] — увјетно сматрамо могућим пројектантом и застално првим покретачем изградње. Неутаначене напоре у том правцу олакшавала му је чињеница да претежно бијаху зготовљене клесарије за ликовно најистакнутији дио: садржајем и изгледом монументални Бонинов портал. Пошто се тај требао усадити сред приземља прочеља, то се зидање ободних зидова након полагања камена темељца у травњу 1431. године убрзано одвијало. Првотни лик грађевине био је домишљен попут једноставне базилике на средоземни начин упрошћена средњовјековног нацрта. У основним размјерима јасног тлоцрта с три уздужна брода, а једним прочелним улазом, повлачи се окашњели дух сјевероталијанске готике, чему пробој вратију из четвртог десног травеја — мало проширеног као слутња трансепту — једва сузбија претежну старомодност. Тако задану градњу, уза становите допуне и измјене, даље је проводила друга група мајстора. Мада су је покушали

[12] За литературу о тим мајсторима види индекс умјетника од IX до XIX ст. у Далмацији, састављен од Н. Безић-Божанић, а тискан у Prilozima povijesti umjetnosti u Dalmaciji 15/1963, 16/1966, 17/1968. и 20/1975. Унаточ чињеници да су југославенски знанственици прилично расчистили идентитет тих мајстора W. Wolters, *La scultura veneziana gotica.* Venezia 1976. понавља неке старе, већ давно превладале заблуде, што доприноси неповољном дојму да је аутор у многочему занемарио резултате који су сачињени на основи писаних и споменичких свједочанстава.

[13] Крајње је вријеме да се тог, готово заборављеног и често занемареног мајстора очита онако како је то предложио П. Колендић, н. дј. (11) стр. 157—158.

освјежити новом декорацијом, они су задржали битне значајке архитектонски прочишћене цјелине. Уградивши затечени портал довршили су оплату западног прочеља до сводова побочних лађа. Истом висином уз уметање другог портала протегли су сјеверни зид према истоку до каснијег светишта, а вјеројатно једнако подигоше и јужну страну.[14]

По свему судећи, при извршењу послова око којих се тијеком четвртог десетљећа нашао знатан број домаћих зидара и клесара, били су најугледнији мајстори *A. Busato* и *L. Pincino*. Први је боље познат као кипар који грана радиност на шибенској столници и око ње, док се други јавља с неодређенијим насловом признатог мајстора којем поред осталог повјеравају самосталне изведбе дијелова велебне грађевине.[15] Стога нас занима њихово мјесто на пољу развоја кипарства у Шибенику, а посебице допринос код изградње цркве на којој су се исцрпљивале готово све снаге града. Основни проблем могућности и путева њихова раздвајања увелике замагљује удвојеност упоредних им дужности на великом градилишту, то више што су подаци о томе као и о укупном њиховом животу доста оскудни. У том свијетлу понајприје је важно подцртати да је *Busato* у родним Млецима раније радио у кругу каменара упослених око градње Са d'Ого, а *Pincino* се за њиме нашао међу извођачима радова на Palazzu Ducale.[16] Обојица су, дакле, са собом у средину најмлађег од приморских градова нужно носили одјеке оних стремљења која су у каменарској умјетности Венеције била одлучна раних година XV стољећа. Овдје пак дјелујући поглавито уза црквену градњу отприје заснованог изгледа, исказали су вјештину клесањем помодног украса. Шибенчани су им на послијетку то и замјерили, што се види из ставки записника са сједнице Градског

---

[14] Усп.: H. Folnesics, н. дј. (7) уз сл. 39 на стр. 47; D. Frey, *Der dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege — VII. Wien 1913. pag. 11. (пријевод); П. Колендић, н. дј. (11) стр. 162—167.

[15] Потање податке испитај у наведеним дјелима H. Folnesicsa (7), D. Freya (14) и П. Колендића (11), гдје је уз изворне документе опширно наведена и старија литература. Такође: Thieme-Becker, *Künstler Lexicon* — V/1911. pag. 278. F. Stele, исто — XXVII/1933. pag. 52. за *Pincina Lorenza* пише да је од 1398. г. службени инжењер Венеције, те да се у том својству јавља год. 1420. у Трогиру, али се не може утврдити да се од та два јављања до шибенских података ради о истом мајстору. Како произлази из Лорензијевих података објављених у Венецији још 1868. год. инжињер Пинцино у државној је служби столовао у граду на лагунама, гдје је услијед старости 1450. године затражио замјеника. Он очито у том својству није имао када да развије дјелатност у Шибенику, какву је од 1432. до 1452. обистинио наш Лорензо истог презимена, али изгледа вицентинског рода.

[16] Сви се писци који су писали о шибенској катедрали слажу о њиховом горњаталијанском исходишту. То донекле јамче и млетачки архиви: *А. Бусато* се истиче у скупини каменара при градњи Са d'Ого око 1426. године — P. Paoletti, *L'architettura e la scultura di rinascimento in Venezia* — I. Milano 1920. pag. 98; а *Л. Пинчино* је забиљежен у Венецији тек 1450. године и то као инжењер Serenissime запослен око изградње Palazza Ducale — G. Lorenzo, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia* — 1868. doc. 173. pag. 76.

вијећа од 23. IV 1441. године, гдје се између осталог предбацује да се лакоумно трошило веће издатке за пуки украс неголи само зидање цркве.[17] Те замјерке поприми́ше толике размјере да је Бусату и Пинчину као осредњим грађевинским дјелатницима ускраћено повјерење, а њихово одстрањивање с градилишта непосредно проузрочи долазак Јурја Далматинца.

У сврху процјене доприноса речених Млечића при обликовању шибенске столнице какву је затекао Јурај, а и опћенитијег њихова значења у развитку далматинске каменарске умјетности за коју је Шибеник надохват XV стољећа постајао све важније средиште, нужно им је утврдити власторучна остварења. Будући да су се А. Бусато и Л. Пинчино по суду заједнице која их је уздржавала показали недорасли задатку и одговорности градитеља, оправдано им је трагове тражити међу пластичким декором грађевина у шибенском окружју. То је разумљиво пошто отприлике назиремо њихова исходишта а једнако и мишљење сувременика о њиховим залагањима у Шибенику. Но, унаточ чињеници да чак писмено освједочени постоје показатељи врсноће рада и успјеха прегнућа појединог од двојице мајстора, раздвајање њихових радњи није лако проведиво, па досад није било нити јасно дано. Уз окосницу разложених им путања живота и рада том поступку претходи помнија анализа извориштa њихова израза као и домета ако не истовјетног, а оно несумњиво упоредног успона на тлу Шибеника.

Градиво за то пружају најприје радови *А. Бусата* изван катедрале, јер их је осамљене и вишеструко потврђене лакше оцијенити. При томе нема спора да се потписаном *лику св. Петра* у лунети вратију истоимене црквице уз гробље села Гребаштице сасвим приклањају ликови с капитела растављеног *циборија у цркви шибенских фрањеваца*.[18] Штовише упадљива сличност тих рељефних фигурица показује да је Бусато при изради споменика, за коју се 1441. године удружен с Пинчином био обавезао пред редовницима, стварни творац барем пара изразитијих капитела с ликовима пророка што између кићеног лишћа провирују на угловима.[19] Кошчатост ситних лица уз крупне шаке

---

[17] A. G. Fosco, *La cattedrale di Sebenico ed il suo architetto Giorgio Orsini detto Dalmatico.* Šibenik 1893. pag. 9; D. Frey, н. дј. (14) pag. 130. Reg. XV.

[18] Види слике уз овај чланак: 4—6.

О Бусатовом раду у Гребаштици пише П. Колендић, н. дј. (11) стр. 170, а о заједничком његовом и Пинчиновом дјелу у Шибенику D. Frey, н. дј. (14) pag. 14. — након што је V. Molè, *Urkunden und Regesten zur Geschichte der Dalmatinischen Kunst aus dem Notariatsarchiv von Sebenico,* Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkomission für Denkmalpflege — VI/1912. pag. 142. — изнио свједочанства о тој изведби.

[19] D. Frey, н. дј. (14) pag. 14. — с правом претпоставља да разлике у каквоћи и нацрту парова капитела, који су 1748. г. пренесени на носаче пијевнице, потјечу од удвојености њихових извођача.

и на разини сувремене моде шаблонски резана одјећа одликује све те мале ликове, подастирући основу да их разврстамо међу остварења настала на трагу раноготичког кипарства Венета. Оштрина њихова клесања и потанкост обликовања избија у први план, те служи разријешавању Бусатова удјела у обради *каменарског украса на столној цркви св. Јакова.* Упоређивањем збира мотива и начина клесања наведених споменика с бројним саставцима нејединствене архитектонско-уресне пластике на великој цркви — нарочито на дијеловима довршеним прије 1441. године — могуће је најприје Бусатовој руци приписати *први водоравни вијенац* што од прочелног угла грађевине обрубљује сјеверни зид до светишта. Тај ванјски украсни вијенац је сачињен низом двоструко пребачених лукова на маштовитим конзолицама у виду људских и животињских главица. Унаточ уситњеном клесању разнолика декора који их ненаметљиво прати, ту је пластичност остала надасве животворна, па премда се у појединостима даду уочити длијета различита потеза, цјелина замисли неодољиво подсјећа на Бусатов израз и потање га одређује. Њему оквирно и придајемо водство над израдом тог вијенца, при чему се не отклања сурадња неких каменорезаца, углавном славенских синова, које износе на видјело успутни записи из времена прве фазе градње.[20]

Тијеком истог раздобља на градилишту је значајну, а донекле и занимљиву улогу играо Л. Пинчино. Без обзира на то да ли се он потврђивао јаче као градитељ или као кипар — што, уосталом, онда бијаше тијесно повезано — нека његова дјела ту су боље потврђена, па и лакше распознатљива. Одавно је, наиме, објављено да је он 1436. године градио *први травеј сјеверне лађе,*[21] што укључује израду потпорња

[20] У низу оних с којима ће требат повезати дијелове каменарског уреса катедрале одскаче *Андрија Будчић* (види: Likovna enciklopedija JLZ — Zgb. 1/1959. стр. 526). С обзиром на сличност декора портала бискупске палаче у Шибенику, којег су клесали *Будчић* и *М. Стојиславић* до 1439. године, с уломцима завршног вијенца сјеверног зида на катедрали може му се придати тијешње учешће на овој изведби. Иначе из необјављених докумената, који су сакупљени маром чланова Друштва архивиста СР Хрватске и похрањени у Институту за повијест умјетности Свеучилишта у Загребу, може се навести да су у Шибенику од 1431. до 1441. године дјеловали слиједећи каменари и зидари: *Анзеловић Јурај* (1434), *Ципило Михајло* (1433), *Диминавић Матиј* (1434), *Гонребић Деша* из Дицма (1434—1436), *Грубиша* (1434) с *Дешом* (1440) и *Јуршом* (1441), *Ивановић Петар* (1436-7), *Јурјевић Иван* (1435), *Јурјевић Андрија* (1434), *Млатковић Радослав* (1433), *Покрајчић Радојко* (1434), *Прибковић Јурај* (1434, 1440), *Ратковић Јурај* (1433 и 1435), *Реса Радосавић* (1435), протомагистер *Стојан* (1434—1444), *Влатковић Иван* (1434, 1435, а од 1443. до 1449. као magister lapicida), итд. Сви се они уз остале знане и незнане дјелатнике сродних струка кретаху око градилишта велебне столнице, али нису нужно сурађивали на њему, будући да је Шибеник у то вријеме иначе напрегнуто обликовао своје урбано рухо у којем се њихово стварање напросто утопило.

[21] О томе: I. Kukuljević, *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih.* Zgb. 1858. стр. 339; D. Frey, н. дј. (14) pag. 129.

свода у виду трију рељефних конзола и ступа с капителом, те заглавног камена у сјецишту ребара. На њима јасно изражен смисао за шири слог и општенито слободнију обраду волумена неголи је примјењивао Бусато, произлази као трајно одличје Пинчинова кипарског стварања. Стога претпостављамо да је сам Пинчино истовремено до 1438. године клесао пластички декор *свих прозора* на западној и сјеверној страни цркве.[22] Одреда сачувани у једноставном нацрту са спуштеним мрежиштима и нарочито обрађеним капителним тракама, блиски су духу оне готике венецијанског подријетла слиједом којег је Пинчино израдио *упоришта свода првог травеја.* Рабећи плитки рељеф гипко развијене површине, он је ту проговорио језиком знатно блажим неголи на уломцима који проистјечу из његова каснијег сусрета с Јурјем Далматинцем, па су та рана дјела правоваљана за процјену особних му способности.[23] Смијемо надометнути да је точан увид у њих имао и Јурај Матејев, пошто је Пинчину од 1444. године повјеравао одговорније задатке неголи Бусату, којег је примио у посао око дорађивања столне цркве двије године касније.[24] У окриљу тада наметнуте сурадње управо је чувени Задранин напутио даљњи развој двојице Млечића, настањених у Шибенику од четвртог десетљећа за ликовне умјетности пре-

---

[22] За године градње важе датације грбова градских кнезова, како су их очитали D. Frey, н. дј. (14) pag. 11 и П. Колендић, н. дј. (11) стр. 163—166. Не треба пак сметнути да нацрти за ове прозоре у основи наликују онима с Ca d'Oro, па је Бусато могао бити заслужан за њихов избор. Ипак је развијени декор монофора с првог ката млетачке палаче овдје накалемљен на архаични прототип уских црквених прозора скошених стијенки.

[23] Постоје становите разлике у облику и врсти декорације тих прозора, али оне, по моме суду, немају било какав значај за извјесну могућност раздвајања њихових мајстора, тим више што општенито с мањим помацима опетују тип и изглед првог Пинчиновог травеја из 1435. г. Ти се пак угледају и на прозор шибенске цркве св. Барбаре, разложно приписан *Бонину Јаковљеву* из Милана — М. Прелог, н. дј. (8) стр. 208—210. — Стереотипни готички узорак с ознакама сјевероталијанске готике коју је проносио Бонино, овдје је преведен у језик ближи венецијанској умјерености. Значајна је пак појава „висећег капитела" у којем средишње завршава мрежиште прозора. За тај мотив, наиме, држи се да је уведен у репертоар готичког каменарства на Јадрану тек при градњи Ca d'Oro сред Млетака — E. Arslan, н. дј. (27) стр. 242, па рана појава на Бониновом дјелу у Шибенику можда доприноси разјашњавању његова подријетла, а и времена и простора ширења. Након Шибеника други узорак на тлу хрватског приморја је у Трогиру, на прозорима капеле св. Јеронима коју су уз катедралу доградили 1439. год. мајстори Трогиранин *Никола Рачић* и *Марко Груато,* члан обитељи млетачких каменорезаца који су радили на Ca d'Oro — види: C. Fisković, *Opis Trogirske katedrale iz XVIII st.* Split 1940. стр. 63. биљ. 94. Налазимо га, међутим, и јужније — I. Fisković, *Neznani gotički kipar u dubrovačkom kraju.* Peristil — 10—11/1968. сл. 6—8. стр. 34. — на рељефу кипара, који мора да произлази из неке сјеверњачке школе.

[24] Као што је познато из архивских списа *А. Бусато* је поново укључен у рад на катедрали тек 1446. г. — D. Frey, н. дј. (14) стр. 24. Рег. 97. — тј. двије године након *Л. Пинчина* који се у међувремену без посла задржао у Шибенику бавећи се трговином. *Бусато* је пак, након заједничког њихова одстрањивања с градилишта, био отпутовао у Венецију и 1442. године нашао запослење на градњи Ca d'Oro — P. Paoletti, н. дј. (16) — I/1893. стр. 21.

кретног стољећа, на исти начин којим је потом сам опечатио развој пластичких умијећа у јужнохрватским крајевима.[25]

Отпочетка осовљен као самосталнији умјетник Л. Пинчино пак успијева одржати прилично особан израз и на украшавању травеја које је у низу побочних лађа дизао под надзором мајстора Јурја, а по угледу на први травеј што га је сам раније саградио.[26] Слиједом чињеничног одвијања двију етапа при обликовању постраних лађа, лако је изнаћи разлике међу декоративним узорцима и комадима што им посебице припадају. У том смислу Јурјевом се посредовању подвргавају више освјежења укалупљених мотива на *заглавцима сводова*, гдје људски лик добива средишње значење, те надвладава резбарени урес рељефних рјешења, неголи мање измјене у начину биљног украса, који остаје главни носилац пластичког изричаја на свим сводовним потпорњима. Мајсторлук њихова резања, једнако одбиру мотива, изравно слиједи иначице с оних венецијанских споменика које су оба Млечића могли познавати и мимо Јурјева учешћа.[27] По истим ознакама не треба околишати да су *сви капители ступова главне лађе* довинуће, а без икакве двојбе и остварење мајстора стасалих прије Јурјева доласка. Макар није неминовно да их зготовише прије преломне године 1441, ниједан капител не подлијеже Јурјевој домишљатости увјерљивије од

[25] О томе опширније: I. Fisković, *Utjecaji i odrazi umjetničkog rada J. Dalmatinca u Šibeniku i Splitu.* Zbornik radova u povodu petstote obljetnice smrti Jurja Matejeva — 1975. (у тиску).

[26] I. Kukuljević, н. дј. (21) стр. 339. Свакако, проблем односа Јурја Далматинца и Лоренца Пинчина у вези с изградњом побочних капела знатно је сложенији неголи се досад сматрало. Треба, наиме, увидјети и подвући да је пројект тих травеја у основној замисли, а једнако и у потањем наличју декорације изузетно сродан Андиту Фосцари у Венецији. Тај пролаз између Palazza Ducale и цркве св. Марка, међутим, грађен је од 1438. године даљња два десетљећа (R. Gallo, *Il portico della carta del'Palazza Ducale.* Rivista di Venezia 6 — XII/1933), па би по писаним изворима био млађи ма колико врснији споменик. Обликовна свеза реченог шибенског и млетачког споменика у зацртаном кронолошком односу не само што доводи у питање изворе инвенције за коју се сматра да је Пинчинова, па заплиће вјеродостојност датума зачетка радова у оба града, него и избацује на површину кључни проблем учешћа Јурја Далматинца — као најјаче ликовне споне између Шибеника и Венеције у оно вријеме — при пројектирању и изведби млетачке цјелине. Чињеница да су с Јурјем 1444. год. у Шибеник стигли из Млетака Задранин мајстор *Иван Буличић* и његов ђак *Павао Михајлов*, те да су му помагали код пресвођења побочних капела цркве св. Јакова. (C. Fisković, н. дј. 29.) продубљује сумњу о Пинчиновој самосталности на том захвату, а извориштa његове замисли враћа у Венецију. Тамо пак исте сродности јачају тезу да је код Андита и Арца Фосцари наш Јурај Матејев Далматинац најобимније испунио дуг према граду у којем је стекао глас врсног умјетника. О томе је у послиједње вријеме, по моме суду врло увјерљиво писао M. Marchini, *Per Giorgio da Sebenico.* Commentari XIX/1968. стр. 215 и д., па ће слиједом његових претпоставки требати с једне стране повећати број Јурјевих остварења у Млецима, а с друге стране исправније вредновати мајсторову улогу у развојним мијенама стила архитектуре и скулптуре средином XV стољећа на Јадрану и главном његовом умјетничком жаришту: Венецији.

[27] Усп.: E. Arslan, *Gothic Architecture in Venice.* London 1972. такође: W. Wolters, н. дј. (12) стр. 123.

њима одговарајућих конзола. Приклонимо ли се, дакле, тврдњи да је *конзоле* на ободним зидовима углавном обрадио Пинчино — како напућују писани извори — не можемо се сложити с приједлогом да се и капители приписују искључиво том странцу.[28] Услијед обликовних тврдоћа и техничких неспретности у њима радије наговјештамо допринос оних слабије значајних сурадника који су при дизању бочних капела били упослени око шибенске столнице. Неке од њих довео је сам Јурај из Млетака, па то појачава овисност рјешења и иначица о извањским узорима. А није пак неважно да се у тој скупини око 1445. године налазио и сам Бусато, којем је уситњено схваћање пластике било својствено.[29]

Тако спроведеним увидом у ранија остварења Л. Пинчина и А. Бусата може се закључити да су њих двојица донијела сред Далмације подстицаје цвијетне готике која се у туђини отприје разбуђивала. А премда им је вјештина била прилично чедних размјера, за ондашњи Шибеник, који је напрегнуто обликовао своје градско рухо, представљаху знатне ликовне дјелатнике. Нашавши у растућем граду плодно тло за своја посезања, они су га се упорно држали и сматрали првим боравиштем чак и онда кад им послодавци нису били сасвим склони. Ако их се уз недостатак чврстих спознаја о пројектанту катедрале — на којој унаточ дугорочном залагању нису стекли наслов протомајстора — сматра пуким извршитељима заданих планова, не може се мимоићи њихова клесарска умјешност. Она се испољава кроз начин обрад-

---

[28] D. Frey, н. дј. (14) стр. — придаје Л. Пинчину све капителе изузев трећег десно, па се за тиме поводи већина каснијих писаца. Но, та главица четвртог ступа јужне аркатуре с двосмјерно повијеним лишћем остаје спорна: изнашашће или барем увођење тог мотива опћенито се приписивало *Ј. Далматинцу*, па се сматрало да је учињен по његовим упутима или нацрту (такође Н. Folnesics — pag. 45). Не треба, међутим, сметнути да сродан облик отприје познаје италска готика, да га рабе каменари с Ca d'Oro и низа сувремених млетачких палача (E. Arslan, н. дј. — 27 — с IV. The floriated style) с којима се вишекрат суочава и *А. Бусато*. Зато се можда баш његовој руци може придати изравна заслуга за израду овог капитела, ионако врснијег између других. Остали, наиме, махом заостају у обради за њиме — макар је он још далеко од Јурјевске обликовне снаге — и тешко је вјеровати да их исклесаше мајстори прокушани на изради капитела циборија шибенске цркве св. Фрање, гдје је *А. Бусато* проговорио својственим изразом, натрухе којег су присутне тек међу најбољим главицама ступова главне лађе у шибенској столници, којима наведени капител неминовно спада.

[29] D. Frey, н. дј. (14) pag. 23. Ту се уз двојицу Млечића о којима говоримо спомиње мајстор *Иван Петров* из Задра, који је такође у трећем десетљећу XV стољећа радио у Млецима, између осталог и на палачи Ca d'Oro — C. Fisković, *Hrvatski umjetnici u Mlecima*. Mogućnosti 1/III — Spt. 1956. стр. 4—5. — па потом први пут и Шибенчанин *Иван Прибиславић*, за којег држе да је школован у Млецима код чувене браће Бон (?) — M. Montani, *Juraj Dalmatinac i njegov krug*. Zgb. 1963. Везе између Шибеника и Млетака, дакле, продубљују и домаћи мајстори, иако чврстих потпора њиховом распознавању на цркви св. Јакова нема, а читав низ њених декоративних саставака изван Јурјевог рада ипак не показује истанчаност истодобног млетачког клесарства.

бе декоративних саставака иза чега стоји осредњост њихове кипарске моћи, али битно не ремети да су ипак увели неке нове иначице каменог украса преузевши их од сувремених водитеља млетачког кипарства.[30] При том се уочава да је истанчаност била својство њихова стилског хтијења и пластичког говорења којим су овладали. А то им подвлачи барем високу занатску вјештину: код Бусата недвојбено више каменорезачке неголи грађевинарске нарави у којој је, чини се, предњачио искуснији Пинчино. Утолико су се, уосталом, сваки на свој начин лакше и подвргли Далматинцу Јурју Матејеву кад се овај одазвао позиву Шибенчана да исправи грешке претходника и преузме водство над градилиштем њихове столне цркве.

У распонима времена које је претходило том значајном догађају у хрватској повијести умјетности, између осталог бит ће занимљиво проучити како се одјеци по наведеним мајсторима отјеловљене струје млетачке готике исказују на споменицима стамбеног градитељства — боље рећи: на пластичком украшавању палача и кућа из прве полови-

[30] Види напомену 23. — Заплетеније је питање рељефних капитела и конзола обликованих у виду дворедог бокора лишћа с крупном људском или лављом главом у средини. Тај је мотив учестао у млетачком клесарству средином XV стољећа као плод ранијих прототипова. Најврсније узорке на Palazzu Ducale, међутим, неки приписују *Јурју Далматинцу* (M. D'Elia, *Richerche sull'attività di Giorgio da Sebenico*. Commentari 1962. pag. 213. — у ложи првог ката западног крила зграде према дворишту, а G. Marchini, *Per Giorgio da Sebenico*. Commentari. XIX — 1968. pag. 215. — дијелове истовјетно компонираног вијенца унутар Андита Фоскари и на дворишном прочељу Арца Фоскари уз исту палачу). Такву атрибуцију једва признаје и W. Wolters, o. c. (12) pag. 282. унаточ доста поузданој анализи споменуте двојице стручњака. Вјеројатно ће могућа размјеравања шибенске катедрале и млетачке цјелине уз нужну упоредбу помоћи у томе оним путем којим је колега Јосип Стошић на симпозију о Јурју Далматинцу освјежио гледишта на мајсторово дјело и задужио нашу знаност егзактнијим методима анализе ликовног дјела. Неизвјесно је, међутим, да ли се пука примјена мотива о којем говоримо у Шибенику може сматрати искључиво Јурјевом, јер не знамо случајеве да га је он сам у Далмацији игдје клесао. У Шибенику је застално постао доступан Јурјевим сурадницима — који су га радили на конзолама сводова обију постраних лађа катедрале, а непознати Јурјев сљедбеник пренио га је на један вањски потпрозорник палаче Фосколо сред града. Јурјеви су претходници, уосталом, сами рабили неке архаичније мотиве које је он потом такође клесао. Уз мотив потклобученог лишћа, које *Бонино* на пр. израђује на порталу доминиканске цркве у Дубровнику — гдје га проносе и клесари упослени око украшавања Кнежевог двора —, а Јурај понавља на квадрифори палаче Папалића у Сплиту, неки се мотиви објављују у Шибенику за вријеме Пинчинова и Бусатова дјеловања, да би их управо Јурјевим посредством шире усвојило далматинско каменорезбарство од средине XV стољећа. Тако на пр. глава гуштероликог змаја из чијих раља избија лисната витица, први пут остварена на порубу вратију сјеверног портала шибенске катедрале, преко дворишног портала палаче Папалића у Сплиту, шири се на Јурјеву школу — портал палаче Аугубио сред Сплита или Алешијев портал преграђене палаче у главној улици Трогира све до дјела корчуланских радионица у Хвару и јужнијој Далмацији.

Све то показује како поглавље о декоративној пластици зрелоготичког слога у Далмацији прати преплетену повијест подријетла и кретања појединих мајстора дошљака и домородаца, који понекад изравним заслугама шире одређени ријечник облика, а понекад подлијежу превирању општих стилских струја на тлу приморске Хрватске.

це XV стољећа. Неколико стилом окашњелих *портала* (као на пр. онај за који држе да је припадао палачи обитељи Лавчић)[31] и по предоченим мотивима и по ликовном изражају јако се подудара с каменим украсом прве фазе катедрале. Једнако тако и пар *угаоних ступова*, што спадају умјетничкој опреми средњовјековних улица (као на пр. онај на углу улица Партизанске и Р. Висианија — сл. 11) настадоше браздом истих умјетничких посезања у Шибенику. Будући да се каквоћа тих споменика разликује од мјесне предаје тречентистичких навада у обради истоврсних клесарија, а и позноготичког искуства Јурја Далматинца што је накнадно преплавио приморске градове — може се предложити да обојицу странаца сматрамо ако не изравним творцима, а оно барем подстицатељима тих и сличних споменика. Дошавши из Венеције, с којом и даље одржаваху живе радне везе, они доносе готове предлошке и уклапајући се у мјесна посегнућа гранају одређени стил, па постају мјеродавни за освјежење пластичког украса у шибенском градитељству.

У том свијетлу Лоренцо Пинчино и Антонио Бусато остају ближеди избоји своје школе, а колико год отјеловљују стилско осувремењивање здања *првотне столне цркве у Шибенику*, између Бонина и Јурја чине ликовно оскудну, но стилски разговијетну спону. Ту везу — што и временски попуња размак међу двојицом у Далмацији водећих кипара готике, изравно су спровели на *два катедрална портала* за састављање којих искористише клесарско-кипарске израђевине које је Миланац ту оставио. А на лицу мјеста они су, изгледа, затекли дијелове *само једног портала* монументалних размјера и врло богате опреме, премда нешто старомодног наличја.[32] У складу с околностима даљње изградње, те су комаде употребили за састављање оквира *двају црквених улаза* заснованих попут првопланиране цјелине Бонинова јединог портала. Сигурно су при том понешто измијенили од нацрта јединственог споменика, па штогод и надодали како им је то налагало удвостручивање пластички рашчлањених оквира вратију на иначе огољелим зидинама базилике. Већину затечених издјелбина до 1438. године уградише у прочелни, већи портал — како је ваљда отпрве било предвиђено, а сјеверни преостаде као чишће њихово остварење.[33] Ок-

---

[31] Види: Enciklopedija likovnih umjetnosti — IV/1966. Zgb. стр. 366.

[32] Након H. Folnesicsa, н. дј. (7) и D. Freya, н. дј. (14) — потпунију обраду портала провео је M. Prelog, н. дј. (8) стр. 198—204.

[33] Досадашња знанствена критика уздржавала је мишљење да је *Бонино* замислио оба портала, изричито повезујући уз дјело истакнутог Ломбарђанина и сјеверни портал — усп.: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 13/1961. стр. 206. —, али допуштајући могућност да су клесари, који услијед смрти протомајстора наставише његово прекинуто дјело, „били принуждени да својим радовима надопуњавају оне дијелове којих очито није било довољно за оба портала" — усп.: Исто. стр. 208.

вир потоњег портала, међутим, пластички је знатно скромнији, па нема двојбе да је обликован угледом на већ постојећи, макар вјеројатно тада још растављени парбењак. Учињено је то без околишања ради нужне уштеде времена и средстава, али и зато што његови творци у ликовним настројењима и стилским опредијељењима не подржаваху стајалишта битно супротна Бониновим назорима. К томе су вјештином очигледно заостајали за мајстором првог портала за којим су се у многочему и свијесно поводили. Можемо закључити, дакле, да су оба портала шибенске катедрале подигнута залагањем А. Бусата и Л. Пинчина између 1431. и 1438. године уз обилату упорабу клесарија насталих под руком Бонина Јаковљева, умрлог прије усађивања темеља нове цркве св. Јакова.[34]

Западни портал очувао је углавном свој изворни облик, па је у сложеном склопу то важнији, будући да је сјеверни настао угледом на њега и још био надопуњен неким његовим дијеловима, а у новије је доба доживио измјене дотрајалих уломака. Помнијим мотрењем првога открива се цјеловитост Бониновог домишљаја у потпуном довршењу наспрам посредовању групе каменара одговорних за склапање тог портала. При томе је неодложно лучење првотно затечених саставака од свих уметака учињених при његовом подизању, а посебно од каснијих мањих захвата обнове и преправљања. Но, нас првенствено занима изглед споменика из времена довршења тј. након што је ко-

[34] Тиме се предлаже измјена досадашњих становишта о ауторству портала, а за године остају ваљане констатације учињене на основи распознавања грбова градских кнезова и њиховог сравнивања с редослиједом владавине — усп.: F. A. Galvani, *Conti o rettori di Sebenico.* Il Nuovo Chronista di Sebenico — V/VI. Trieste 1898. — а дане у нацрту бр. 39 на стр. 47 у нав. дј. H. Folnesicsa (7).

У сваком случају три су грба кључна за датацију портала: два на прочељу — први врх сјеверозападног угаоног истака = M. Grimani, 1430—1432. г., а други на лезени јужно од портала = A. Loredan, 1438—1439. од посредне важности за рок до којег је коначно састављен и уграђен оквир западног улаза. Сјеверни је портал на греди својег надвратника изравно датиран грбом кнеза Ј. Габриелиа, који је у Шибенику столовао 1432—1434. године. Већ и та чињеница да је грб тог кнеза уклесан унутар саставака портала оповргава поставку да би *Бонино из Милана,* жив до 1429. г., клесао његове битне дијелове, међу које надвратник недвојбено спада.

Ако је *Л. Пинчино* у Шибенику на катедрали присутан бар од 1432. г. — П. Колендић, н. дј. (11) стр. 168. нап. 35. —, а *А. Бусата* пратимо у истом граду од 1434 — Исто, (11) стр. 170. нап. 48 —, макар из нарави тих докумената произлази да су се од раније ту настанили (подузимају послове, купују земље у околици, свједоче својим угледом у споровима, или примају на наук ученике), ништа се не би противило наведеном закључку о њиховом преимућству код састављања главног и израдби споредног портала.

С друге стране из истог захвата не би требало искључити ни друге мајсторе — првенствено Шибенчанина *Андрију Будчића:* спомиње се око катедрале с наведеном двојицом Млечића од 1433, а зна се по другим радовима (портал бискупске палаче — прије 1439. год., и касније саркофаг браће Драганића из 1447. год. заједно с Пинчином а по нацрту Ј. Матејева Далматинца) да је био вјешт клесар који се упуштао у самосталну обраду стилског орнамента од камена.

начно уграђен на предвиђено мјесто. А за то је битно установити да је *главнина фигуралне пластике* потекла из Бонинове радионице, односно да није исходила од Бусатова или Пинчинова труда, него рада њихових претходника. Тиме се оцртава надмоћ старијег мајстора неоспорно пресудна за изглед цјелине, а потом утаначује улог настављача његовог дјела и њихово сналажење пред задатком подизања портала у озидану оплату цркве. Водећи рачуна о Миланчевом искуству освједоченом у јужнијим средиштима Далмације и упоређујући га с преосталим радовима двојице Млечића у Шибенику, подробније се углављује мјера међусобне им овисности, која само запетљава проблем на споредном колосијеку. По том питању може се тек утврдити да се неки мотиви — иначе познати с ранијих Бонинових дјела изван Шибеника — у овом граду појављују на Пинчиновим и Бусатовим клесаријама, и то не само на наведеним порталима него и на споменицима изван катедрале. То у најмању руку значи да су Бонинова рјешења стално била пред очима каснијих стваралаца у Шибенику и подвлачи чињеницу да је подузетни Ломбарђанин прилично задужио ријечник каменарске декорације XV стољећа диљем Далмације.[35] Како је неке иначице из тог збира усвојио и сам Јурај Матејев Далматинац, то се преко ове двојице мајстора, иначе недалекосежних способности, заклапа круг по којем је град на ушћу Крке стварно био важно поприште развоја далматинске умјетности XV стољећа.

Без обзира на таква запажања, кад се говори о устројби и нејединственом настанку *западног портала* шибенске столнице, мајсторима који су га саставили треба одати признање да су донекле растеретили првотно му набијену цјелину. Учинили су то постављањем витких и прошупљених крилних истака умјесто првотних кипова, које је на том мјесту предвиђао Бонино. Те гломазне ликове двају клечећих лавова и над њима уздигнутих актова Еве и Адама премјестили су на пострани, *сјеверни портал*, иначе уз сиромашнији декор лишен кипарских чимбеника.[36] Обавили су ту замјену с извјесно свијесном наканом

[35] На том плану уз већ наведено — нап. 23 и 30. — може се још подвући да двојица речених Млечића од *Бонина Јаковљева*, несумњиво доброг познаваоца зрелоготичког орнамента сјеверњачке нарави, преузимају на пр. тип цвијета с гроздоликом плодницом (*Бонино* га даје на порталу у Корчули и на порталу у Шибенику, а они га преносе на своје капителе у цркви шибенских фрањеваца) или пак тип готичког ужета с оштрим зарезима у нацрту слова V, којег широко рабе сувремени млетачки дјелатници у стамбеном градитељству, а код нас га се уводи на ребрима првог травеја шибенске катедрале 1435-6. године.

[36] М. Прелог, н. дј. (8) стр. 206. — први је уочио везу овог портала с Бониновим дјеловањем и нагласио архаичност његове композиције, али је, уз напомену да су каснији клесари били присиљени извршити извјесне надопуне, Миланца ипак сматрао аутором цјелине. Та је примједба, чини се, само дјеломично точна, утолико што су се — по нашем мишљењу — творци сјеверног портала угледали на предложак дат од самог *Бонина* на несумњиво његовом западном порталу.

да се пластички обогати споредна, али главном градском тргу окренута страна цркве. А њој су у подужном низању чистих плоха међу лезенама насупрот просторној шупљини трга, без икакве двојбе, киповно-волуменски нагласци били потребитији неголи тродијелно устројеном, краћем а вишем прочељу грађевине. Тим сретно обављеним изнашашћем, уједно су надомјестили своју немоћ упуштања у рјешавање сложенијих кипарских задатака. Клешући све потребите дијелове декоративне нарави за надомјестак премјештених кипова, та друга група мајстора је уз бокове *главног улаза* на високој — можда превише чврстој — бази дигла два тордирана ступца који преко широког а ниског капитела носе двочлани балдахин. Досљедно је, дакле, проведено растварање улаза који се усјечен у зид шири према вани, те најпрозрачнијим својим дијеловима стрши из равнине зида да би се тако измирио с њоме и с вањским простором. Битно је да такво растварање обликовно прати густоћа пластичког украса који се ступњује од грчевито обликованог рељефа на вијенцу уз обод улаза до опросторене архитектуре танахног орнамента. Тако је олакшана првотна рашчламба цјелине, и то оним путем којим се у сувременој млетачкој готици одступало од тречентистичких предаја надахнутих сјевероиталском романиком. По свему, дакле, захват над Бониновом замисли није био случајан; осим што је вођен ликовно проницавим одмјеравањем стања, у својој је сржи отјеловљавао дотјеривање облика по сувременој моди, штоно графички устројену сликовитост претпоставља волуметричној јасноћи. А на том плану избила је у пуном обиму умјешност млетачких мајстора удомаћених у Шибенику.

Посвемашње одсуство читавих приказа људских ликова у пуном волумену као главног задатка онодобног кипарства, међутим, ограничава разину њихових способности. Парове људских и животињских ликова које употријебише за надопуну својег портала на сјеверној страни шибенске столнице израдио је Бонино, а нити једна фигура из састава *западног портала* не би се могла приписати Пинчиновом или Бусатовом стварању; одреда су раније или касније дјеловању дотичних водитеља прве фазе изградње велебне цркве. По свему судећи од дванаест *кипића апостола* с оквира главног улаза свега је шест својеручних радова Бонина Јаковљева.[37] Опетујући благо одмјерени покрет и пластичку суздржљивост не особито изражајне обраде у звоноликом блоку махом се сравњују с мајсторовим приказбама човјечјег лика. Четири су у нишама са сјеверне стране: три најгорња, повише греде

[37] Послиједњи осврт на те кипове из пера М. Прелога дефинитивно их је уклопио у *Бонинов* опус — што је у међувремену било пољуљано, али се није помакнуо од ранијих приписивања претежне већине кипова истом мајстору, с изузетком трију касније замијењених ликова — усп.: Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 13/1961. стр. 204. биљ. 204. и пратеће табле 26—30.

надвратника у оквиру лука лунете, и први одоздо — лик св. Петра којем је измјењена глава. Преостала два изразито Бонинова кипића постављени су у петој и другој ниши сучелне половине портала. Њима је стилски и квалитетно најсроднији први кип на тој јужној страни, који се тијесно држи мајсторова узора и представља пуки пријепис његових кипова.[38] Други пак незнани опонашатељ израдио је угледом на изворни кип трећи лик сјеверне групе, али је при томе у особној немуштости занемарио основне вриједности Бонинових постигнућа: меку моделацију површине уза својствену чврстину приказа тијела. Услијед истородног спуштања кипарске разине нема сумње да је њему сучелни кип подан греде надвратника — приказ св. Павла — такођер плод знатно каснije обнове извршене у прилично неизвјесном стилском раздобљу. За свима у умијећу заостаје творац четвртог кипа с јужне стране, објављујући се као неспретни наивац и припадник барокног кипарства. Такођер други кип одоздо у сјеверном низу је барокна замјена готичког кипа о којем се није водило рачуна.[39] Напослијетку, преостаје задњи тј. најгорњи кип с јужне стране, за којег сам већ упозорио да је морао настати у највећој близини дјела Јурја Матејева-Далматинца.[40]

Одмах је видљиво да је тај кип по настанку нешто млађи од главнине осталих који исказују штурост прилично хибридне готике. Околности под којима је извршено његово уметање у раноготички портал засад нису јасне, но нису толико ни важне: на статички најугроженијем мјесту (због савијања оштролучног оквира постављен је под углом од тридесетак ступњева!) могао је лако бити поломљен. Свакако је за-

---

[38] Досадашњи аутори који су разложно уочили Бонинову дјелатност на порталу одреда му приписују како овај тако и два слиједећа кипа, макар они појединачно, сваки на свој начин у већој или мањој мјери одударају од Бонинова умијећа. Види слике уз овај чланак: 28—31. H. Folnesics, н. дј. (7) pag. 43—44. — чини се, био је у том погледу најближи истини кад је први кип означио каснијим уметком, једнако као и трећи кип сучелне стране, док је четврти у јужном низу прикључио аутору изворне цјелине. У сваком случају код даљњег могућег раскринкавања њихових твораца треба водити рачуна да су и на Бониновом трагу радили у дослуху с рјешењима која су у Млецима дали браћа dalle Massegne, и која су се посредством њихове школе разгранала уздуж Јадрана упоредо с Миланчевим дјеловањем.

[39] У томе се слажу и ранији писци о порталу — усп. нацрт портала уз дјело H. Folnesicsa, н. дј. (7) pag. 43. fig. 34. — гдје аутор, међутим, у исту скупину „модерних допуна" трпа и кип којем је посвећен овај чланак.

[40] И. Фисковић, н. дј. (4) стр. 94—95.

Занимљиво је припоменути да је K. Stošić, *Katedrala u Šibeniku*. 1926. стр. 8. — иначе с доста површним схваћањем ликовних проблема у споменичкој баштини, написао о киповима апостола: „Некоје од наших апостола радио је А. Босато, а једног и Ј. Орсини" — али како је то било једино речено и без потањег образложења, касније је прешутно занемарено. Највјеројатније се, уосталом, то односило на Фолнесичево мишљење да је први лик одоздо с десна из времена Јурјевог дјеловања на катедрали, што је пак одлучно одбачено, јер је то, по свему судећи, Бонинов кип којем су касније измијенили главу.

мјена обављена с изворно намијењеним кипом који се укључује у укупни садржај *Послиједњег суда* предоченог на порталу по касносредњовјековном обичају. Дванаест апостола, наиме, оивичују црквени улаз врх којег се објављује Исус, па је овај кип очито један од првих вјеровјесника кршћанства. Он, међутим, наглашеније неголи остали истиче своје иконографске ознаке по становито напреднијој замисли, па у њему распознајемо *апостола св. Филипа.*[41] Он једном руком придржава криж помоћу којег је истјерао демона-змаја и на којем је мучки усмрћен, а у другој носи књигу која му припада као заштитнику проповиједника и тумачу библијских списа.[42] С обзиром на садржајну немуштост осталих — међу којима се распознају само два главна апостола — потанко и описно означавање овог вјероучитеља и мученика такођер га издваја од осталих не само у ликовном погледу.

Нема сумње да наведени кип по замисли и изведби високопарније пластичности надмашује остале с портала на којем се налази. Висок је попут других (око 50 см), али се одликује развијенијом кретњом удова које прати разрађено набирање одјеће. Састављена од припасане хаљине и пребаченог плашта, она богато овија читаво тијело изузев голих шака и босих стопала, те космате главе с обраслим лицем. Складно удешени лик стоји на шестеространо ј бази, типичној за готичко кипарство. Оно је, наиме, вољело да у оштробридом поданку блока из којег се рађао приказ људског лика отпрве означи свјетлосно оживљавање волумена дорађеног клесањем појединости које задаје тијешњи садржај. Већ у томе крије се стваралачка тежња за ослобађањем пластичких облика и њиховом предавању законитом току кипарског поступка. Умјешност којом је у овом случају подвучено то опће мјесто касносредњовјековне скулптуре одаје правог мајстора. А таквих је у раздобљу којем непобитно припада овај мали, ликовно значајан кип код нас био ограничен, данас више-мање познат број. Стога се даљњим распознавањем његове каквоће сагледава однос према истоврсним, не јако бројним умјетнинама сродних ознака у средњодалматинском, посебно шибенском окружју.

И без набрајања што би нас вратила кругу којег смо претходно покушали разријешити, одмах је уочљива изврсност облика и зрелост ликовног домашаја овог кипа. На њих упућује сама постава лика у благом раскораку са чврсто упртом десном и растерећеном лијевом

---

[41] Усп.: J. de Voragine, *Legendario delle Vite dei Santi.* Venetia 1630. pag. 743.; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien* — III/III. Paris 1959. pag. 1068.

[42] Опширније о томе пише: A. Badurina у својој радњи *Prijedlog za rješenje nekih ikonografskih problema,* коју је предао у тисак Zborniku za umetnostno zgodovino — 11. а рукопис ми љубазно пружио на увид, након што сам у првом објављивању овог кипа — I. Fisković, *Novouočeni kip Jurja Dalmatinca u Šibeniku.* Mogućnosti 10/1975. стр. 1193—1199. написао да представља св. Андрију.

ногом. Стјече се дојам закочене кретње тијела у тренутку пребацивања властите тежине с једног ослонца на други о који се лик физички јасно упире. Тиме захваћен проблем контрапоста бијаше добро знан европском кипарству XV стољећа и сам по себи није овдје од посебне важности. Занимљивији је однос што се остварује између приказане одјеће, која се опушта по тварној својој тежини, и волумена тијела као окоснице по којој се управља игра набора. Растворена о појасу открива руке: обје загрћу плашт, али тако да десна стиска књигу ослоњену о бок, те узноси развијен обрис, док лијева носећи криж оплиће силнице и враћа их језгри кипа. Усклађеност унутарњег устројства заустављене тјелесне кретње лика с површинским понашањем хаљина одаје врсноћу кипаревог рјешавања за оно доба кључних задатака. Постигнут је стварни живот лика који као да сажима пробрана искуства дотадањег кипарства са свим позитивним призивањем на предају антике. Зато се људски лик у пластичком приказу отпочетка усредсређује на властити потицај ритмичке покренутости: напета изнутра, она не ломи нити трга цјеловити лик. Одлучношћу исказаном при баратању средствима површинске обраде исти лик показује пак хтијење припадања слободном простору. Иако усађен у шупљину нише под кићеним балдахином, волумен му је одмјерен само величином према оквиру, а разрађен у смислу припадања вањском простору. Отуд јаки продори празнине под скуте хаљина или њихово оштро засијецање озрачја које га опкољава. Одријешитим потезима длијета површина је дословно резана без облих заглађивања која би узносила сликовитост на уштрб сажетости приказа. Тако је уз прилично неразведени обрис блок скулптуре остао поглавито чврст. По свему томе споменик дијели доста заједничког с истоврсним израђевинама које су зајамчене као остварења *Јурја Далматинца.*

А управо је тај надарени кипар у јужнохрватску умјетност унио физички нов људски лик оних особина којима се одликује овај кип. На њему се једри учинак природности спаја с непоремећеном статичношћу волумена и зналачки клесаном површином. При том је и у малој маси све одмјерено начином који хоће да буде монументалан, а истодобно на њеном тварном овоју ништа није сувишно ни недостатно. Има у томе оне кипарски врло успјешне, трајне напетости која испуња Јурјеве ликове од самог одабирања поставе тијела, што се редовито упиру о своја стајалишта, до клесарског дотјеривања површине на којој се силовито разбуђују сјене и троше вањска свијетла. Истини за вољу, код већине мајсторових фигура све су појединости потање разрађене — сјетимо се само *ликова пророка из шибенске крстионице,* или четворице *светаца са сплитског саркофага св. Сташа.** Али то су

* Усп.: C. Fisković, н. дј. (6) сл. 43—50.

одреда споменици предвиђени или за излагање у унутрашњостима грађевина или на мјестима ближим оку проматрача. Смјештај овог кипа уврх портала донекле оправдава неке неусавршености његове обраде. Док је, наиме, шака десне руке — кључне за успоставу набора хаљина — обликована врло увјерљиво и прецизно, лијева је дана у сумарном облику: засјечена у недорађеној плоштини. Такође се недовршеним доима лице, а особито крупна глава с бујном косом и брадом. Макар се на тим дијеловима виде још неизбрушени зарези зубастог длијета, чини се да их мајстор намјерице није дотјеривао до краја. А у томе смо склони препознати Јурјев дух, често јаче обузет голом ликовном формом неголи истанчаном реалистичком приказбом. Њега су поједини дијелови занимали у саставу цјелине, готово осјетилно и као пластичке назнаке, а не сами за себе у својем предметном излагању.[43] То најбоље доказује и обрада покрупног лица на којем је једва боцираним појединостима постигнута сугестивна карактеризација.

Свакако је складност цјелине права вриједност и главна одлика овог кипа. Спретно осовљен, достојанствених кретњи и озбиљна изражаја, он је наглашено мужеван како је то само Јурај Матејев обичавао радити: прокушано одмјереним потезима длијета градио је увјерљиву тектоничност без описне сликовитости. Израђујући један прилично устаљен тип касносредњовјековног свеца са свим познатим придјелбама, он га је лишио сладуњавости и напојио за оно вријеме врло модерним изразом. Наметљива мужевност лика не одговара само снази кипарева изричаја, него је у присном дослуху с његовим субјективним реализмом. Тај пак затире вјерски осјећај који би кипар Далматинчевих способности умио итекако испољити да му је значио иоле више од ликовних претпоставки којима се самопоуздано окретао. На том путу је често газио стилско-естетске поставке свог времена, а и увријежена схваћања средина у којима је дјеловао, па га је у том смислу доста тешко докучити. Чини се ипак провјереним да је он савременој умјетности готичког надахнућа у Далмацији први принијео својства нетом пробуђене ренесансе. Зато је сигурно једино да овај кип није могао настати изван искуства средоземног кипарства XV стољећа са свим уважавањем најбољих предаја које су се на нашој обали могле затећи и дјелотворно искористити. Отуд у њему откривамо и призвук класичности, то лакше схватљив ако не сметнемо с ума да антика није била само у коријењу, него и у деблу разгранатог стабла средњовјековног кипарства Далмације. Зато се истину тешко опре-

[43] Иначе бисмо заиста тешко могли објаснити на пр. сасушени изглед десне руке пророка Давида у шибенској крстионици — Исто, сл. 47. — или незграпну коштуњавост исте руке првог свеца десно од рељефа с призором бичевања на прочељу Сташева саркофага у сплитској столној цркви — Исто, сл. 155.

дијелити да ли у овом кипу превладавају саставнице које бисмо могли схватити натрухама ренесансно свијесних угледања на антику, или се ради о логичном плоду дозријевања касноготичких искустава. Но, то и није толико битно: одјек становите старине у овом кипу, пресвучен у ондашње модерно рухо, подразумијевамо као потврду дјелотворне пријемљивости, тј. кипареве моћи прерађивања виђеног и наученог, што у визуалним умјетностима одаје величину носиоца тог поступка.

Прихвати ли се да *кип апостола Филипа* припада нашем највршнијем кипару XV стољећа, теже му је одредити којој би фази унутар Јурјевог стварања уже припадао. Јер Јурјева умјетност не показује неки свој поступни развој ни у каквоћи ни у стилу. Умјетникова цјеловита, од почетка до краја зрела појава, само оквирно и без изравна узора расте углавном из млетачке готике, а у себи носи позајмице из обзорја тосканске ренесансе. Образујући на том раскрижју особни израз Јурај је постао типичан умјетник прелазног, боље рећи: мјешовитог готичко-ренесансног слога.[44] Дословно га стварајући својим је захватом то прекретно доба учинио пуноважећим стилским раздобљем далматинске повијести умјетности. Унаточ томе што је недвојбено познавао сувремена посезања, чак и она најнапреднија, рођена у окриљу свјежег хуманизма, земља која га је примила као повратника морала је још превладавати надмоћни уплив венецијанске готике како би дозорила примању ренесансних рјешења. Пошто је то било испуњено управо замахом Јурјева живота и рада, он се очитовао као препородитељ који је добрим дијелом из нужде жртвовао своја нагнућа к ренесанси, више да би омогућио неголи остварио препород који се, наравно, није могао мимоићи, па је надошао послије његове смрти. Но чињеница да он није стварао по једносмјерном успону који би пратио вањски и унутарњи стилски развитак, одаје постојану зрелост и самосвојност мајсторову од почетка до краја познатог нам дјеловања. Може се пак повјеровати да му је то умјесто зацртаног узлаза одријешило руке за уприличивање ненаданих обрата који се често замјећују у редослиједу његових потврђених остварења.

Потврђена и досад махом проучена остварења Јурја Далматинца у Шибенику углавном су везана уза столну цркву св. Јакова, па су знанственици на тој грађевини с осебујним пластичким украсом и рашчишћавали спознаје о чувеном мајстору. Можда управо услијед те усредоточености на једно здање које је и Јурја Матејева доживотно заокупљивало, занемарени су они архитектонско-пластички спомени-

[44] Термин „мјешовити стил" поводом Јурјеве индивидуалне интерпретације постојећег обликовног репертоара готике и ренесансе, с правом уводи R. Ivančević у својој студији *Prilozi problemu interpretacije Jurja Matejeva Dalmatinca* изнесеној на Симпозију у Шибенику 1975. године.

ци растурени Шибеником на којима је бјелодана сродност с његовим посегнућима и постигнућима. Опћенито су сматрани исходом мајсторове дуготрајне и разгранате дјелатности у шибенској средини, а без потање анализе најчешће придијељивани Јурјевим сурадницима, ученицима и сљедбеницима. Утврдивши да су с тако површним приступом неки врсни споменици чак и прескочени или неправедно занемарени, покушали смо из споменичке баштине XV стољећа у Шибенику излучити оне примјерке архитектонске декоративне пластике за које се по нашем суду очевидно може подвући да су настали у најтијешњем дослуху с мајсторовим особним радом и изразом, односно да се изричито приклањају њему својственој врсноћи каменарског обликовања.

У ред таквих спада мали рељеф (33 × 33 см) из фрањевачког самостана. На њему је приказано пунахно тијело бочно окренуте птице с уздигнутим крилима и то обавијено кружним оквиром из којег органички избијају четири различито обликована листа. Прави иконографски садржај није сасвим јасан, а с обзиром на величину највјеројатније је припадао некој већој каменарској творевини — можда зидном ормару или умиваонику, прозору или сличном дијелу архитектонске пластике из XV стољећа. Данас је неприкладно уграђен у десну стијенку уског ходника који из дворишта води у западно крило редовничке куће, а високо потиснут уза строп неугледног пролаза измакао је пажњи повијесника умјетности.[45] Пошто је неколико пута пребојадисан при бијељењу зидова, врсноћа му не долази сасвим на видјело, па га за долично вредновање прије свега треба ослободити наслага креча. Тако ће се испољити одлике клесарског реза, које се сада тек назиру, али већ дају наслутити рукопис изнимне врсноће. Као средство непосредног пластичког изражавања и оживљавања сићушног рељефа, дотични се рукопис повињава двојству понашања композиционих чинилаца. Међутим, како је при запуштеном стању добрано нечитка у површинској обрадби, умјетнина се намеће пажњи управо својом композиционом устројбом што поткријепљује покушај да је приписемо великом мајстору клесарства. Једино помисао да је рељеф некоћ био у саставу неке веће и сложеније ликовне цјелине, која би по разини одговарала задатку достојном угледног стваралаца, уздржава претпоставку о додијељивању споменика дјелу самог Јурја Далматинца.

Наоко једноставан нацрт дан је у опипљивом јединству завидне каквоће која се заснива на пластичком вредновању свих рељефно ис-

[45] О њему нема ријечи у едицији *Kulturna baština samostana Sv. Frane u Šibeniku* — Zadar 1968, иако из чланка M. Oreba — стр. 11, 12. произлази да је зграда у којој се налази узидан рељеф најстарија унутар самостанског комплекса тј. из XIV стољећа.

такнутих састојака. Смиреној облини средишњег тијела око које се разнолико ступњују дијелови реалистичке приказбе, оквир није нимало подређен, него још јаче издвојен из сравњене позадине остварује независан покрет. А то му успијева колико захваљујући напетости кружног обриса с угаоним избојима, толико и учинком кривуља витице и листова од којих је сачињен. Сама кружна витица је избраздана увинутим или избаченим прутовима чији бридови изравно прелазе у облик лишћа, зачахуреног према напријед а упуштеног према натраг у односу на средишњи лик. Све то изграђује сложену игру свијетла и сјена, која се у средњим дијеловима с благим прелазима по заобљеним површинама доима мирнијом у смислу увлачења затамњења к неутралној позадини или супротно одбљескујућим избијањима према вани, неголи у дрхтавом колању свинуте кружнице с које се на четири кључна угла одапињу помаци волуменског опуштања или окупљања. Тако је клесањем површине у појединостима и цјелини осебујно разгибан обликовни узорак познат с једног изнимног Јурјевог остварења: *лунете дворишног портала на Досуду* сред Сплита.[46] У том дјелу — поновљеном, уосталом, на *прочељу Трговачке ложе* у Анкони[47] — мајстор је показао како се у повезаном двојству геометријски чистих и орнаментално описних чимбеника може достићи изузетно наметљива пластичност као најпотпунији одраз снаге ликовног надахнућа. А овдје пак реалистичка рашчламба и пластичка згуснутост умањеног рељефа нису омеле исто постигнуће. Штовише, с обзиром на своју јачу садржајну и ликовну раслојеност, довинула се успјешније разине пластичког изражаја напетог изнутра и разврнутог извани. Дословно је живост из заметка стваралачког чина изнашла пластичку снагу врсног клесања као најпогодније средство својег искреног изричања.

Чини се да остали пробрани споменици из средине XV стољећа у граду Шибенику, ма колико подсјећају на Јурјев рад, битно заостају по врсноћи за овим рељефом. Примјерице — *лунета портала палаче Росини* с обитељским грбом сред руковети узвијореног лишћа очито је рађена по угледу на *лунету сплитске палаче Папалића*,[48] али су се облици рељефа стањили на исти начин као што је смалаксао цјеловит изражај пластичке снаге, тако да је над умјетнином овладао дух блиједуњаве орнаменталности и извитоперене сликовитости умјесто моћне нарави изворно Јурјевог полета. Тај стицајем околности заборављени споменик,[49] дакле, припада једном прилично вјештом клесару

[46] Усп.: C. Fisković, н. дј. (6) сл. 64.
[47] Види: D. Frey, н. дј. (14).
[48] Усп.: C. Fisković, н. дј. (6) сл. 61—62.
[49] Рељеф је, наиме, за вријеме аустријске окупације с растављеног портала однесен у Беч, гдје се налазио у збирци Ротшилд, а у Шибенику је остала прилично вјерна копија оригинала. Овдје објављујемо фотографије оба споменика — сл. 35—36.

израслом и радином уз бок Јурја Далматинца. Слична је ствар с клесаром *круне зденца* на Тргу палих бораца сред Шибеника, која слиједи познате иначице млетачке зрелоготичке школе унутар које је из типа архаичног капитела створена круна бунара.[50] Будући да се овај примјерак истиче врло складним размјерима величина а понавља збир мотива којима је суверено баратао чувени мајстор, није искључено да је Јурај особно дао нацрт за ту изведбу. Али охладњело обликовање беживотног лишћа и помало незграпно истицање штитова у празним међупољима, радије га придаје неком осредњем мајстору који је обрадио задани узорак. Све то показује како се за Јурјем Далматинцем у Шибенику треба и може трагати на неколико колосијека, а обликовна иконографија није одлучна за распознавање изравних исхода његова власторучног труда.

Понекад су, наиме, од саме изведбе важнији пострани чимбеници распознавања споменика, иако врснућа обраде остаје при томе кључни путоказ. О томе потање говори *портал преудешене вишекатнице* у првом блоку сјеверозападно од катедралина трга.[51] Композициона строгост и пластичка суздржаност наизглед га отклањају из дотицаја с ликовним водитељем развоја пластичких умјетности времена којем стилски припада. Изузетно уравнотежена одмјереност дијелова унутар цјелине и складни размјери основних величина, међутим, нукају нас да га ипак приближимо снази Јурја Матејева. Коначни став о том питању може се докучити помоћу поредбе слога овог споменика с рачунско-геометријском разрадом неких других његових дјела.[52] При том се утврђује да се пропорцијски сустав овог портала слаже с Јурјевим начелима грађевинског пројектирања.[53] Тада видљива смионост при

---

[50] Усп.: E. Arslan, н. дј. (27) pag. 173—175, 339—340. fig. 166—169, 271, 278, 280, 282 итд.

[51] Поред тог портала и структуре зида, на готички постанак трокатнице указује бифора на првом кату, а монофоре на другом такође срочене у духу цвијетне готике на коју се окомило XIX стољеће доградњом катова и преиначком отвора на фасадама. Иначе, читава палача мора да је сграђена ако не у доба Јурјевих бављења у Шибенику, а оно непосредно након тога.

[52] За пропорцијски систем може се утврдити да је задана мјера била висина улаза (6 венецијанских стопа), а она је истовјетна укупној ширини портала = 1. Ширина улаза изведена је у односу $1/\sqrt{2}$. Висина читавог портала износи два квадрата = 2, док је висина лунете једна половина = 1/2. Ово је изведено на основу квадратуре, док је на бази триангулатуре постигнута укупна висина оквира улаза и то по формули $2/\sqrt{3}$, а висина горњег дијела портала износи $\sqrt{3}/2$.

Такво пропорционирање овог споменика обрадио је ing. arh. Иван Теншек, сурадник Института за повијест умјетности Свеучилишта у Загребу, па му захваљујем на помоћи.

[53] О принципима архитектонског пројектирања на Симпозију у Шибенику поднио је излагање колега Стошић проф. Јосип, који се уједно први позабавио тим важним проблемима у Јурјевом стваралаштву. Конзултирајући га по овом питању, он ми је љубазно саопћио да је употреба квадрата и $\sqrt{2}$ као основне пројектантске категорије врло типична за Јурјев рад, једнако чињеници да плохе изводи из тога и разрађује помоћу $\sqrt{3}$. То особито очитује Арнирова капела

постави големих прагова оквира вратију, наметљивост њихове празне лунете, па и увјерљивост скромно обликованих капитела добивају пун вриједносни смисао, а сличност лишћа на акротерију с декорацијом што је иначе примјењивао наш мајстор остаје споредна. Ради се, дакле, о јасном архитектонском остварењу, којег је — без обзира на извођаче — по свој прилици зацртао најугледнији међу хрватским градитељима и кипарима XV стољећа.

Све то заправо показује да се о дјеловању Јурја Матејева Далматинца у Шибенику може размишљати и изван његових зајамчених остварења на столној цркви преко које се понајприје и најосебујније за живота објавио. Прихвате ли се споменици које овдје обрадисмо за његове радове, то ће допринијети његовом свестранијем познавању и промакнути вриједности ликовне баштине XV стољећа у средини коју се у задње вријеме неправедно запоставило при проучавању домаће повијести умјетности.

SUR L'ETENDUE DE L'OEUVRE DE JURAJ DALMATINAC A ŠIBENIK

IGOR FISKOVIĆ

Selon la critique scientifique contemporaine, la longue activité de Georgius Mathei Dalmaticus à Šibenik se réduisait, en général, à l'ensemble monumental de la cathédrale de St. Jacques, à savoir aux parties de celle-ci qui avaient été construites sous la surveillance directe du grand maître. A partir de 1441, lorsque Juraj (Georgius) — né à Zadar et élevé en Italie — arriva de Venise à Šibenik, jusquà sa mort, survenue en 1473 ou 1475, les parties orientales de cette cathédrale furent construites, témoignant de ses capacités de conception, de construction et aussi d'une maîtrise exceptionnelle dans la sculpture. Le présent article circonscrit en détail l'oeuvre du grand maître dalmate, en la distinguant des parties du monument achevées plus tôt, et passant en revue les maîtres les plus connus qui prirent part à ces travaux antérieurs, tout en englobant dans l'oeuvre du maître aussi certaines réalisations sculpturales plus petites de Šibenik, n'appartenant pas à la cathédrale.

Ce qui, dans le présent ouvrage, forme la contribution scientifique la plus importante, est l'attribution au maître de la petite statue de l'apôtre Philippe qui se trouve dans la niche méridionale la plus haute du portail principal de la cathédrale. On apprend de sources écrites que ce portail gothique avait été

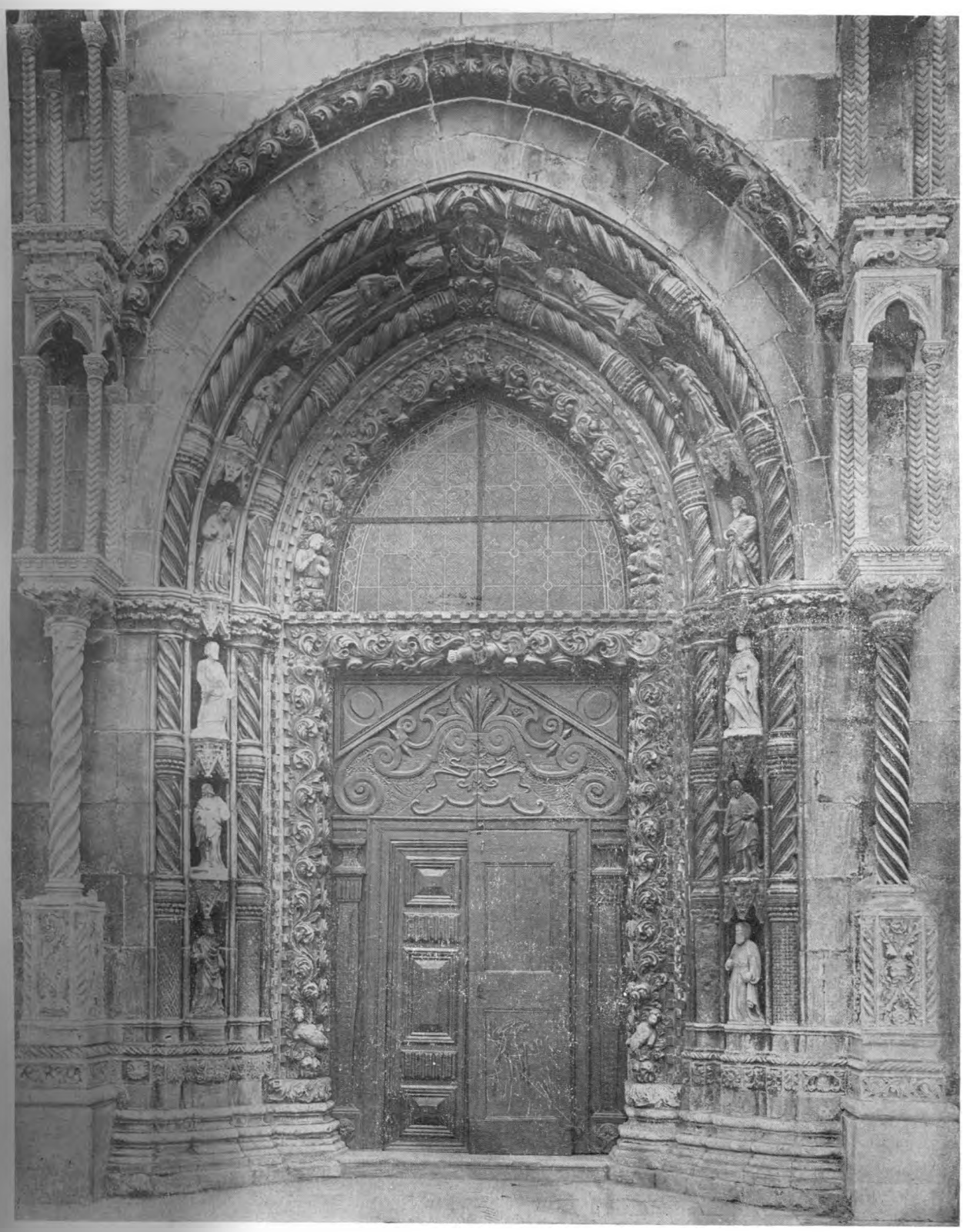
у Сплиту, те сакристија и основни простори крстионице у Шибенику, а упадљиво на овом споменику важи као аргуменат да га истину припишемо Јурјевом искуству.

exécuté, dans sa plus grande partie, par maître Bonino di Jacopo, originaire de Milan, dans les dernières années de sa vie, à savoir entre 1427 et 1429. Or, étant donné qu'à l'époque la construction de la cathédrale n'était même pas commencée, — sa première pierre n'avant été posée qu'en 1431, — l'on en conclut que le portail de Bonino, avait en réalité été élevé par les premiers constructeurs jusqu'en 1435. Cependant ils ont altéré l'ensemble originel du portail en insérant à la place de certaines parties leurs propres oeuvres et en transférant les statues latérales d'Adam et d'Eve, au-dessus des gros lions, sur un autre portail, latéral, de l'église. Ce dernier a cependant été exécuté par eux sur le modèle du plan existant et c'est de là que vient la différence dans la qualité de la composition et de la décoration des deux portails. Le portail le plus ancien, celui de l'ouest est une oeuvre artistique de plus grande valeur, mais, par l'analyse du style du traitement de ses parties principales, en particulier de la sculpture figurale, l'on peut distinguer les oeuvres de plusieurs sculpteurs, à partir des premières oeuvres de Bonino de Milan, et de ses collaborateurs et disciples jusqu'aux interpolations plus tardives du XVIIe et du XIXe siècle. Or, dans cet ordre des choses, l'on peut voir, dans la statue de l'apôtre Philippe de Juraj Dalmatinac, à quel point celui-ci avait à coeur de se faire remarquer par ses oeuvres, sur les parties les plus exposées de la chathédrale à laquelle il avait consacré une bonne partie de sa vie et de son oeuvre.

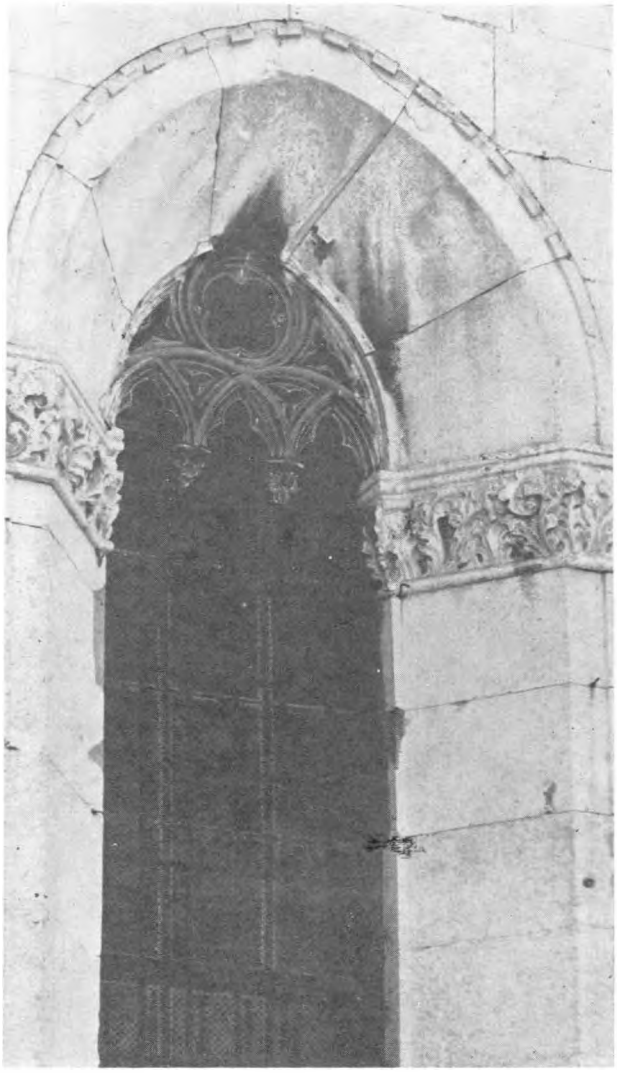
Parlant du portail l'auteur fait une série de remarques au sujet de sa conception architecturale, en particulier son décor en pierre exécuté avant la venue de Jurje à Šibenik. Comparant sa propre analyse aux documents écrits, l'auteur a essayé de délimiter et éliminer les oeuvres des deux autres grands maîtres d'oeuvres qui prirent part aux travaux entre 1431 et 1441. Ils étaient venus de Venise, s'appelaient Lorenzo Pincino et Antonio di Pier Paolo Busato et avaient acquis leur expérience en construisant dans leur pavs le Palazzo Ducale et la Ca d'Oro. Ils étaient meilleurs comme sculpteurs d'ornements de pierre, que comme architectes. On leur doit en plus du portail septentrional de la cathédrale les fenêtres de ses nefs sur les côtés ouest et nord de l'église comme aussi les consoles, les chapiteaux et les clefs de voûte des travées des deux nefs latérales, de même que la corniche du mur septentrional de la cathédrale. Par leurs qualités ces oeuvres sont identiques à celles des deux maîtres exécutés dans la ville et ses environs et confirmés par des documents, si bien que l'on voit que c'est à eux que revient le mérite d'avoir introduit le »gotico fiorito« (gothique flamboyant) inspiré de Venise dans la Dalmatie centrale. Tout en appréciant leur capacité de sculpteurs dans la décoration sculpturale mineure, et tenant compte du fait qu'ils avaient perdu la confiance de la ville par suite de certaines erreurs et défaillances architecturales dans la construction de la cathédrale, l'auteur du présent ouvrage réduit à une dimension plus restreinte leur rôle dans la construction de ce grand monument. Il attribue approximativement l'élaboration du plan de l'édifice à une personne tierce, à savoir à Francesco Giacomo de Venise, qui pendant deux ans avait été engagé à Šibenik avec un très grand salaire pour exécuter les fondements de l'église, mais dont toute trace se perd plus tard. C'est ce premier plan, à la réalisation duquel en plus de Picino et Busato ont travaillé bon nombre de maîtres du pays d'origine slave, qui fut directement repris par Juraj Matijin Dalmatinac. Par son génie d'architecte et de sculpteur il éclipsa tous ses prédécesseurs à Šibenik et fit de la cathédrale le principal monument du style

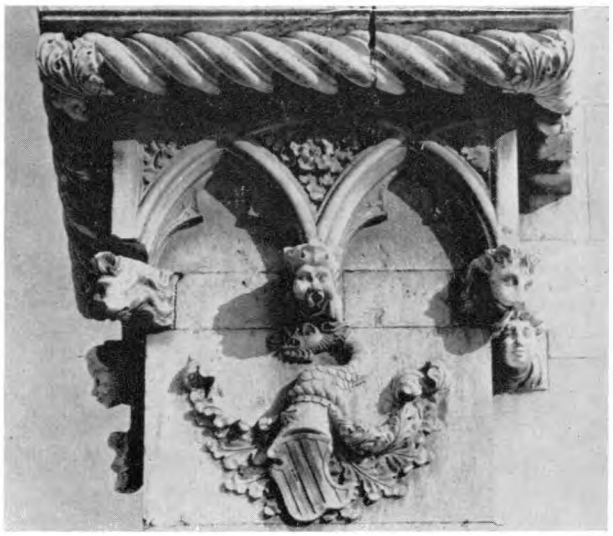
transitoire et mixte allant du gothique à la Renaissance qui s'alimentait constamment à Venise et s'étendait par Šibenik, Split et Dubrovnik jusqu'à Ancône.

De plus l'auteur nous prouve que de la main de Juraj Dalmatinac ou de son atelier étaient sortis aussi quelques autres monuments ou fragments dispersés à travers Šibenik. Au cours de ces recherches l'auteur attire l'attention sur les qualités de style du petit relief représentant un oiseau dans le couvent des franciscains, et sur l'importance typologique du couronnement d'une fontaine de la ville, comme aussi sur l'harmonie des proportions du portail d'un hôtel privé auprès de la cathédrale. On y reconnaît l'influence directe des oeuvres de Juraj Dalmatinac, ce qui fait qu'en plus de la statue de l'apôtre Philippe du grand portail de la cathédrale, on peut attribuer à ce grand maître croate encore d'autres oeuvres dans la ville à laquelle il a consacré la plus grande partie de sa vie.



Сл. 1. Западни портал столне цркве у Шибенику

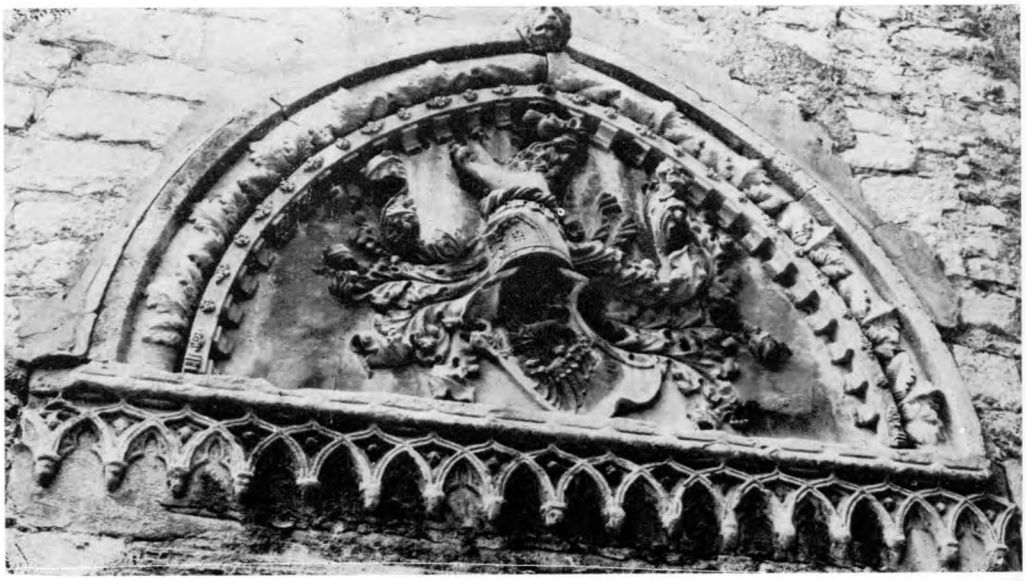




Сл. 7. Прозор на прочељу столне цркве у Шибенику — око 1435. г.

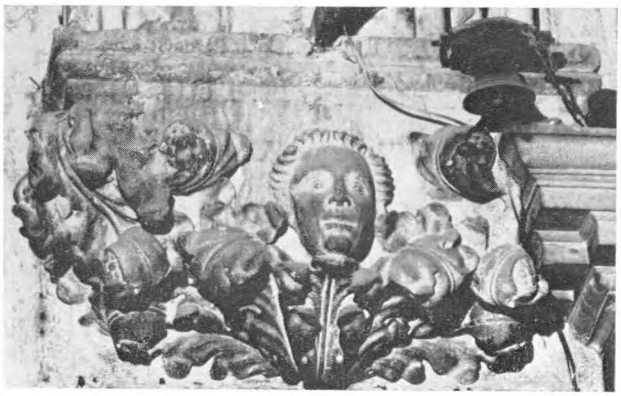
Сл. 8. Детаљ са сјеверног прозора столне цркве у Шибенику

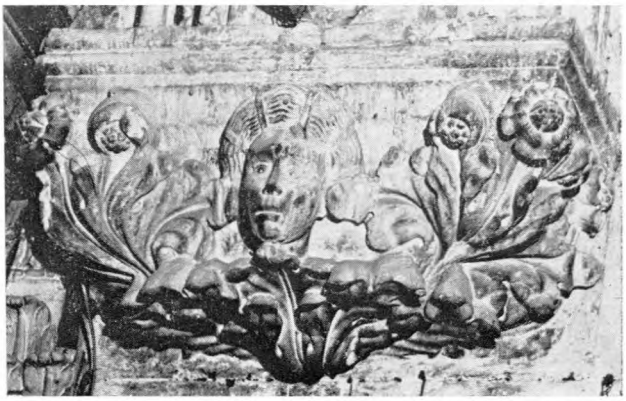
Сл. 9. Детаљ вијенца сјеверног зида столне цркве — 1435—1440. год.



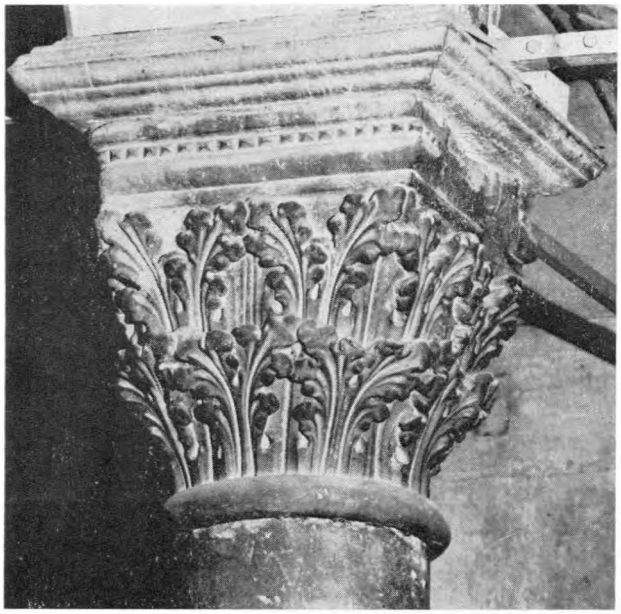
Сл. 10. Лунета с палаче обитељи Лавчић

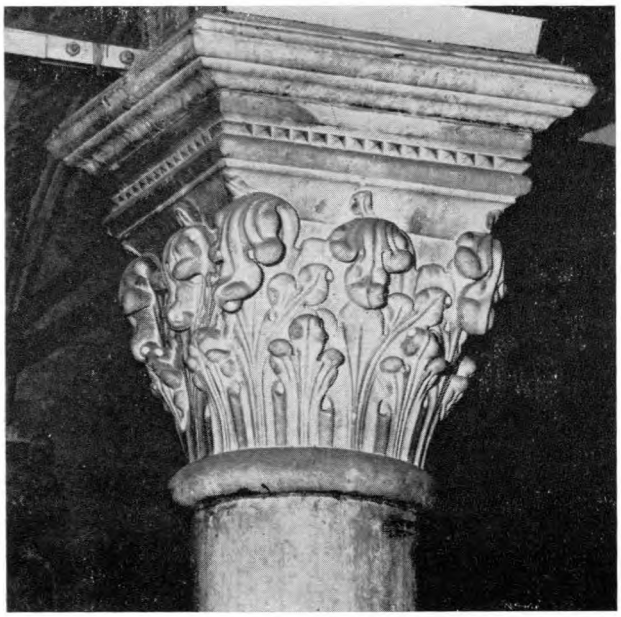
Сл. 11. Капител угаоног ступца улице у Шибенику

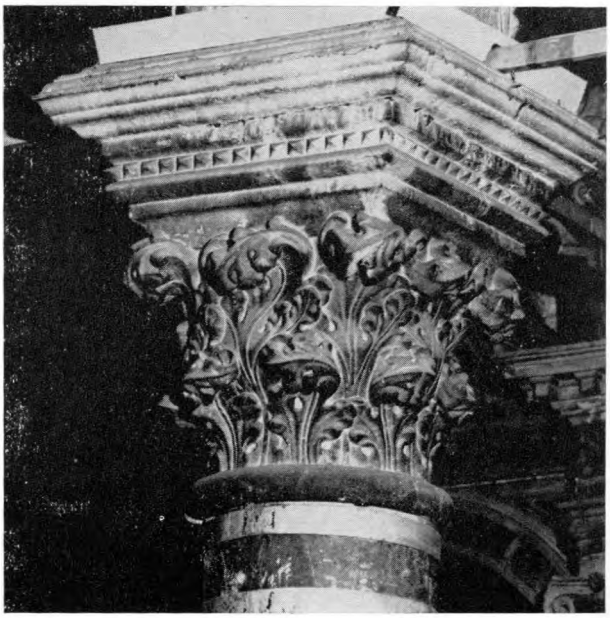




Сл. 12, 13, 14, 15. Конзоле сводова бочних лађа столне цркве у Шибенику

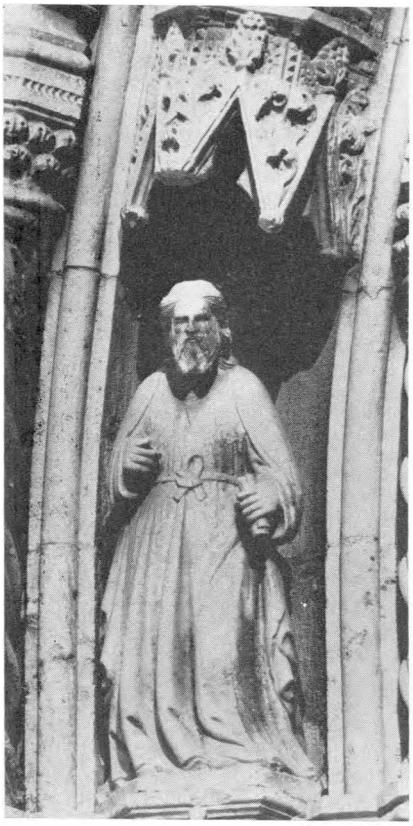


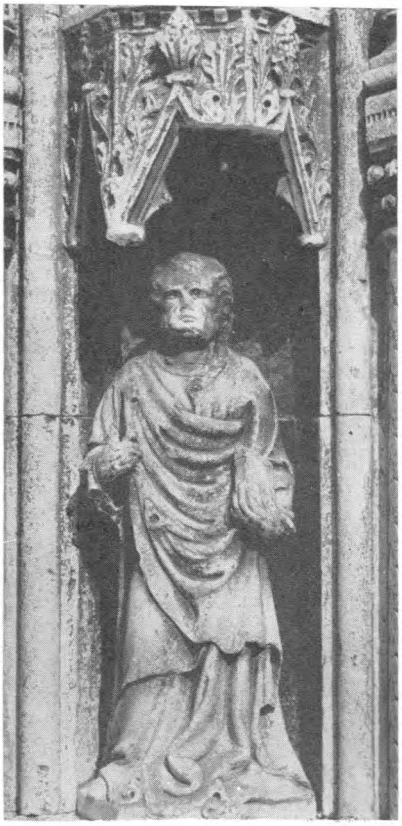


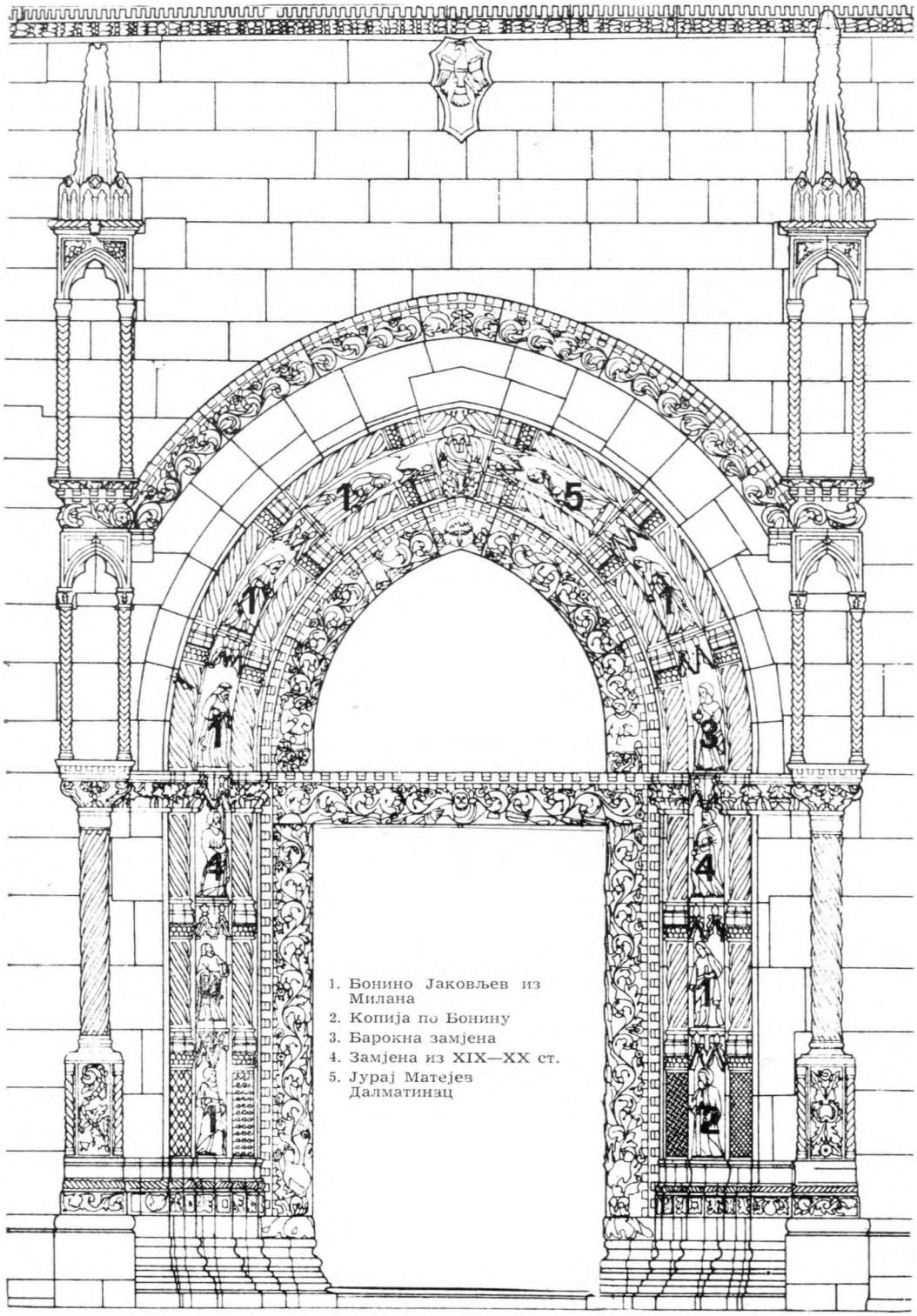


Сл. 16, 17, 18, 19. Капители стубова главне лађе у шибенској столници

Сл. 20. Заглавци сводова бочних лађа шибенске столнице, око 1445. год.







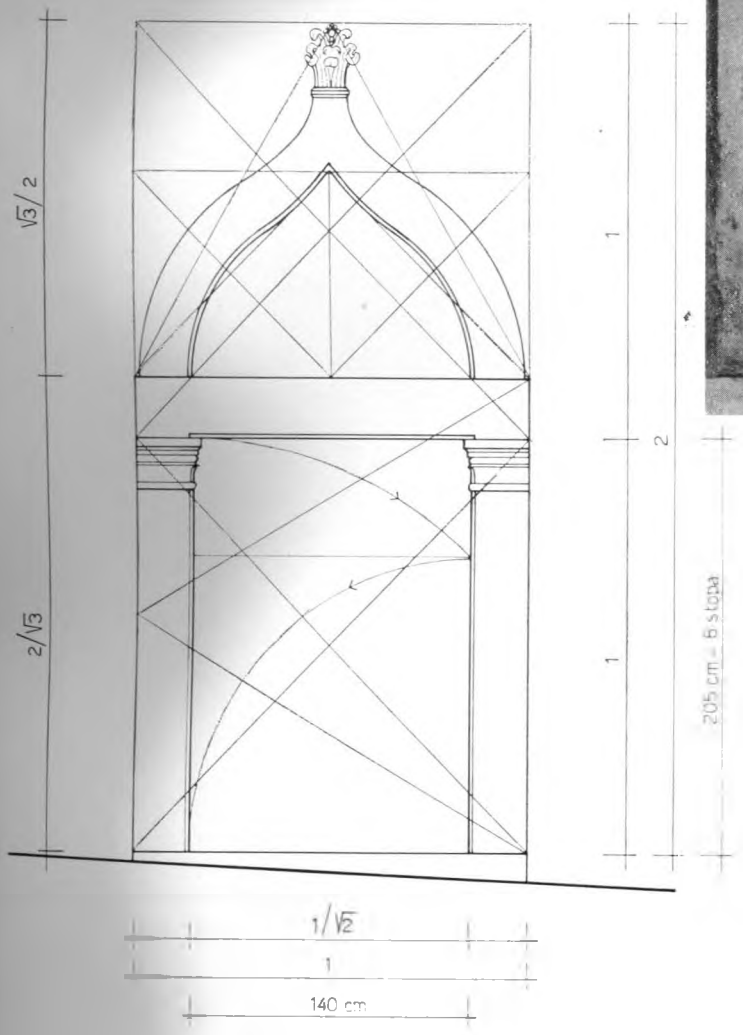
Сл. 27. Нацрт портала на прочељу столне цркве у Шибенику

Сл. 21, 22, 23. *Бонино Јаковљев* из Милана, 1427—1429. год. Кипови апостола с прочелног портала столне цркве

Сл. 24, 25, 26. *Бонино Јаковљев* из Милана, 1427—1429. год. Кипови апостола с главног портала шибенске столнице

Сл. 28, 29, 30, 31. Кипови апостола с портала столне цркве

Сл. 32. Рељеф из фрањевачког самостана у Шибенику



Сл. 33. Готички портал у Шибенику — пројект *Јурја Далматинца* (?)

Сл. 34. Школа Јурја Далматинца
— Круна бунара у Шибенику
— Рељеф лунете с палаче Росини

ЗДРАВКО КАЈМАКОВИЋ

Козма — Јован

Наш ход по замршеним стазама старијих домаћих сликара постепено постаје све лакши и јаснији, путеви су све проходнији, а обриси предмета који се истражују, из дана у дан, све су рељефнији и богатији појединостима. Некадашњи мрачни простори и времена оживљавају се људским судбинама, збивањима и околностима; понекад сасвим ситан, обичан податак освјетљава слабашним пламичком прилике из своје непосредне околине дајући одређеном времену људску топлину и мјерила. Историчару умјетности, па не само њему, такве сретне тачке представљају биљеге на које се он ослања у трагању за истином. Сасвим је људски и разумљиво што ми, сналазећи се у сплетовима оскудних чињеница из времена која су далека прошлост, градимо своје системе, мјеримо прошлост сопственим аршинима и постављамо питања која се у тим прохујалим временима нису познавала ни имала своје одговоре. Такви системи, или наше претпоставке, чедо историјских условности у којима истраживач дјелује, скоро су неизбјежни и поред настојања да их превладамо. Једна претпоставка показује се корисном, без обзира на то да ли је истина или није, све док својим објашњењима не утиче штетно на укупан развој науке. Наша модерна историја умјетности, заслугом многих људи, задивљујућом брзином развија се и буја, што је најбољи знак њених солидних темеља.

Наравно, у том цвјетању и растењу ове релативно младе хуманистичке науке било је разрјешења која су, привремено или за стално прихваћена, остајала под знаком питања, као радне претпоставке, иако су изгледале сасвим вјеродостојне. Будући да се оне нису јављале на крупним, кључним питањима и да су понекад биле веома близу истини, такве стрампутице нису кочиле развој науке и продубљавање наших сазнања. Управо такав случај имамо у нашој историографији

око личности морачког мајстора Козме, кога смо до сада тако називали. У овом раду покушаће се разјаснити овај загонетни српски сликар са половине XVII вијека, кога до сада, и поред његовог изузетног значаја у историји домаћег сликарства, нисмо могли јасније одредити међу његовим савременицима, па му је чак и име остало под знаком питања.

На мајстора морачке иконе св. Саве и Симеона, насликане 1645. године, указали су историчари умјетности релативно рано захваљујући прије свега изузетним вриједностима ове огромне слике, једне од највећих у домаћем иконопису, на којој су, уз то, представљени и несвакидашњи садржаји: фигуре св. Саве и Симеона са илустрацијама Житија св. Саве заснованим на Теодосијевом спису. Ова репрезентативна икона, украшена ренесансно схваћеним дуборезом са позлатом, која својом цјелином и архитектуром подсјећа на сувремене бочне олтаре католичких цркава на Приморју, уједно је и најраскошнија икона коју је дао српски иконопис у свим вјековима. Њене илустрације пажљиво је проучавао Вл. Петковић трагајући за примјерима илустровања живота св. Саве у старом српском сликарству.[1] Непознатог сликара иконе Петковић је тада назвао са довољно разлога „мајстор морачке иконе" или „морачки мајстор". Тек доста касније установљено је да је овај зограф поред 1645. године боравио у Морачи још најмање два пута: 1639. и 1642, те га с правом смијемо звати морачким сликаром, иако немамо доказе да је Морача била његов матични манастир, ако претпоставимо да је и овај сликар, као и већина старих аутора, био монах. Али, уочавамо да зограф када исписује свој дуги текст на доњем рубу оквира иконе улази у такве појединости као што су навођења за поједине морачке монахе и клирике презимена и завичајних одредница (Равнањин Лука, тадашњи игуман Мораче, јеромонах Ефрем „от села Лепенца", ктитор иконе, митрополит зетски Пајсије Колашиновић и „дофијар" кир Силвестар „от Лазаревић").[2] Сликар показује изузетну обавијештеност о Морачи и њеним посједима и у натпису на довратнику цркве св. Николе у Морачи, коју је он осликао 1639. године. Ту се, као у грунтовници, до детаља наводе међе манастирских имања са називима њива, те се, на крају, по налогу мана-

[1] Вл. Петковић, *Легенда св. Саве у старом живопису српском*, Глас СКА, CLIX, II разред, Београд 1933. Икону је први уочио, заинтересовавши се за њен запис на постаменту, Н. Дучић (*Морача и Острог у Црној Гори*, Гласник Друштва српске словесности XLIII, Београд 1876, 60). Прије Петковића о њој пише и Месеснел али је криво датује (*Манастир Морача и његове иконе*, Народне старине XI, Загреб 1932, 133—134).

[2] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1902, бр. 1393; по препису Ан. Јовићевића. Битних примједби на њихово читање овога дугога записа нема. Једино не стоји Стојановићево мишљење да су ријечи изнад редова каснији додаци.

стирског сабора и патријарха Пајсија опомињу будући управитељи да се наведена баштина има чувати.[3] То су разлози који упућују да овог непознатог зографа можемо најприје сматрати морачким житељем, иако је он, како ћемо видјети, живио и радио и у другим манастирима, посебно у Хиландару.

На репрезентативној морачкој икони мајстор је у средини насликао фигуре Саве и Немање. Сава, са тонзуром на глави, је у архиепископском орнату (сакос, омофор и епитрахиљ), са јеванђељем у лијевој руци, док десном благосиља. Немања има одјећу обичног монаха. У десној руци држи витак расцвјетали крст са текстом: прїидете чеда и послꙋшаите мене страхꙋ гн҃ю наꙋчꙋви (Пс. 34, 11). Иза текста забиљежен је датум ҂зр҃ѝг = 7153 — 5508 = 1644 (1645) и шифровани потпис сликара .с҃ї з҃ѝг҃. На челу монашке кукуљице на Симеуновој глави налази се крст и Христов криптограф: + ї҃с х҃с-нї ка҃. Натписи су исписани црвеном бојом издуженим, складно стилизованим словима: ст҃ѣї сава сръбскы, ст҃ѣї сїмеѡнъ сръбскѣї. Ову централну представу окружује вијенац илустрација догађаја из Савиног живота. Укупно је илустрован двадесет и један догађај, али су неки од њих дати у јединственим сажетим композицијама као симултане сцене.[4] У доњи фриз, у Савин циклус, убачена је представа зидања цркве у Морачи и Стефан се савјетује са протомајстором, а на постаменту, изван сликане плохе, у медаљону на сликана је смрт Стефана, сина Вукановог и ктитора манастира Мораче. Дакле, илустровано је укупно 23 мотива, а ако овом броју додамо централни мотив и сцену са Христом, св. Николом и Луком који су представљени у виду Деизиса, у горњем полукружном завршетку иконе, добићемо укупно 25 цјелина, што је уобичајена мјера за илустровање акатиста свих врста који по правилу имају 25 стихова. Иако се илустрације Савиног житија у Хиландару, на које се ослања мајстор морачке иконе, веома лако пореде са Богородичиним акатистом с којим су у манастирској трпезарији директно упоређене, ипак остаје нејасно да ли су сликари стварно имали пред собом неки литерарни текст у форми акатиста који су претакали у илустрације, или су подударности са акатистом само опште и секундарне. Но, за таквим текстовима треба ипак трагати.[5]

---

[3] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, бр. 1325.

[4] О овим илустрацијама опширно пише, наводећи све текстове и доносећи фотографије, Вл. Петковић у наведеном дјелу.

[5] Иако Богородичин акатист има 25 строфа, он се најчешће слика са 24 или 23 сцене, јер се прва и последња строфа, иначе идентичне, не илуструју или се замјењују представама опсаде Цариграда, дакле везују за мотив у чију славу је спјеван акатист. Зато се и неуобичајени Деизис на морачкој икони не мора укључити у број композиција, но сличност са акатистима ипак остаје уочљива тим прије што последња сцена, *Зидање Мораче*, може бити и кључна тема нама непознатог поетског текста.

Ову, садржајем пребогату, икону окружује ништа мање богат позлаћени дуборез са флоралним и геометријским мотивима.[6]

Тајанствена слова ѿ і҃ ѕ҃ п҃ г҃, исписана на свитку Симеуновом, уз датум, а поновљена уз ноге св. Саве привукла су, с разлогом, пажњу истраживача. С. Радојчић исправно је претпоставио да се ту крије име сликара, те је замолио П. Ђорђића да дешифрује тајну ових знакова. П. Ђорђић је прочитао ових пет слова као Козма.[7] Тим чином један од највећих српских сликара XVII вијека добио је своје име под којим је укључен у историју домаће уметности.

Но, П. Ђорђић није само из наведене шифре ишчитао име сликара Козме. Име сликара Козме било је присутно у историографији. Скоро истовремено су С. Радојчић[8] и М. Ђоровић-Љубинковић[9] примјетили потпис овог сликара на дечанској икони Јована Претече (Крилатог) из 1619—1620. године.[10] На овој икони, опет на свитку што га држи Јован Претеча, испод текста из Матејевог јеванђеља (3, 2) ситним курзивним словима записано је: пи҃с зѹграфа кѵр геѡргиа и кѵр козма лѣт ѕ҃ки. Професор Радојчић је у разрјешењу овог потписа читао: „Писаста зуграфа кир Георгија и кир Козма, лето 1620", што је прилично вјеродостојно с обзиром на употребљени генитив имена сликара. Ипак, не треба искључити и могућност читања: „Писание зуграфа кир Георгија и кир Козма". Но, обје варијанте су сасвим неважне у разрјешењу смисла овог потписа. Чињенице су сљедеће: икону је „писао" (па и платио) зограф кир Георгије и кир Козма. Треба, међутим, уочити да уз Козмино име није стављено звање зуграф већ само уз име Георгија, иако се титуле кир налазе уз оба имена. То значи да Козму критичким читањем записа још не смијемо проглашавати сликарем, иако је он то могао да буде. Кир Георгије је без сумње зограф и он ће најприје бити и сликар дечанске иконе.

На другом мјесту опширније сам разматрао проблем сликара кир Георгија, за кога сам претпоставио да је сликар и резбар, независан

---

[6] О дуборезу морачке иконе пише: М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним крајевима Југославије*, Београд 1965, 108—109.

[7] С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Посебна издања САН књ. CCXXXVI, Београд 1965, 87.

[8] Нав. дјело, 87, сл. 53, таб. XLVII.

[9] М. Ђоровић-Љубинковић, *Пећко-дечанска иконописна школа*, XIV—XIX век, Београд 1955, 11, 12, таб. XIV, факсимил потписа сликара на стр. 18.

[10] Поред наведених аутора о овој икони пишу: Л. Мирковић, *Иконе манастира Дечана*, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 34, сл. 33 и 34; С. Радојчић, *Хиландарска икона св. Саве и св. Симеона Немање*, Гласник Српске православне цркве фебруар—март, Београд 1953, 2—3, 30; М. Татић-Бурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, Зборник Народног музеја VII, Београд 1973, 39—51; Д. Милошевић, *Сликарство у средњовековној Србији од 12. до средине 18. века*, Београд 1974, 35, № 39, каталог поводом изложбе у Прагу; З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић и кир Георгије*, Рашка баштина I, Београд—Краљево 1975, 131—135.

од свога савременика Георгија Митрофановића.[11] Ко је кир Козма споменут на тој икони остало је и тада, као и сад, загонетно.

Док је професор Радојчић, уочивши извјесне тешкоће и противуријечности, изнио само као могућност повезивање кир Георгија са дечанске иконе и Георгија Митрофановића,[12] остали аутори су то прихватили као чињеницу,[13] те се у даљој литератури Митрофановић изједначује са кир Георгијем, а сликар морачке иконе назива Козмом, који се опет идентификује као кир Козма са дечанске иконе.[14] Борђићево разрјешење морачке шифре само је поткријепило иначе природно логичну претпоставку да су се Митрофановић, који је много чега посуђивао нешто млађем мајстору, и сликар морачке иконе, срели у Дечанима не случајно већ као протомајстор (Митрофановић) и ученик (Козма). За поткрепљење те, на први поглед сасвим разложне хипотезе, искоришћена је и чињеница да је извјесни Козма био ктитор једног дијела живописа у хиландарској трпезарији, коју је 1621—1622. године осликао Митрофановић.[15] Ради се, међутим, о имену једног од ктитора који су 1789. године осликали сјеверни зид хиландарске трпезарије на којем је Митрофановићев живопис био нестао. Непознати мајстори који су тада сликали трпезарију раде у стилу левантинског барока XVIII вијека, те ће и сви ктитори који се у том натпису спомињу потицати из друге половине истога вијека.[16] Зато Козмино име из хиландарске трпезарије не треба више повезивати са проблемом сликара морачке иконе и кир Козме. Но, све је то допринијело да сликар Козма већ буде „у зраку", да се наслућује и намеће стицајем неколико случајних подударности, те је Борђићева претпоставка дошла само као логична потврда већ створене конструкције.[17]

Предложено разрјешење, које је остало без коначног образложења, како је то већ примјетио С. Петковић који је први предложио да

---

[11] З. Кајмаковић, нав. д.

[12] С. Радојчић, *Мајстори*, 87: „Георгије, који се потписује први, можда је идентичан са Митрофановићем, иако слаба уметничка вредност иконе и назив 'кир' говоре против ове претпоставке".

[13] М. Ђоровић-Љубинковић, *Пећко-дечанска иконописна школа*, 11, као и сви остали аутори.

[14] М. Татић-Бурић, нав. д., 39—41.

[15] С. Радојчић, *Мајстори*, 87. На страни 86 аутор с правом тврди да је натпис о коме је ријеч настао послије 1622. године.

[16] У натпису се спомињу хаџи кир Ананије, кир Козма, кир Рафаил и кир Стефан. Љ. Стојановић, ЗиН, IV, бр. 6617.

[17] Професор П. Борђић љубазно ми је омогућио да поразговарамо о овоме проблему. Он ми је саопштио да стварно нема никаквих посебних аргумената за своје читање морачке шифре, те да је његов основни разлог за предложену варијанту био, тада и сада, број слова. Истовремено он се присјећа да је сликар Козма већ био потврђен као аутор ове иконе, те је он једноставно сматрао да се загонетна слова могу читати и као Козма. Професор Борђић се, наравно, никада касније није враћао на тај проблем, јер га није ни интересовао.

се мајстор „само условно крштава" именом Козма, крило је неколико противрјечности.[18]

Прво, било је, а и остаје под знаком питања да ли наведена слова треба уопште сматрати уобичајеном шифром или нечим другим. Наиме, стари српски сликари и писци када су шифровали своје текстове нису изнад слова стављали знак скраћења — валовиту водоравну црту — већ су слова исписивали без икаквих додатака. Морачки сликар, међутим, изнад сваког слова ставља црту, што је очигледно знак да се ради о скраћивању или о бројевима. Зато је требало одмах одбацити могућност да се помоћу нама познатих система тајнописа одгонетне смисао слова. Све комбинације које су у том смислу рађене, што смо у више наврата и ми чинили, не дају никакве резултате.

Другу противрјечност треба видјети у чињеници да је у загонетки морачке иконе остало нешифровано слово з, уколико бисмо претпоставили да је њен смисао Козма. Понека слова у српском тајнопису стварно нису шифрована (ѣ, ѣ, ю, ꙗ, ж, ш, щ) али то никада није случај са знаком з који је имао своју бројну вриједност.[19] Ако бисмо, пак, прихватили могућност да је сликар своју шифру засновао управо на тој чињеници, односно да је кључ за разрјешење загонетке у овом средњем, нешифрованом слову, онда можемо поставити питање зашто бисмо из осталих знакова ишчитавали остатак слова из имена Козма а не неко друго — Лазар, на примјер. Но, тим путем свакако не треба ићи. Морачки мајстор морао је познавати законе српског тајнописа ако се је желио њима послужити, те и у овом случају није могао направити такав пропуст и оставити знак з несакривен у систему изабраног тајнописа.

Трећи недостатак досадашњег читања загонетних пет слова са морачке иконе налази се у облику и смислу предложеног рјешења. Морачки сликар није 1645. године могао ставити испод свога дјела једноставно Козма. Историја наше умјетности скоро да не познаје такав примјер, уколико се стварно ради о ауторским потписима. Козма, за кога се с правом претпоставља да је био калуђер, тим прије није се могао потписати само именом без било каквог атрибута или епитета: грешни, смерни, зограф, јеромонах, монах, црнац, худи, раб Христа, рукоју, и слично. То је, колико се зна, учинио једино Радул на икони св. Николе у Подврху код Бијелог Поља, но он није био замонашен.[20]

---

[18] С. Петковић, *Зидна декорација параклиса св. Стефана у Морачи*, Зборник за ликовне уметности 3, Н. Сад 1967, 154, 155.

[19] Истина, Гаврило Троичанин у једној прилици оставио је нешифрована слиједећа слова: ѧ ф и и (у Гаврил) и ѳ и н (у Троичанин). С. Петковић, *Манастир св. Тројице код Плеваља*, Београд 1974, 87.

[20] С. Радојчић, *Мајстори*, 94 (цдзхс = радзѡ)

Зато сматрамо да би читање ових пет слова једноставно као Козма било, у најмању руку, необично и неувјерљиво и из наведеног разлога.

Зато су и сви наши покушаји да до сада познатим системима домаћег тајнописа разрјешимо ових пет слова остали безуспјешни. Требало је, очигледно, поћи неким другим путем.

Тај нови пут најлакше уочавамо ако се ослонимо на метод упоредних стилских анализа дјела блиских кругу мајстора велике морачке иконе. Нужно је установити стилским методом да ли се личност сликара морачке иконе Саве и Симеуна може поистовјетити са неким познатим српским зографом из истог времена. Тек тада би се могло са далеко више успјеха прићи коначном разрјешавању тајанствене забиљешке на наведеној икони.

Анализе учињене у том циљу издвојиле су из ужег круга аутора, што стилом рада подсјећају на морачког мајстора, зографа Јована чије је име забиљежено на његовој икони св. Петке која се чува у Хиландару.[21] Ту се Јован потписао бијелом бојом на доњем дијелу иконе: „Моление Јована зографа, 1632" (моленіе іωанна зографа ҃з҃ ф҃ м҃). Још само једанпут срећемо име зографа Јована, на икони са ликом патријарха Пајсија из 1663. године, сада у Равени.[22] Трећи потпис овог сликара, који је, без сумње, велики мајстор у своме времену, могло би се рећи и највећи, ми до сада нисмо успјели пронаћи.

Професор Радојчић приписао је хиландарском мајстору Јовану и датовану, али непотписану велику икону св. Димитрија из хиландарске Саборне цркве.[23] Нешто доцније зографу Јовану професор В. Ј. Ђурић приписао је три иконе са иконостаса у цркви манастира Никољца код Бијелог Поља.[24] То су веће иконе *Богородица са пророцима, Христ са апостолима* (међу њима и св. Сава и Симеон) и *Св. Јован са житијем.* Сликане су 1627/1628. године, а запис на Богородичиној икони гласи: се писа господарь сїмонь вь лѣ. з. ф. ѧз и спасовь образ.[25] Остале двије никољачке иконе само се на основу стила приписују истом мајстору и датују у исту годину. Али, нема никакве сумње да су све оне настале истовремено (за Христову икону то изричито каже и цитирани запис) и да су рад једног умјетника.[26]

---

[21] С. Радојчић, *Уметнички споменици манастира Хиландара,* Зборник радова Византолошког института 3, Београд 1955, 177, 178; исти, *Мајстори,* 86, таб. XL, XLI; В. Ј. Ђурић *(Иконе Југославије,* Београд 1961, 62) пише да су дјелу мајстора Јована блиске „још две празничке иконе у истом манастиру".

[22] С. Радојчић, *Мајстори,* 86. Икону нисам видио. Остала литература код: Д. Милошевић, *Средњовековна уметност Србије,* Београд 1969, 61, сл. 70.

[23] С. Радојчић, *Уметнички споменици,* 177, 178; *Мајстори,* 86.

[24] В. Ј. Ђурић, *Иконе Југославије,* 62, 125 (82), таб. CVI, CVII.

[25] Нав. дјело, 126.

[26] Будући да је господар Симон платио обје престоне иконе (Богородицу и „Спасов образ") није јасно ко је био ктитор иконе са Јованом Претечом, умјетниковим именњаком, те не треба искључити могућност да је она његов дар манастиру.

Даље праћење стваралаштва зографа Јована до сада је било онемогућено недостатком било каквих података о њему и његовим дјелима. Све иконе и фреске које су се са истим правом могле приписати овом умјетнику сматране су Козминим дјелом, те су личности оба сликара остале загонетне и недоречене.

Али, приписивањем икона из Никољца мајстору Јовану отвара се пут идентификовању овога мајстора са аутором морачке иконе. Опет само на основу стилских елемената сликару „Козми" приписана су многа дјела.

Цртеж 1. Арханђел Михаило, фреска, Хиландар, мајстор Јован, 1635.

То су фреске у доњим зонама припрате цркве манастира Пиве, настале 1626. године, будући да поп Страхиња из Будимља није окончао посао на осликавању пивске припрате.[27] Уколико су ове фреске стварно Јованове, онда бисмо стојали пред једним од најранијих његових дјела.

Након већ спомињаних икона из Никољца из 1627/1628. године и икона из Хиландара из 1631/1632. године, Јован је насликао једну фреску изнад средњих улазних врата у манастир Хиландар. То је коњаничка фигура св. Михаила која је дословна копија многих руских икона на исту тему. Архангел Михаило са теразијама, јеванђељем, мачем и дугом у рукама приказан је на крилатом коњу у пуној кретњи. У десном углу насликана је часна трпеза са Христовим попрсјем у Саваотовој шаци, а нешто ниже налазе се тешко читљиви трагови натписа из којег дознајемо да је фреска насликана по налогу игумана Фи-

[27] В. Ј. Ђурић, *Иконе Југославије*, 62; С. Петковић, Енциклопедија ликовних умјетности, III, Загреб 1964, 235.

лимона 1635. године.[28] То је исти онај хиландарски игуман који је 1632. године наручио код Јована икону св. Димитрија. Јован је аутор и цртежа на полеђини иконе св. Димитрија из Хиландара.

Фреска се само на основу стилских особености и хронолошких разлога сада први пут приписује мајстору Јовану.

Године 1638/1639. исти мајстор насликао је за манастир Пиву иконе св. Георгија, јеромонаха Теодора и *Успење Богородичино*.[29] Извјесне блискости неких икона пивског иконостаса са дјелом мајстора о коме је рјеч још нису довољно разјашњене.[30]

Затим се сликар кога пратимо јавља у Морачи. Он је 1639. године осликао фрескама малу цркву св. Николе у овом манастиру.[31] Њему треба приписати и фреске на западној фасади ове цркве.

Истом мајстору или његовој радионици, у којој изгледа ради и млади Андрија Раичевић, приписане су и четири иконе из парохијалне цркве св. Николе у селу Челебићима код Фоче. Већина њих датована је у 1640—1641. годину. То су иконе св. Николе, св. Георгија, Деизис и св. Димитрије са св. Сергијом.[32]

У рану јесен 1642. године сликар је завршио осликавање параклиса св. Стефана у Морачи.[33]

Из 1643. године су три минијатуре које красе псалтир Гаврила Троичанина.[34]

Нешто касније, 1645, настала је икона св. Саве и Симеона.

Портрет патријарха Пајсија, сада у Равени, настао је 1663.[35]

Недатована дјела су: мала морачка икона са ликовима св. Саве, Симеона, ктитора морачког Стефана и Кирила Филозофа са *Успењем*, на обратној страни иконе,[36] и Деизисни чин са *Распећем* из цркве св. Николе у Подврху.[37]

То су до данас откривена дјела морачког мајстора, али је више него сигурно да ће будућа истраживања приписати његовој руци још понеко дјело. То се дјелимично чини и у овоме раду.

---

[28] Запис спомиње Љ. Стојановић (ЗиН, IV, 6755). Дрвена врата испод ове фреске направљена су 1601. како стоји урезано на једној греди.

[29] „Козми", односно Јовану, приписао их је В. Ј. Ћурић (*Иконе*, 127, 128, таб. CVIII, CIX, CX, CXI) уз извјестан опрез.

[30] В. Ј. Ћурић, нав. дјело.

[31] В. Ј. Ћурић, *Иконе*, 62.

[32] З. Кајмаковић, *Четири иконе из радионице мајстора Козме*, Зборник за ликовне уметности 7, Нови Сад 1971, 259, 268.

[33] С. Петковић, *Зидна декорација*, 135.

[34] С. Петковић, Енциклопедија ликовних умјетности, III, Загреб, 1964, 235.

[35] С. Радојчић, *Портрет патријарха Пајсија у Националном музеју у Равени*, Узори и дела старих мајстора, СКЗ, 457, Београд 1975, 283—286. Објављено први пут под насловом: *Ritratto del patriarco serbo Pajsij nel Museo Nationale di Ravenna*, Felix Ravenna, terza ser. fasc. 19 (LXX), Ravenna 1956, p. 31—37.

[36] С. Петковић, *Зидна декорација*, 154.

[37] З. Кајмаковић, *Четири иконе*, 267—268.

Већ је раније примјећено да су дјела приписана Јовану и Козми међусобно стилски веома блиска. Козма је сматран учеником Георгија Митрофановића као и мајстор Јован. С. Радојчић каже за Јована да је најбољи међу Георгијевим ученицима.[38] В. Ј. Бурић оцјењује Козму као највећег српског сликара у свом времену сматрајући да он развија стил зографа Јована. Сама чињеница да је В. Бурић непотписане иконе из Никољца одредио као дјело мајстора Јована из Хиландара показује да је писац био веома близу разрјешења проблема створеног око имена Козма, јер без обзира на то како се звао морачки мајстор очигледно је да је он аутор и никољачких икона.[39] С. Петковић Козму сматра настављачем Митрофановићевих естетских идеала.[40] Дакле, већ се примјећивала стилска блискост између широког круга дјела морачког мајстора. Требало је само, ослањајући се на стилске анализе, ставити знак једнакости између два имена и опредјелити се за име које је историјски јасније и оправданије.

Ако идентификацију личности Јована и Козме прихватимо као радну хипотезу коју тек треба доказати, онда у стилској анализи треба прије свега превладати најслабију тачку претпоставке, а то је питање да ли се може сматрати да је мајстор Јован, потписан на икони св. Петке у Хиландару, аутор непотписане иконе св. Димитрија из Хиландара, а — ако је то стварно његово дјело — да ли се Јовану могу приписати остала сликарска остварења која смо приписивали Козми. Иако су икону св. Димитрија приписивали Јовану ранији истраживачи, осјећамо потребу да се на овом питању задржимо, јер је приписивање иконе св. Димитрија осталим дјелима морачког мајстора знатно лакше него укључити у тај круг икону св. Петке. Подударности у сликарском поступку између ове двије иконе су бројне. Иако је упоређивање отежано чињеницом да је на првој икони представљена светитељка, а на другој светитељ, дакле мушкарац, ипак нису уочљиве битне разлике у инкарнату и моделовању лица, већ су оне у границама разлика које у овим случајевима захтијевају писци старих ерминија. Примјећује се једино врло специфично освјетљење на драперији св. Петке, које је изведено тако да показује утјецаје руског иконописа; дато на начин како се сликана драперија освјетљавала музивним златом. Јак разлог за приписивање иконе св. Димитрија Јовану видимо у њеном датуму настанка. Године 1632. Јован је неоспорно боравио у Хиландару јер је поред наведене иконе у исто вријеме настала и ико-

[38] С. Радојчић, *Мајстори*, 86.
[39] В. Ј. Бурић, *Иконе*, 62.
[40] С. Петковић, *Зидна декорација*, 155.

на св. Димитрија: моленіє игѹмена филимона єромонаха . вь лѣт . з҃ р҃ м҃.[41] Зато је тешко претпоставити да су те године у Хиландару боравила и радила два тако снажна и у исто вријеме међусобно умјетнички блиска зографа.

На обје иконе записи су писани бијелом бојом на зеленој подлози, с том разликом што су на икони св. Димитрија писмена уставна, а на икони св. Петке полууставна. Наслови на иконама имају идентичан стилскокалиграфски слог. Епитет свети на икони св. Димитрија дат је у дужем облику, као што то најчешће ради и такозвани Козма, иако је понекад знао да га пише и у скраћеном облику као, на примјер, на икони св. Димитрија и Сергија из Челебића, икони св. Георгија из Пиве, морачкој икони св. Саве и Симеуна и на минијатурама у новосадском псалтиру.

Св. Петка и св. Димитрије ликом су сестра и брат. Сликар није имао разлога да диференцира ове младе и љеполике особе, па их је спонтано насликао родбински сличним. Јајолики облик лица, мала уста са вертикалним сјенкама изнад углова усана, нарочито мале доње усне, закржљале доње вилице, тврдо моделовани вратови у облику зарубљених купа и трочлани уски носеви заједнички су на објема иконама. Св. Димитрије, као и св. Петка, има уска неразвијена рамена и кратке руке са малим, при корјену меснатим шакама.

Поређење сликарског поступка на овим иконама још је поучније. Моделација лица је тврда, минуциозна, хладна и већ сасвим блиска схематичном рутинерству. Сјенке су изразито тамне у тону; оне преовлађују и уоквирују лице са свих страна. Освјетљене партије су такође загашеног тона, блиског тону лица обојених раса. Сјенке очних дупља су оштре и полукружне. Акцентовање зарезима чисте бијеле боје распоређено је на истим површинама и у истом облику и количини на обадвије иконе: изнад обрва, на јагодицама, уз углове очију, на носу, наусницама, доњој усни, бради и врату. Посебно је занимљиво уочити да се на оба лика налазе вертикални лучни зарези на десним образима, уз ноздрве. То је специфичност мајстора Јована која се, изгледа, не среће на осталим дјелима које му приписујемо, а која касније, када слика старије особе, прераста у онај лако уочљиви мишићни сплет на образима ликова којим мајстор постиже изванредну пластичност физиономија.

То су елементи који узети сви скупа увјерљиво свједоче да је икону св. Димитрија професор С. Радојчић с правом приписао сликару Јовану. Даља идентификација Јованових дјела знатно је олакшана, јер је икона св. Димитрија, будући да посједује више детаља карактеристичних за Јованова дјела из домовине, далеко погоднија за упоред-

[41] Љ. Стојановић, ЗиН, IV, 6728.

на трагања. Хиландарска икона св. Димитрија врло лако се упоређује са пивском иконом св. Георгија, иконама из Челебића, са фрескама из Мораче (параклис св. Стефана и црква св. Николе) па и са осталим дјелима која приписујемо мајстору Јовану, односно такозваном Козми. Но, ако оставимо по страни иконе из Челебића, будући да су нека њихова стилска обиљежја, посебно извјесна рустикалност,[42] донекле изван уобичајеног поступка мајстора кога пратимо, уочићемо да најпогодније услове за упоредне анализе у овом смислу пружа поређење хиландарске иконе св. Димитрија са иконом св. Георгија из Пиве. Поред оних општих и битних сликарских подударности које смо наводили као Јованове посебности овдје се среће и низ других међусобних идентичности. Треба примјетити оштри шиљак на лактовима десне руке, начин драпирања подлактице са кружним обликом на средини, мале и педантно изведене шаке, систем освјетљавања прстију, облик копља, посебно њихових врхова, затим декорације на грудном оклопу са „јабуком" на средини, начин на који је сликар представио перасти панцир на грудима ратника са подударношћу у детаљу какав је, на примјер, онај у првом концентричном кругу пера, гдје се између ширих јављају у оба случаја, и то само ту, ужа пера, па све до начина исписивања знака за слово Е које је, као и на иконама из Челебића, украшено на иницијални начин, са лиснатим и врежастим додацима. Посебно је занимљиво како св. Георгије и св. Димитрије држе лијевим рукама балчак мача и како су мехурасте њихове шаке. На обје иконе кажипрсти обухватају десну пречку балчака који је, заједно са мачем у цјелини, сковао без сумње исти ковач, односно насликао исти сликар. Таква подударност не може бити резултат обичног угледања или случајна подударност. Одоре оба ратника завршавају на лијевој страни идентичним оштрим углом, а чизме св. Георгија су разнобојне као што су то и на икони св. Георгија из Челебића.[43]

На Христовој икони из 1627/1628. у Никољцу, сасвим горе изнад централне представе, насликан је Христ анђео који изнад квадратног ореола има несвакидашњи натпис: сьі прежде сьі. Скраћени облик таквог Христовог монограма (є ѝ є) исписао је у Христовом ореолу Георгије Митрофановић 1615—1616. на икони св. Тројице из Челебића, а затим и Јован на икони св. Николе из Челебића и на Христу у Оранти на фресци у параклису св. Стефана у Морачи. Дакле и на овим детаљима

[42] Изнио сам претпоставку да је тада са Јованом сарађивао и млади Андрија Раичевић: З. Кајмаковић, *Четири иконе*, 259—268.

[43] Византијски цареви су у церемонији на дан „пепелнице" пролазили Цариградом са крунама на глави и разнобојним чизмама на ногама, једна црна, друга црвена. Видјети: С. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству*, Зборник радова Византолошког института 13, Београд 1971, 305. Чизме су разнобојне и на св. Димитрију на икони из Челебића.

међусобно се везују дјела сликара Јована и „Козме", али у исто вријеме они одређују Јована као Георгијевог ученика, што се, уосталом, с правом и тврдило.

Многа рјешења на илустрацијама Претечиног живота на никољачкој икони подсјећају на илустрације Савиног житија на морачкој икони. Треба упоредити сцену са одсјецањем главе Претечине са сценом *Немањини изасланици бичују калуђере*, те уочити поред општих идентичности и подударности и облик кула на овим илустрацијама. Али још упечатљивије подударности запажају се по општем сликарском приступу постављеном задатку: у начину како сликар рјешава простор, у схваћању композиције, у односу фигуре и архитектуре, у колористичким вриједностима, дакле, по општем утиску који добијамо посматрањем илустрација. Па и Сава и Немања на Христовој икони из Никољца (овдје у полуфигури) снажно подсјећају на фигуре ова два светитеља Србина на морачкој икони и на минијатури у псалтиру Гаврила Тројичанина. Сличне подударности и идентичности могле би се наћи поређењем Јованових дјела на иконама и фрескама које смо досада приписивали Козми. Закључак би био да је сва ова дјела радила једна рука и да се зограф о коме је ријеч звао Јован, те да је он управо онај кога срећемо у Хиландару на икони св. Петке.

Тек сада ће бити лакше приступити разрјешењу сликареве тајне поруке скривене у шифри ·С І З П Г· на морачкој пали.

Потребно је уочити да су наведених пет слова исписани као скраћенице, односно иницијални криптограф. Изнад знакова стављена је валовита цртица као знак скраћења, а на почетку и крају групе знакова стоје тачке. Добро су нам познати бројни иницијални криптографи који се у таквом облику јављају у византијској иконографији па и код нас. Они се јављају у широкој лепези од једноставних монограма до сложенијих мисли и сентенца. Веома често овим системом скраћеног изражавања служе се образовани људи и сликари у XVI и XVII вијеку.[44] Професор Л. Мирковић није се ни часак двоумио када је један овакав криптограф на ручном крсту у виду: сі кмшп никола вѹкиѣь лето 1745. разријешио као: Си крст манастира Шишатовца приложи Никола Букић, лето 1745.[45] Неке сличне записе ни Мирковић није успио потпуно да разријеши, иако се њихов смисао дјелимично назире. На крсту манастира Бешенова, тада у Шишатовцу, Мирковић је читао: ґа, ка, ма, ґі, а на кашици у Кувеждину писало је: іс+хс, і.н.к.м.[46]

---

[44] Покровски (Н. Покровскый, *Евангеліе въ памятникахъ иконографіи*..., С. Петербург 1892, 356, 357) набројао је, и то узгредно, око тридесет разних криптографа који су били у употреби у XVII вијеку.

[45] Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, Нови Сад 1931, 63.

[46] Нав. дјело, 61, 46.

Од старијих примјера навешћемо само скраћеницу из Ариља у којој су зографи скрили своје политичко увјерење.[47]

Наше је мишљење да је морачки мајстор на икони Саве и Симеуна из 1645. године, помоћу иницијалног тајнописа скрио сљедећу мисао: сьписа іωаннь зограф помени господе.

Идеја коју сликар жели да изрази преко ове поруке толико је јасна и по свом облику уобичајена за наше старе сликаре да се чини оправданим што је мајстор Јован рјешио да је сведе на овакав начин скраћеног писања. Једино је прва ријеч саписа нешто мање типична као синоним за уобичајену „писа", али ипак, и она се среће у значењу „сликати". Георгије Митрофановић употребио ју је 1615—1616. године када се потписао на икони свете Тројице из Челебића.[48] Јован је под овим знаком могао да подразумијева и ријеч сатвори или сагради, будући да још није јасно да ли је он аутор само сликарства на овој икони или и њеног дубореза.

На крају, оваквим тумачењем пет загонетних слова на морачкој икони дошли бисмо до имена зографа Јована кога смо и помоћу стилских анализа одредили као аутора морачке иконе.

На икони св. Николе из Челебића било је, изгледа, забиљежено и презиме Јованово. Ту је у доњој зони био запис од којег је данас остало само неколико слова: пис... вићь.[49] Иначе, овај мајстор није волио да се потписује. Урадио је то, како данас знамо, само четири пута. У тај скромни број укључујемо и скривени, шифровани, потпис на морачкој икони која, без двоумљења, представља његово најрепрезентативније иконописно дјело. Био је изузетно скроман човјек, можда то и превише, те отуд толики наши напори да му откријемо умјетничку личност.

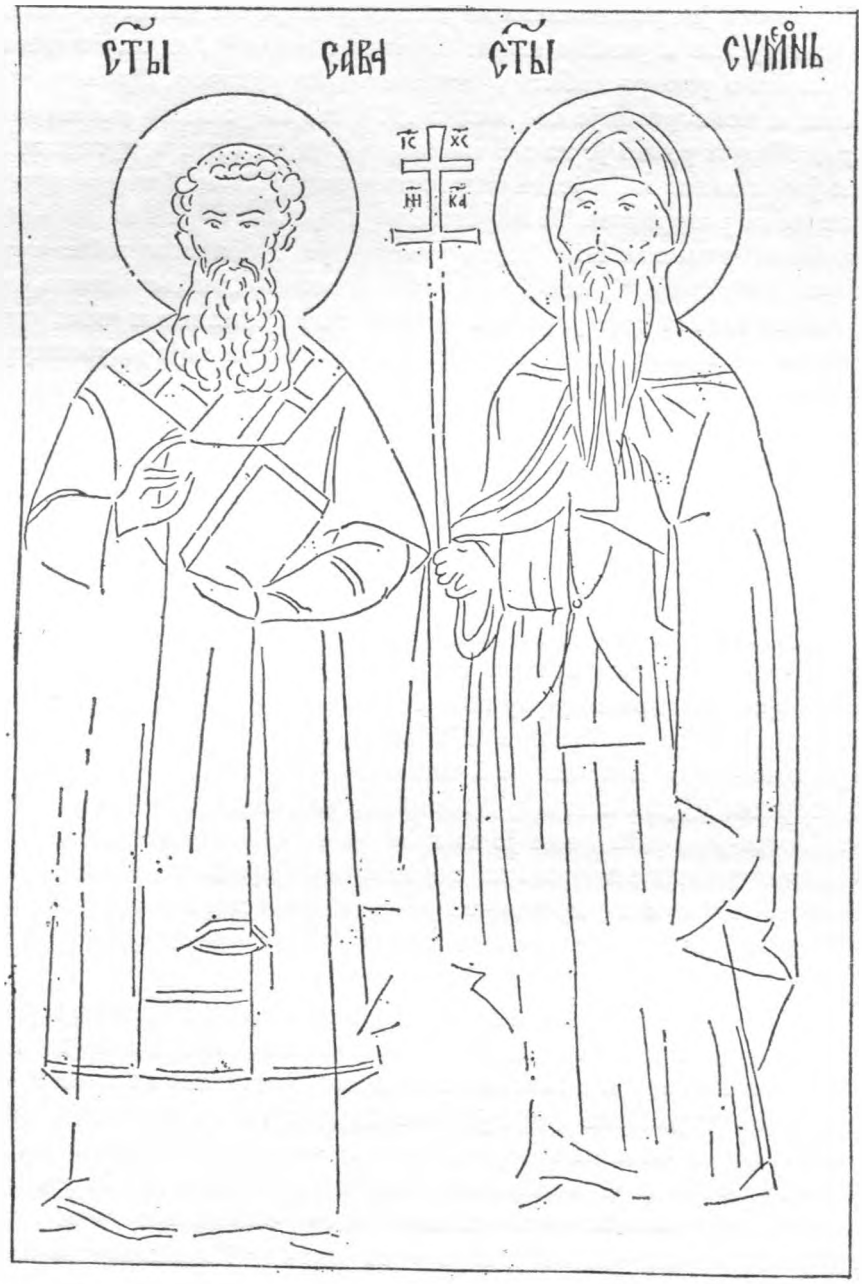
Барем узгредно треба забиљежити да се у Хиландару на полеђини иконе св. Димитрија, на грундираној подлози, налази скица фигура у боји св. Саве и Симеона. Ради се о предлошку или цртежу за икону ових светитеља која је остала недовршена. Занимљиво је, међутим, да су Сава и Симеон замишљени до у детаље истовјетно као и на морачкој великој икони. Јован је, значи, већ тада, 1632. године, у Хиландару познавао предложак за икону какву ће насликати у Морачи 1645. Дакле и ово је један од доказа да је баш Јован радио и фигуру св. Димитрија на другој страни ове даске. (Цртеж 2).

---

[47] У допрозорнику ариљске цркве стоји написано μορφον. Натпис је остао загонетан све док С. Радојчић није објаснио да он крије једну чисто политичку идеју на грчком језику, која би у преводу гласила: Михаилу вођи Ромеја Палеологу гласно кличите. С. Радојчић, *Текстови и фреске*, Н. Сад, 146, 157.

[48] З. Кајмаковић, *Ново дело Георгија Митрофановића*, Зборник за ликовне уметности IV, Нови Сад 1968, 269, цртеж 1.

[49] З. Кајмаковић, *Четири иконе*, 261.



Цртеж 2. Скица за икону св. Саве и св. Симеона, полеђина хиландарске иконе св. Димитрија, мајстор Јован, 1632.

Изнешена је претпоставка да је сликар морачке иконе са Савом и Симеоном уједно и резбар њеног богатог оквира.[50] Но, на то питање тешко ћемо ускоро добити задовољавајући одговор. Приликом растављања и конзервације ове иконе 1970. године сликар рестауратор Милорад Медић уочио је на централној дасци, са страна, ауторове цртеже и један запис који је до сада остао непрочитан. Тек недавно успио сам да га разрјешим. Уз илустрацију Стрезове смрти на грундираној подлози тамносмеђом бојом сликар је брзописом забиљежио. „ихтикалъ хакикактарь", што би значило дословно „рибље љепило, право".[51] Као да сликар даје упутство некоме на који начин и чиме треба залијепити централну даску са резбареним гредама које је уоквирују. Забиљешка је дакле нејасна и недовољна за потпун одговор на постављено питање.

Нешто ниже од мјеста са овим записом Јован је шилом уграви рао, лако и хитро, главу младића у полупрофилу. Једна истрвена скица истог профила, само сада дата у боји, једва се назире изнад ове гравире. Пада у очи мускулатурни приказ образа на гравири, карактеристичан за сва Јованова дјела. Зато не треба сумњати да је управо он аутор и ових скица. И док нам стварни смисао ове двије скице остаје непознат, уколико нису обична вјежба или игра, један трећи цртеж изведен бојом на горњем рубу иконе има одређен смисао. Јован је ту у кругу импровизирао Распеће са Богородицом и Јованом Богословом и антропоморфним симболима Сунца и Мјесеца. Установио сам да Распеће на више мјеста слика у Добрићеву на доњем слоју малтера Георгије Митрофановић. Лако је могуће да су овим мотивом мајстори освештавали малтере и даске на којим су намјеравали да сликају, управо онако као што су крстовима освештавани зидови цркава на нашем Приморју и другдје. Зато и цртеж Распећа на морачкој икони вјероватно има култно-апотропејски смисао.

У овом раду није ми била намјера да свестраније испитујем и освјетљавам дјела и живот мајстора Јована. Била ми је само жеља да овом врсном сликару припишем сва његова дјела мени позната и да га раздвојим од кир-Козме (чије је име споменуто на дечанској икони Јована Крилатог) кога не смијемо без резерве сматрати сликаром. Наиме, сва дјела до сада приписивана мајстору Козми треба сматрати Јовановим, придодавши му и она која се овдје први пут њему приписују: фреску изнад улазне капије у манастиру Хиландару и цртеж

---

[50] М. Ђоровић-Љубинковић, *Средњовековни дуборез*, 108, 109.

[51] За грчку ријеч „ихтикал" видјети одговарајући ријечник, а за „хакикактар" *Турцизме* од А. Шкаљића, Сарајево 1971. И овом приликом захваљујем се колеги Милораду Медићу на уступљеним фотографијама ових цртежа и записа и на пруженим информацијама.

фигура св. Саве и св. Симеона на полеђини хиландарске иконе св. Димитрија. Том кругу, наравно, припадају и сва дјела до сада сматрана Јовановим. Из његовог опуса треба искључити икону Јована Крилатог из Дечана коју је сликао кир Георгије зограф, нешто старији савременик Георгија Митрофановића. Ко је кир-Козма споменут на дечанској икони мени није познато, али то никако није морачки мајстор Јован.

Један сликар мора бити избрисан из наше свијести и домаће историје умјетности. То је Козма коме смо до сада приписивали већину дјела мајстора Јована. Истина, без обзира на то каква је, увијек је добитак, посебно у историји, зато је и наш губитак једног сликара обичан привид. Сликар Јован израшће пред нашим очима у својој стварној џиновској величини и надомјестиће нам својом појавом оне просторе које смо до сада привремено попуњавали сликаром Козмом.[52]

LE PEINTRE KOZMA — JOVAN

ZDRAVKO KAJMAKOVIĆ

Dans le monastère de Morača, au Monténégro, se trouve une grande icône des Saints Sava et Siméon richement décorée de sculpture sur bois, à laquelle le peintre a apposé à deux endroits le cryptogramme à cinq lettres: ĉ ī ş ñ ŕ, qui jursqu'à présent n'a pas encore été déchiffré. En 1955 l'on a adopté l'opinion que le peintre y avait caché son nom et qu'il s'appelait Kozma. C'est ainsi qu'a été introduit dans notre histoire de l'art un nouveau personnage auquel l'on pouvait attribuer au moyen d'analyses stylistiques plusieurs oeuvres iconographiques et de peinture murale. En même temps l'on a trouvé à Chilandar une icône de Ste. Paraskéva avec la signature du peintre Jovan qui y avait travaillé en 1632 et avait peint en même temps aussi une icône de St. Démètre.

L'auteur prouve, à l'aide d'analyses stylistiques que les oeuvres du prétendu peintre Kozma sont en réalité des peintures du zographe Jovan de Chilandar, dont on a trouvé des oeuvres en Yougoslavie dans l'église du monastère Nikoljac près de Bijelo polje, toutefois sans signature. L'auteur donne en même temps son interprêtation de l'inscription mystérieuse de l'icône de Morača. Il considère celle-ci comme un cryptogramme composé d'initiales, comme on en trouve beaucoup dans l'iconographie byzantine et le déchiffre de la façon suivante: *Sapisa Jovan Zograf Prosti Gospode* (écrit par Jovan le zographe, que Dieu lui pardonne) ou bien *Pomeni Gospode* (que Dieu soit

[52] У овом раду само исцрпније образлажем идеју коју сам изнио у мојој докторској тези, одбрањеној 24. октобра 1975. године у Београду, која ће ускоро изаћи из штампе у издању „Веселина Маслеше" у Сарајеву под насловом *Георгије Митрофановић*. Овај проблем изоставио сам у књизи да би га управо овдје потпуније обрадио.

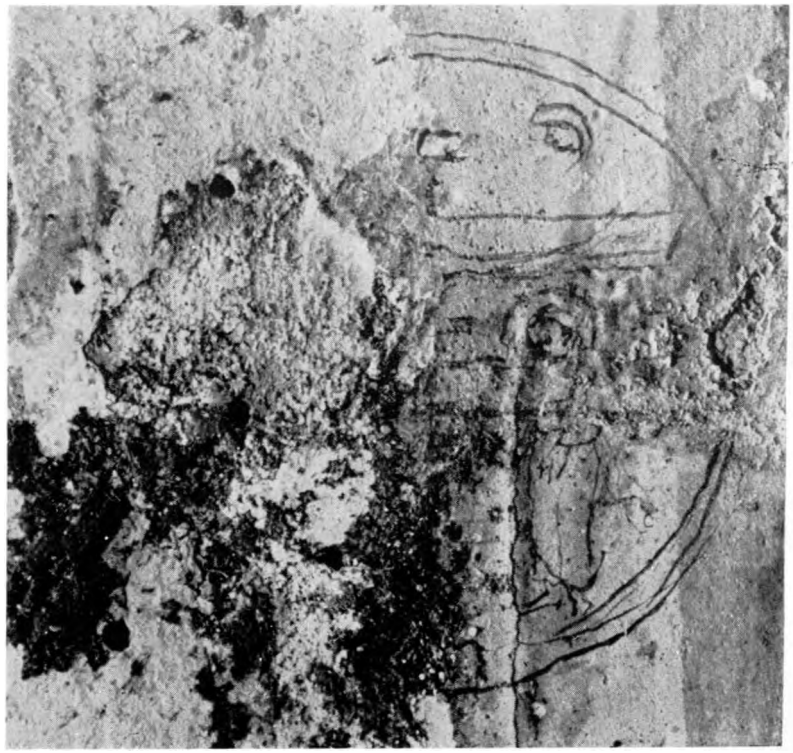
loué), ce qui est une manière courante à l'époque d'exprimer de telles idées. Par le déchiffrage de ce cryptogramme l'on arriverait ainsi de nouveau au nom du zographe Jovan, auquel l'on avait déjà tendance à attribuer la peinture de l'icône de Morača par suite des analyses stylistiques effectuées. L'auteur estime que toutes les oeuvres attribuées jusqu'à présent à Kozma et Jovan, avaient été exécutées par ce dernier et ajoute à cette liste encore deux oeuvres qui jusqu'à présent n'étaient pas considérées comme les siennes, à savoir la fresque de l'archange Michel dans le portique de Chilandar, et le dessin de la figure des saints Sava et Siméon sur le revers de l'icône de St. Démètre à Chilandar.

L'auteur fait aussi la différence entre kir Georgije, peintre de l'icône du Précurseur ailé de Dečani datant de 1620 et Georgije Mitrofanović, qui avait été le maître du peintre Jovan, pendant qu'il n'est pas enclin à considérer que le kir Kozma, mentionné sur l'icône de Dečani avait été un peintre.

Сл. 1. Морачка икона св. Саве и св. Симеона са илустрацијама Савиног Житија по Теодосију, *мајстор Јован*, 1645.

Сл. 8. Глава младића, гравира *мајстора Јована* на морачкој икони, 1645.

(Фото: М. Медић)



Сл. 9. Апотропејски симбол Распећа на грунду морачке иконе, цртеж *мајстора Јована*, 1645.

(Фото: М. Медић)

ВУКИЦА ПОПОВИЋ

Велики Бечкерек, сликарско средиште у Банату

Прва сликарска радионица

По узору на стране уметнике, сликари „молери" или „иконописци" држали су своје сликарске радионице у већим трговачким центрима, где су држали помоћнике, ученике. Један од првих који је у свом родном граду Великом Бечкереку (сада Зрењанин) отворио сликарску радионицу је *Димитрије Поповић* или *Попов*, како се на првим својим радовима потписивао.[1] Рођен као четврто дете свештеника Евтимија 1738. године,[2] умро је 24. септембра 1796.[3]

У циљу осветљавања његове уметничке формације учињени су извесни покушаји, па би се са више сигурности могла прихватити претпоставка да је Димитрије Поповић био ученик а затим помоћник сремског сликара Димитрија Бачевића.[4] Павле Васић сматра да је Димитрије Бачевић умро „око" 1769. године.[5] На основу досадашњих сазнања, може се са доста сигурности рећи да теренска истраживања у протеклом времену, вршена на подручју румунског и нашег Баната, Сре-

---

[1] Син свештеника Евтимија, Димитрије, узео је презиме Поповић или Попов по очевом занимању. У црквеним књигама, често је, као кум на крштењу, забележен и као: Димитрије молер духовников син.

[2] Душан Поповић, *Срби у Банату до краја осамнаестог века — историја насеља и становништва*, Српска академија наука, Посебна издања, књига CCXXXII, Етнографски институт, књ. 6, Београд 1955, 237: „Домовник 16 маја 1746 године: Дом старог попа Евтимија,... четврто дете Димитрије 8 година старо." Према овом податку Димитрије је рођен 1738. године, а не 1727. како је у литератури забележено.

[3] У књизи умирајућих цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за 1796. годину, стр. 50, ред. бр. 2 стоји: „Раб божији Димитрије Поповић иконописац, житељ Вел. Бечкеречки. Престависја мсца септембра дне 26 љета 1796 године". У литератури као година смрти Димитрија Поповића забележена је 1782. С леве стране на маргини умрлице свештеник је својеручно забележио: *„сие здеше темло украси"*.

[4] Павле Васић, *Димитрије Бачевић иконописац карловачки*, Гласник, Службени лист Српске православне цркве, бр. 9, Београд 1969, 4.

[5] Павле Васић, н. д., 5.

ма и Бачке, нису открила ни једно дело Димитрија Поповића настало пре 1770. године.[6] На познатим делима уметник се потписивао целим именом и презименом, означавајући дан и годину а понегде и место сликања. Већ и ови подаци у публикованој архивској грађи Павла Васића — да је Димитрије Поповић једно време боравио у Сремским Карловцима — и чињеница да су његова самостална дела настала непосредно после смрти Димитрија Бачевића, у недостатку других извора, сами по себи довољно говоре о могућности да је Димитрије Поповић провео извесно време као ученик а затим као помоћник познатог сремског сликара.

У архивским подацима Димитрије Поповић се најраније помиње као „молер" 1756.[7] Ти оскудни подаци потврђују сликарево повремено присуство у родном граду и пре него што је у њему отворио сликарску радионицу 1770. године.[8] После те године на име Димитрија Поповића чешће наилазимо у архивским документима.[9] У једном попису становника забележен је дом Димитрија молера са „две слуге — укућана".[10] Претпостављамо да су то могли бити мајсторови ученици или помоћници. Податак да је Димитрије молер био кум на крштењу „иконописцу" великобечкеречком Алексеју Никифоровићу наводи на претпоставку да је Алексеј могао бити један од ученика и помоћника овог мајстора.[11]

---

[6] У цркви у Орловагу чува се копија иконе *Богородица Бездинска*, уље на дрвету, вел. 80 × 60 cm. На крају записа у доњем делу, дужином иконе налази се потпис иконописца Димитрија Поповића и година 1756. Будући да је Димитрије ту копију насликао у својој осамнаестој години, сматрамо то дело ученичким радом.

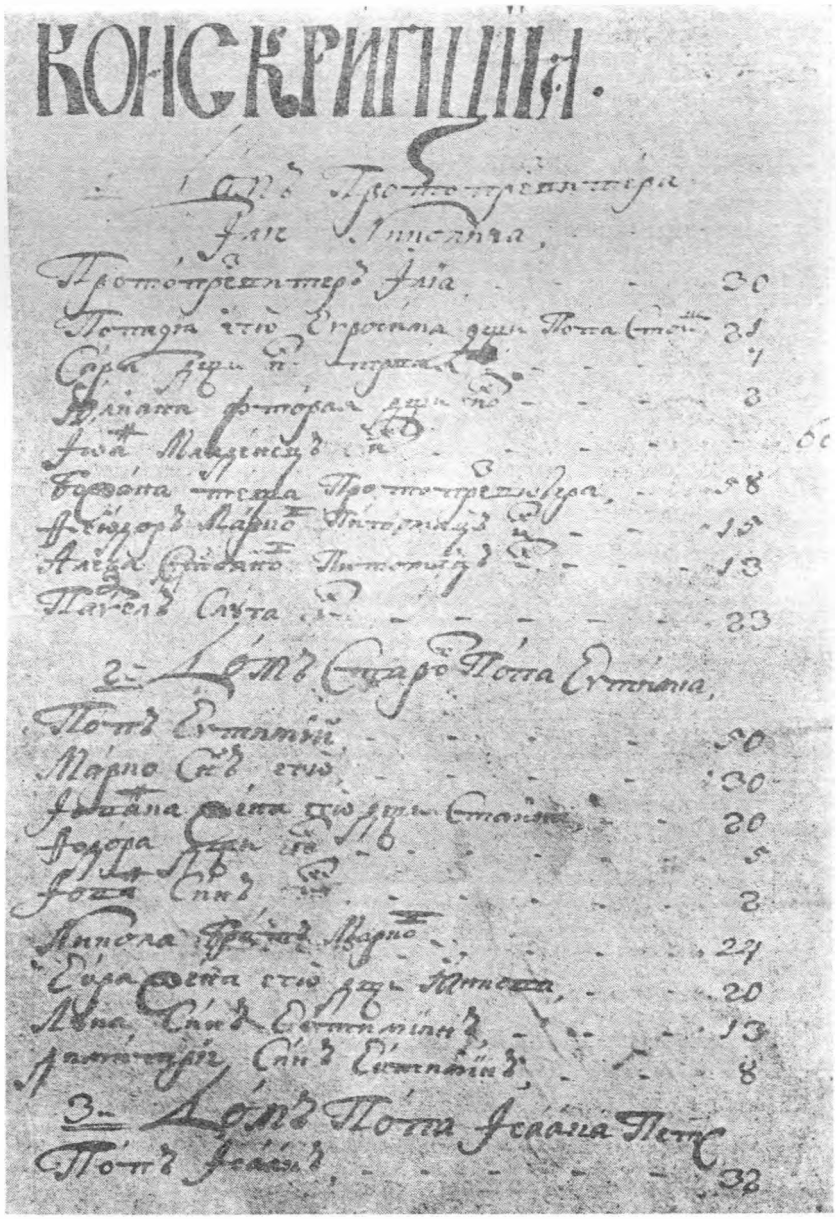
[7] Књига крштених цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за годину 1756—1758, ред. бр. 32: „Димитрије молер, крстио је Алексеја, сина Нићифора ћурчије и Саре 7 фебруара 1756 године."

[8] Књига крштених цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за годину 1756—1758, ред. бр. 57: „Роман син Димитрија и Марије крштен је 1 октобра 1757 године". У попису становништва Великобечкеречког Диштрикта у лето 1765. уведен је под ред. бр. 129 Димитрије Молер, слуге-укућана 2, нејаких душа 4. Душан Поповић, н. д., 267.

[9] У попису школске деце у 1772. години забележен је Јефтимије син Димитрија молера стар 8 година. Душан Поповић, н. д., 273. Јефтимије је умро 1852. године. Та се година у литератури бележила као година смрти сликара Јефтимија Поповића, сина иконописца Теодора.

[10] Душан Поповић, н. д., 273.

[11] Познато је само једно дело Алексеја Никифоровића — иконостас српске цркве у селу Иђошу. Запис у картуши објављен је у чланку: Братислава Костић, *Алексеј Никифоровић великобечкеречки сликар*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд 1970, 251—253. Аутор целог иконостаса представио се као сликар скромних могућности. Нашој претпоставци иде у прилог и чињеница да је Алексеј Никифоровић насликао једино своје самостално дело свега неколико година после смрти свог учитеља и пред сам крај свог дугог живота. Књига умрлих у цркви Успења Богородице у Великом Бечкереку за 1806—1811. годину, стр. 55, ред. бр. 806 стоји: „Алексеј Никифоровић, иконописац, житељ Вел. Бечкеречки, престависја 19 новембрија 1808 године".


КОНСКРИПЦИЈА.

Дом старог попа Евтимија, извод из Домовника од 16. маја 1746. године (црква Успења Богородице у Зрењанину).

И поред резултата новијих истраживања,[12] делатност Димитрија Поповића у Срему и Славонији остала је непозната. Познате су само две композиције *Успење Богородице*[13] и *Богородица Имакулата*, по концепцији и ликовној обради блиске западњачком бароку. Црквено сликарство Димитрија Поповића, што се тиче његових главних радова, може се данас тачно одредити — настало је у раздобљу од 1770. до 1779. године.

На првој потписаној и датованој слици *Успење Богородице*, насликаној 1770. године за католичку цркву у Тителу, Димитрије Поповић је испољио западноевропско схватање барокне религиозне композиције: фигуре у живом драматичном покрету, усковитланост драперија са наглашеним светло-тамним ефектима упућују на западњачке предлошке. Иконостасе је сликао у српским црквама у Банату: у Чакову 1771, Орловату 1772 (демонтиран 1924),[14] Српском Итебеју 1777,[15] и последњи у Међи 1779. године.[16] Ослањајући се на забелешку коју је Петар Николић, свештеник цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку, додао у „написанију умирајушћих" Димитрија Поповића „сие здеше темло украси", закључујемо да је Димитрије Поповић сликао првобитни иконостас поменуте цркве,[17] за чију се даљу судбину не зна.

Вељко Петровић је објавио композицију *Света породица*[18] (Детињство Богородице) као једно од најбољих сликарских остварења Димитрија Поповића.[19] Стилски и сликарски та се композиција не може везати за позната његова дела. Анализом сликарског поступка и упо-

---

[12] Вера Борчић, *Збирка икона Одјел Срба у Хрватској*, Повијесни музеј у Хрватској, Загреб 1974. Мирјана Лесек, теренска истраживања у Срему, документација и грађа са терена у Музеју Срема у Сремској Митровици.

[13] Успење Богородице, уље на платну, вел. 119,5 × 199,5 cm. Доле дужином слике запис: „Anno Domini 1770 dio 10 February pinxit Demierius Popovich; sub gr: marrhao Royal orb: S. P. tj. Provincia".

[14] Зора Симић, *Неколико икона са иконостаса старе цркве у Орловату*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, св. 8, књ. IV, св. 1, 464—473. Један део размонтираног иконостаса чува се у Народном музеју у Београду, а други је монтиран у цркви у селу Стајићеву.

[15] Осим једне иконе *Апостола* цео иконостас је пресликан 1928. године. Пресликавање је извршио молер из Великог Бечкерека Јохан Гинтнер.

[16] Схеме иконостаса у црквама у Чакову, Међи и Стајићеву објављене су у каталогу Великобечкеречки сликарски атељеји, Народни музеј, Зрењанин 1969.

[17] Црква Успења Богородице у Великом Бечкереку саграђена је 1774, обновљена и преправљена 1803. године. Приликом обнове цркве стари иконостас, који је, према забелешци свештеника у књизи умрлих за 1796. годину, сликао Димитрије Поповић, замењен је новим који је насликао Георгије Поповић 1815. године.

[18] Вељко Петровић — Милан Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, Матица српска, Нови Сад 1927, 74.

[19] *Света породица* (Детињство Богородице), уље на платну, вел. 170 × 88 cm. На полеђини слике сигнатура: „Demetrius Popovics anno domini 1770", Народни музеј Београд, Инв. бр. J. B. 189. Слика је откупљена од Пере Крстоношића. Касније се установило да су многе слике откупљене од Пере Крстоношића фалсификати.

редном студијом, уочава се да је то највероватније дело неког непознатог талијанског сликара с краја XVII века. Занимљиво је истаћи да се Вељко Петровић, приписујући мале композиције за илустрацију Христових парабола на иконостасу земунске Светониколајевске цркве Димитрију Поповићу, као компаративним материјалом, послужио композицијом *Света породица.*[20] Дејан Медаковић је аргументовано оспорио ранију атрибуцију.[21]

Незнатан број покретних икона, које се чувају у музејима и галеријама у земљи, приписују се Димитрију Поповићу. Икона *Св. Тројица,*[22] судећи по сигнатури, која је по нашем мишљењу — накнадно стављена, и сликарском поступку, који се видно разликује од његових познатих икона на иконостасима, упућује на закључак да је он није сликао. Сличност са познатим делима Димитрија Поповића, иконе. *Глава старца, Св. Варвара* и *Крунисање Богородице,*[23] сувише је неизвесна да би му се са сигурношћу могле приписати. Најближа сликарском поступку Димитрија Поповића је икона *Св. Георгије и св. Димитрије.*[24] По колориту и живости чисто барокна творевина је икона *Богородица Имакулата,* сликана 1777. године за српску цркву у Итебеју.[25] (Сл. 2). По композицији и ликовној обради, наглашеној пластичности и волуминозности, везује се за западноевропску уметност. Овом скромном броју покретних икона Димитрија Поповића треба додати и две копије *Богородице Бездинске.*[26] Дела Димитрија Поповића која су у литератури евидентирана данас су загубљена.[27]

Миодраг Коларић истиче да је: „Димитрије Поповић ступио, први од барокних сликара, на Бечку сликарску академију око 1763. године".[28] Исту претпоставку понављају и други аутори, не наводећи изво-

---

[20] Вељко Петровић — Милан Кашанин, н. д., 73, 74.

[21] Др Дејан Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну,* Зборник Народног музеја IV, Просвета, Београд 1964.

[22] *Света Тројица,* уље на дасци, вел. 53 × 101 cm. Сигн. доле лево: „Димитрій Поповичь иконописецъ", Народни музеј Београд, Инв. бр. J. B. 222.

[23] *Глава старца,* уље на платну, вел. 39 × 50 cm. На полеђини слике: „1771 год." *Св. Варвара,* уље на дасци, вел. 26 × 19 cm., Инв. бр. J. B. 1047. *Крунисање Богородице,* уље на платну, вел. 110 × 79 cm., Инв. бр. J. B. 1986. Све три иконе су власништво Галерије Матице српске у Новом Саду. За збирку Јоце Вујића набавио их је Пера Крстоношић.

[24] *Св. Георгије и св. Димитрије,* уље на платну, вел. 82 × 62 cm. Није сигнирана. Галерија Матице српске, Нови Сад, Инв. бр. 1531.

[25] Оливера Милановић, *Из сликарства и примењене уметности Војводине,* Грађа Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе АПВ, Нови Сад 1957, 25.

[26] *Богородица Бездинска,* уље на дасци, вел. 62 × 70 cm. У доњем делу дужином слике запис. На крају записа сигнатура: „Димитрій Поповичь иконописецъ 1772", Народни музеј Зрењанин, Инв. бр. 672.

[27] Црквена застава у Бечкереку 1775. за цркву у селу Тарашу и копија *Богородице Бездинске* сликана за манастир Гомирје.

[28] Миодраг Коларић, *Српска уметност XVIII века,* Народни музеј, Београд MCMLIV, 27.

ре. Динко Давидов назива Димитрија Поповића: „првим школованим сликаром код Срба“.[29] У протоколу Академије га нема, те се његово академско школовање доводи у сумњу. У недостатку његових дела насталих пре 1770. године, намеће се питање да ли би Димитрије Поповић после повратка са Академије и даље радио као сликарски помоћник ? Са више сигурности, али ипак са извесном резервом, склони смо да прихватимо у ранијој литератури наведену претпоставку — да је Димитрије Поповић од 1756. до његових, нама данас познатих слика из 1770. године, радио као помоћник сремског сликара Димитрија Бачевића. Тешко је рећи зашто је Димитрије Поповић после 1779. године, у својим најзрелијим годинама (имао је тек четрдесет година) престао да слика.

Умрлица Димитрија Поповића са забелешком поред десне маргине „сие здеше темло украси“.

Сликарско дело Димитрија Поповића припада тзв. прелазном стилу у српском сликарству. Сликари ове струје показују многе заједничке црте, и теже истим циљевима, са јединственом стилском основом у којој се традиционални елементи стапају са новим утицајима из Украјине и Средње Европе. Они представљају и полазну тачку развоја у којем ће српско сликарство доживети врхунац у сликарству

[29] D. D. (Dinko Davidov), *Popović Dimitrije, slikar*, Enciklopedija likovnih umjetnosti 3, Inj-Portl, Zagreb MCMLXIV, 709.

Теодора Илића Чешљара. Најпре је преовладао украјински утицај 70-тих година XVIII века.[30]

У општим прегледима српске уметности XVIII века сликарско дело Димитрија Поповића оцењено је као: „врло блиско западњачкој барокној уметности". Нама је прихватљивије мишљење Миодрага Коларића да је: „сликарство Димитрија Поповића у ствари модернизовано сликарство Димитрија Бачевића".[31] Један од најоданијих присталица украјинске барокне декоративности био је Димитрије Бачевић.[32] Ако прихватимо да је Димитрије Поповић био ученик а затим и помоћник Бачевићев, онда је та веза са украјинским бароком врло чврста, од њега је Димитрије Поповић прихватио утицаје словенског барока. На иконама Димитрија Поповића осећа се тај утицај. Димитрије Поповић насликао је скроман број иконостаса, међу којима је онај у цркви у Српском Итебеју, на жалост, цео пресликан.[33] Иконостас у Мећи (Сл. 1) и делови иконостаса у Стајићеву (Сл. 2) сачувани су од нестручног премазивања, али су у врло лошем стању.[34] Иконостас у Чакову (Сл. 3) најбоље је очуван. Иконе на иконостасима у Мећи и Чакову Димитрије Поповић је сликао без већих измена у сликарском рукопису. Почетком XVIII века јавља се реализам у руском сликарству, нарочито на ликовима светитеља. На иконама Димитрија Поповића осећа се тај утицај. Сигуран цртач, сугестивно повлачи пуне линије а пластичност облика постиже контрастима светле и тамне боје. Драперије се ломе и падају у дубоким наборима, добро поставља фигуре у организованом простору, колорит одише свежином, испољава склоност ка декоративности. Сем руских узора за његово религиозно сликарство може се рећи да се кретало у оквирима тадашњих схватања присутних у српском сликарству, које још није потпуно прекинуло са традицијом — у њему постоје још остаци поствизантијског сликарства.

ИКОНОПИСАЦ ТЕОДОР ПОПОВИЋ

До данас истражени архивски извори не пружају доказе о било каквом сродству Димитрија Поповића са његовим савременником „иконописцем великобечкеречким" и родоначелником сликарске по-

[30] Динко Давидов, *Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић*, Зборник за ликовне уметности 5, Нови Сад 1969, 125.

[31] Миодраг Коларић, н. д., 27.

[32] Динко Давидов, н. д., 26.

[33] Оливера Милановић, н. д., 26.

[34] Иконе на иконостасу у цркви у Стајићеву и на иконостасу у Мећи.

родице Поповић, *Теодором.* Подаци о Теодоровом пореклу толико су оскудни да се многе важније појединости не могу установити. По Вељку Петровићу: „Отац познатих сликара Георгија и Јефтимија, Аверкије, прешао је из Србије у Велики Бечкерек. Био је брат од стрица српског војводе Молера."[35] Исте претпоставке понављају и други аутори. Не баш поуздане податке, не поткрепљене архивским изворима, објавили су Милисав Протић и Миодраг Коларић. По Милисаву Протићу: „Аверкије је средњи брат Војводе Молера и породица му потиче из села Негришора крај Чачка."[36] По Миодрагу Коларићу: „Отац сликара Георгија и Јефтимија, Аверкије, био је унук знаменитог српског националног борца и уметника Хаџи Рувима Ненадовића, а братанац Петра Николајевића Молера. Аверкије Поповић прешао је из београдског пашалука у Банат после Свиштовског мира 1791. године."[37] У наведеним подацима има доста неслагања и нејасних навода. Архивски документи недвосмислено тврде да се отац сликара Георгија и Јефтимија звао Теодор а не Аверкије: епитаф са надгробног споменика којег је „резао" својим родитељима Теодору иконописцу и мајци Симеуни, Јефтимије Поповић молер.[38] Из овог извора сазнајемо и веома важне податке који употпуњују наша сазнања о Теодору Поповићу. Теодор је умро у шездесетој години живота 22. маја 1807. те је, према томе, рођен 1747. године. Наводе из епитафа потврђују и архивски подаци.[39] Покушаћемо да утврдимо основне податке из Теодорове биографије. Прегледом црквених књига српских цркава у граду, најраније смо нашли забележено име Теодора молера године 1778.[40] Од те године вр-

[35] Вељко Петровић — Милан Кашанин, н. д., 105.

[36] Милисав Д. Протић, *Прота Драгачевски Јанко Молер Михајловић, заборављени сликар и јунак,* Православна мисао, Часопис за богословску књижевност и црквено сталешка питања, Година I, св. 2, Београд 1958, на страни 38 објавио је генеалогију свештеника Арсенија из села Негришора код Чачка. Треће колено био је свештеник Михајло Николајевић који је имао три сина: Јеремију Михајловића, који се по очевом занимању презивао и Поповић, Аверкија, који је прешао у Велики Бечкерек и имао синове сликаре Георгија и Јефтимија, и најмлађег проту Јанка Молера Михајловића, рођеног у Негришорима 1792. године. Уколико би Аверкије и Теодор били једна личност, по овим подацима Теодор би био пуних тридесет и пет година старији од свог млађег брата Јанка Молера.

[37] Миодраг Коларић, *Класицизам код Срба 1790—1848,* Београд MCMLXV, Просвета, 112.

[38] Епитаф са надгробног споменика Теодору и Симеуни Поповић: Ѕдѣ почиваетъ наша мати сѵмеона поживе 82 лѣта и престависѧ 24-го априла 8 7 сѵпрѹга почившега оца нашего Ѳеодора Поповича живописца вел. бечкер. он же поживе лѣ 60 и преста. 27 маіѧ 807; тѣло же его погре. в храмѣ воведениѧ престіѧ вдцы дма... вг8 вѣчностъ. На постаменту: Рез. его синъ Єѵ. Поповичъ, молер. Споменик је са Томашевачког гробља у Зрењанину пренет у Народни музеј.

[39] Књига умрлих цркве Ваведења Богородице у Великом Бечкереку (Граднулица) за годину 1807—1811, ред. бр. 681: „Теодор Поповић, житељ овдашњи, престависја маја дне 22 1807 године, погребан месеца маја дне 23 у Порти".

[40] Књига умрлих цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за годину 1772—1778, ред. бр. 695: „7 октобра умрло је дете Јелисавета од оца Теодора молера и мајке Симеуне".

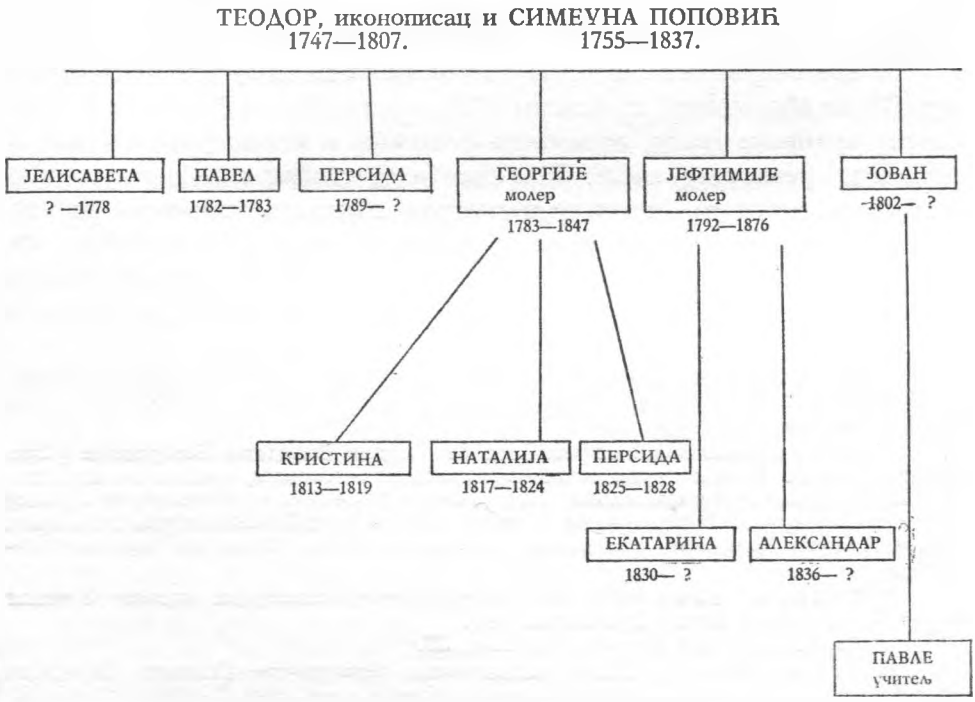
ло често у црквеним књигама наилазили смо на име Теодора молера или иконописца, било кад му се рађала деца или као кума на крштењу. На име Теодора Поповића нисмо наишли ни у пописима становништва града и Великобечкеречког диштрикта који су вршени пре 1778. године.[41] Располажући само овим подацима, нисмо у могућности да о Теодоровом пореклу дамо поузданије мишљење, а остаје отворено питање да ли су Аверкије и Теодор једна личност? Чињенице којима данас располажемо упућују само на један могући закључак — да је Теодор Поповић досељеник Великог Бечкерека и да се доселио можда и неколико година пре 1778. године. Пре 1778. године, међутим, ни његова данас позната дела ни архивски извори не потврђују његово присуство у Великом Бечкереку. Питање његовог порекла мора и даље остати отворено. Са супругом Симеуном[42] имао је шесторо деце. Два, од три сина, пошла су очевим стопама и посветила се сликарском позиву. Истраживањем архивске грађе омогућено нам је да дамо генеалогију породице Теодора Поповића.[43]

---

[41] Душан Поповић, н. д., 261, 273.

[42] Књига умрлих цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за годину 1832—1837, ред. бр. 1142: „Симеуна суп. поч. Теодора Поповића житеља овдашњег, живописца, престависја 23 априла 1837 године, сахрањена на овдашњем гробљу 25 априла".

[43] Родословље иконописца Теодора Поповића:



Теодор се могао усавршавати у сликарском позиву код Димитрија Поповића, који је у време његовог доласка у Велики Бечкерек већ имао своју сликарску радионицу у граду и доста својих радова на територији Баната. Испитивања која су до данас учињена осветлила су само поједина важнија поглавља из његовог живота, док је његова сликарска делатност углавном остала непозната. У објављеном документу Карловачког конзисторија помиње се Теодор Поповић као „искусни сликар",[44] што значи да је био иконописац од угледа. Најранији његов сада познат рад, сигниран и датован 1778, је *Богородица Бездинска*.[45] Нови прилог његовом делу представља икона *Распеће Христово* сигнирана и датована 1796.[46] Ова икона послужила је као основа за даља истраживања и као известан путоказ у трагању за његовим непознатим делима.

Оливера Јовић Милановић указала је на високе сликарске квалитете појединачних икона на иконостасу старе цркве у селу Ечки.[47] Иконостас је засад дело непознатог аутора, насталог године 1786, како стоји у запису у картуши изнад царских двери. На овом иконостасу запажају се стилске промене у смислу напуштања устаљене барокне форме и прихватања нове стилске варијанте изражене у присутним елементима рококо стила. По лепоти сликарске интерпретације и специфичним иконографским решењима посебно се истичу иконе: *Благовести* (Сл. 4) на царским дверима, изнад бочних двери: *Св. Димитрије* и *Св. Георгије* и представе *Хришћанских симбола* у соклу.

У трагању за непознатим аутором иконостаса српске цркве у Беодри (Ново Милошево), сликаним 1778. године, Павле Васић се, у недостатку архивске грађе, испомагао стилским и иконографским аналогијама и претпоставкама.[48] Покушао је да утврди сличност у композиционим решењима и неким идентично сликаним ликовима на иконама: *Христ, Богородица, Јован Претеча, Крунисање Богородице, Св. Димитрије и Св. Георгије* и *Благовести*, где је Богородица приказана у инверзној пози, са истим иконама као на иконостасу у Ечки. На оба

---

[44] Олга Батавељић, *Неколико докумената о сликару Стефану Гавриловићу*, Прилог монографији, Зборник Матице српске, Серија друштвених наука, бр. 9, Нови Сад 1954, 410.

[45] Пре неколико година пронађена је у цркви Ваведења Богородице у Зрењанину у врло лошем стању икона *Богородица Бездинска*, уље на платну, вел. 60 × 80 cm. Доле дужином слике „. . . . моловазі 1+4 8 л. д. поповиҗ". У српској цркви у Сиригу у Мађарској чува се икона *Богородица Бездинска*, уље на платну, вел. 80 × 60 cm. Доле дужином слике: ѡ благаѧ надеждо... Теѡдоръ Поповичъ, іконописецъ.

[46] Вукица Поповић, *Великобечкеречки сликарски ателеи*, Каталог изложбе, Народни музеј, Зрењанин 1969.

[47] Оливера Милановић, н. д., 21.

[48] Павле Васић, *Теодор иконописац бечкеречки*, Гласник, Службени лист Српске православне цркве, Година I, Београд мај 1969, 5, 118.

иконостаса у соклу насликани су хришћански симболи, морализаторске представе, што је ретка појава у српском сликарству XVIII века. Порекло ових представа на иконостасима тога времена објаснио је Дејан Медаковић.[49]

За сликање главе из профила Теодор Поповић је имао карактеристичан начин моделовања, наглашавајући профил јаком контуром и честим сликањем другог ока, што нам омогућује да познамо његове и непотписане радове. Ово карактеристично обележје уноси и у икону *Распеће Христово* (Сл. 5). Указујући на својства која су врло типична за Теодора, Павле Васић оба иконостаса приписује Теодору Поповићу. Схеме појединих композиција су исте: *Крунисање Богородице, Св. Георгије* и *Св. Димитрије*, фигуре на престоним иконама и на царским дверима. Премаз на иконама беодранског иконостаса не спречава нас да донесемо одређеније закључке о њиховим особинама и вредностима. Кад се на њему изврше конзерваторски захвати, на основу стилских анализа и упоредних испитивања моћи ће се донети коначан суд и утврдити са више сигурности ко је аутор оба иконостаса.

Теодор Поповић својом појавом и стваралаштвом заслужује да се потпуније расветли. Досадашњи покушаји у том правцу нису дали резултате, тако да је овај сликар, све до данас, остао недовољно проучен. Даља истраживања вероватно ће донети нове резултате који ће дати одговоре на многа питања из живота и рада иконописца Теодора Поповића, чија делатност обухвата време од близу тридесет година — од 1778. до краја његовог живота 1807. године.

СИНОВИ ИКОНОПИСЦА ТЕОДОРА, МОЛЕРИ ГЕОРГИЈЕ И ЈЕФТИМИЈЕ ПОПОВИЋ

Старији син иконописца Теодора Поповића, *Георгије*, до сада је само помињан у општим прегледима српске уметности XVIII и XIX века и у њима није добио одређено место које би одговарало његовим правим сликарским вредностима. Рођен је 3. априла 1784. у Великом Бечкереку,[50] а умро 2. марта 1847.[51] у родном граду, где је и сахра-

[49] Дејан Медаковић, Путеви српског барока, Представе врлина у српској уметности XVIII века, *1. Четири хришћанске врлине на иконостасу у Ечки*, Београд 1971, 131—145.

[50] Књига крштених цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за 1784—1790. годину, стр. 17, ред бр. 63: „2 априла 1784 године родио се Георгије од оца Теодора Поповића и мати Симеуне, житеља Вел. Бечкеречких".

[51] Књига умрлих цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за годину 1845—1847, ред. бр. 65: „Георгије Поповић житељ овдашњи, престависја марта 2, 1847. Сахрањен 5 марта". У Народном музеју у Зрењанину чува се надгробни споменик Георгија Поповића пренесен са Томашевачког гробља. Запис на споме-

њен.[52] Није оставио потомство.[53] Георгије је био ученик и помоћник свог оца. На то упућује податак да је Георгије први свој самостални рад насликао у својој двадесетчетвртој години, иконостас српске цркве у Новом Кнежевцу 1807, исте године када му је отац умро. Напомињемо да се искључује могућност да је Георгије био помоћник сликара Четир Грабована при изради иконостаса цркве у Моловину 1772. године.[54]

Сачувана дела Георгија Поповића уверљиво говоре да је он био заиста надарен за сликарство. То потврђују његови најбољи радови (композиције у соклу цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку, композиције око Христовог распећа у највишој зони иконостаса цркве у Новом Кнежевцу) који сведоче да је сликар имао осећање за приказ фигура у простору и пластичност облика, и слух за боју. Хронолошке границе његовог деловања приближно су одређене његовим до данас познатим радовима.

Најранији рад Георгија Поповића је иконостас српске цркве у Новом Кнежевцу. Запис на Богородичином трону казује да је иконостас сликан 1807.[55] а обновљен 1930. године.[56] Иконе на иконостасу рађене су у духу сликарства друге половине XVIII века[57] — реалистички схваћене фигуре, контрастни колорит са сударима светла и сенке,

---

нику гласи: „Овде леже кости упокојеног раба божијег Георгија, поживи 64. год. упок. 4 марта 1847 године во вечни спомен подиже му споменик супруга Софија Поповић рождена Георгијевић 27 маја 1847".

[52] М. К. (Miodrag Kolarić), *Popović Georgije*, Enciklopedija likovnih umjetnosti 3, Inj-Portl, Zagreb MCMLXIV, 710, пише да је Георгије умро око 1846. године и да је сахрањен уАди. Грешка је настала услед тога што у исто време када Георгије Поповић ствара у Банату уАди живи сликар истог имена и презимена. У Музеју града Новог Сада чува се Портрет Стефана Стратимировића, сигниран на полеђини слике: „Георгије Поповић живописац Аћански 1821 год.". Новак Радонић у књизи *Молска мудровања* спомиње сликара Аћанског Георгија Поповића. Познато је да је код њега учио сликарство Бура Пецић из Кикинде.

[53] У Народном музеју у Зрењанину чува се надгробни споменик деце Георгија Поповића, пренесен са Томашевачког гробља. Епитаф на споменику гласи: „Овде поч. Јекатарина супруга Георгија Молера живела је 32 године и умрла: 825 године и сњом почивају три кћерке, с десне стране њенога гроба Кристина живела је 6 година умрла 1819. С леве стране Наталија живела је 7 година умрла 824. За собом је повукла Персиду једино утешеније родитеља које остави очајне. Поживела љета 3 и усни 828."

[54] Миодраг Јовановић, *Јован Четир Грабован*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 1, Нови Сад 1965, 211.

[55] Запис гласи: „Овај храм довршен је трудом пароха Георгија Кнежевића и Теодора Катића године 1807 сликао Георгије Поповић из Вел. Бечкерека".

[56] Запис гласи: „Обновљен трошком парохијана 1930 трудом пароха Милана Димитријевића и одбора под претседништвом Боже Кнежевића. Посао извели Ксеволов Рулевић, Никола Молшкин, сликари: Јован Кириблов, декоратер из Брчког. Епархијски архијереј беше Георгије Летић." Сликари који су радили на рестаурацији иконостаса учествовали су на украшавању цркве задужбине Карађорђевића на Опленцу.

[57] Схема иконостаса објављена је у *Класицизму код Срба*, Каталог сликарства и примењене уметности, Народни музеј у Београду, MCMLXVII, 97.

богато драпиране тканине, хаљине и огртачи чији се набори барокно ломе. Иконе на иконостасу ослобођене су у знатној мери утицаја традиционалног сликарства који се још назире у умереној употреби злата на одећи, док су ставови фигура и ликови анђела у духу барокне уметности (Сл. 6).

Не постоје писани извори о настанку иконостаса у цркви Успења Богородице у Великом Бечкереку. За приближно одређивање времена сликања иконостаса послужићемо се иконом из исте цркве *Крунисање Богородице*, сигнираном и датованом 1815.[58] Мишљења смо да је иконостас сликан 1815. године. Све иконе на иконостасу су пресликане 1928. године.[59] Сличност у распореду тема на иконостасу цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку[60] са иконостасом у Новом Кнежевцу[61] запажа се у највишој зони у којој је смештена композиција *Христос и Самарјанка*, поновљена са иконостаса у Новом Кнежевцу, а такође на иконама на бочним дверима — *Св. Димитрије* и *Св. Георгије* и изнад бочних двери — *Рођење Богородице* и *Ваведење*. Распоред икона *Апостола* и *Пророка* исти је као на иконостасу у Новом Кнежевцу. Иконостас у Новом Кнежевцу има мањи број икона, те су *Страдања Христова* изостављена. У цркви Успења Богородице у Великом Бечкереку *Страдања Христова* смештена су у највишој зони иконостаса. Током XVII и XVIII века растући у висину, православни иконостас је проширио број икона и њихов садржај, преузимајући на своју преграду теме из зидног сликарства. Тако су *Страдања Христова* нашла пут са зидне декорације у највишу зону иконостаса, око Распећа.[62] У највишој зони иконостаса, око Христовог распећа, Георгије је илустро-

---

[58] *Крунисање Богородице*, уље на платну, вел. 97 × 74 cm. Сигн. доле десно: „Моловал Георгије Поповић 1815".

[59] Иконостас је обнављао 1928. године молер Јохан Гинтнер из Великог Бечкерека.

[60] Распоред икона на иконостасу цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку је следећи: у соклу су композиције: *Благовести Захаријеве, Цар Давид носи ковчег Старог завета, Христос са мудрим и лудим девицама, Св. Никола избавља сина Агрипског*. Ред престолних икона: *Св. Никола, Богородица са Христом, Христос, Св. Јован Крститељ*. На царским дверима су *Благовести*, а на бочним дверима *Св. Димитрије и Св. Георгије*. Изнад бочних двери: *Рођење Богородице* и *Ваведење Богородице*. У другој зони иконостаса: дванаест икона *Апостола* и дванаест икона *Пророка*. У горњој зони иконостаса лево и десно од крста са представом Распећа смештене су иконе: *Богородица* и *Јован Богослов*. Лево од крста су сцене: *Васкресење Христово, Јављање Христово, Мироносице на гробу*. Десно од крста су сцене: *Христ исцељује болесну жену, Христ и Самарјанка, Исцељење слепог*. Сцене страдања Христовог почињу лево од Распећа следећим редом: *Христ у Гетсиманском врту, Издајство Јудино, Бичевање Христа, Народ суди Христу, Ношење крста, Прикивање за крст, Скидање са крста, Полагање у гроб*. Испод сцена страдања Христових смештене су мале иконице, лево: *Тајна вечера*, у средини: *Ношење крста*, десно: *Закивање Христа за крст*.

[61] Схема иконостаса објављена је у књизи *Класицизам код Срба*, н. д., 101.

[62] Миодраг Јовановић, *Иконостас манастира Бездина*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 6, Нови Сад 1970, 122.

вао разноврсну тематику: лево од Распећа: *Васкресење Христово, Јављање Христово, Мироносице на гробу*, десно: *Христ исцељује болесну жену, Христ и Самарјанка, Исцељење слепог*. Већ на први поглед пада у очи да је Георгије на овом иконостасу испољио све мане и врлине свог сликарства. По стилу, иконе су врло блиске западњачком бароку. Познато је да су српски сликари били најтрадиционалнији у сликању престоних икона. Ту карактеристику примећујемо и код Георгија. Перспектива није доследно спроведена, фигуре су постављене фронтално и доста су статичне. У детаљније анализе тих икона за сада је немогуће улазити због каснијих премазивања која су потпуно изменила веће делове старијег слоја. Најзанимљивије су сцене у соклу и у трећој зони, где су представљена Христова страдања. Георгије је успео да на малим површинама дâ изванредна колористичка решења, боје су нежне, светлозелена, жута, ружичаста. Посебно се истиче композиција у соклу *Христос са мудрим и лудим девицама* са изванредним колористичким односима. Неспретним цртежом деформисао је поједине ликове дајући им карикатурални израз (Аврамова жртва, Сл. 7). Сликање главе у профилу, који делује као да има још једно око, преузео је од свог оца Теодора (глава Исака у композицији *Захаријеве благовести)*. Теодоров утицај је доста уочљив на црквеном сликарству Георгијевом. Физиономије појединих ликова у сваком погледу одговарају Теодоровом стилу. Ако имамо у виду чињеницу да му је отац био једини учитељ, разумљива је извесна стилска сродност у сликарству ове двојице уметника. Тканине, хаљине и огртаче Георгије на различите начине драпира, а понеку одећу украшава златним стилизованим орнаментом. Пластичност облика остварује сенченим и полусенченим партијама. На појединим композицијама покушај сликања пејзажа није најуспелији. У композиционим решењима искористио је барокна наслеђа. Сцене у ентеријеру обилују барокним детаљима. Дубина простора на Георгијевим иконама се недовољно осећа. Композиционе схеме свакако је узео из графичких предложака којима су се служили сви српски сликари у црквеном сликарству. На основу несумњивих аналогија између седам целивајућих икона (Сл. 8) које се чувају у цркви и икона на иконостасу, долазимо до закључка да их је сликао Георгије.[63]

Већ на први поглед се примећује да је иконостас у румунској цркви у селу Ечки рађен за неку другу цркву.[64] И поред тога што је ико-

[63] Целивајуће иконе: *Четрдесет мученика, Јован Богослов и Евангелист Марко, Томино обрезање, Рођење Богородице, Преображење, Архистрат Михаило, Св. Георгије*. Све су сликане уљем на дрвету и исте су величине: 28 × 32 cm. Нису сигниране.

[64] Према подацима румунске црквене општине у Ечки, иконостас је заједно са троновима и столовима купљен од српске цркве у Црепаји. У време када

ностас високог типа, он је нешто нижи од олтарског простора.[65] Приликом рестаурације иконостаса 1939. године, Менгеле Родић држао се постојећих композиционих решења. На ечанском иконостасу се може са прилично сигурности утврдити аутор на основу сличности са иконама на иконостасу цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку који је сликао Георгије Поповић. Ову претпоставку, у недостатку архивских података, потврђује стилска сродност и подударност појединих икона са иконостаса у Ечки: *Пророка, Апостола,* сцена *Крунисање Богородице* и појединачних сцена у соклу. У низу изнад друге зоне, лево и десно од крста са Христовим распећем, су сцене истог садржаја, исте композиције, па чак готово истим редом постављене као на иконостасу цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку *(Васкресење Христово, Јављање Христово, Мироносице на гробу, Христос и Самарјанка* и *Исцељење слепог).* Икона у соклу: *Захаријине благовести* потпуно је идентична са истом иконом у соклу цркве Успења Богородице. У сценама *Страдања Христових* решења композиције и обрада пејзажа, затим *Богородице* на Богородичином трону, не разликују се ни у најмањим детаљима од истих композиција у цркви Успења Богородице и недвосмислено упућују на закључак да је аутор целокупног иконостаса Георгије Поповић. Мада иконе нису потписане, нема никаквих сумњи да су оне његов рад. На иконама иконостаса цркве у Ечки уочавамо исте карактеристике и обележја као на иконама иконостаса у Великом Бечкереку: сликање главе у профилу који делује као да има још једно око, местимична цртачка неспретност, начин сликања инкарната, иконографска решења, златна орнаментика на одећи,

---

је градња цркве у Црепаји била завршена, 1822. године, био је купљен од неке друге цркве, али како је био мањи од олтарског простора продат је румунској цркви у Ечки. Монтиран је после 1854. године када је завршено зидање цркве отпочето 1844. године и у буни прекинуто.

[65] Распоред икона на иконостасу румунске цркве у Ечки је следећи: у соклу *Повратак блудног сина, Никола спасава осуђеног на погубљење мачем, Захаријине благовести, Кушање Христа, Бекство у Египат, Искушење Адама и Еве.* Ред престоних икона: *Св. Сава* и *Св. Никола, Богородица са Христом, Св. Јован Крститељ, Св. Симеун Мироточиви.* На царским дверима су *Благовести,* а на бочним дверима свети ратници (резбарија на дверима је стилски млађа и новија, иконе на њима нису пресликане него су новијег датума). Изнад царских двери: *Тајна вечера,* а изнад бочних двери: *Рођење Христово* и *Заведење Богородице.* У средини је већа икона *Крунисање Богородице.* Лево и десно су два реда фигура, доле *Апостоли,* горе *Пророци.* Изнад друге зоне (истим редом постављене као и на иконостасу цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку) лево од крста су сцене: *Васкресење Христово, Једно од Христових јављања, Мироносице на гробу,* десно од крста су сцене: *Христ и Самарјанка, Исцељење слепог.* У средини између ових сцена је крст са Распећем. Са стране су фигуре *Јована Богослова,* ниже *Магдалене* и *Лонгина Сотника.* Од крста лучно су постављене сцене страдања Христових. Циклус почиње с леве стране сценом *Христ у Гетсиманском врту,* а завршава се на десној страни сценом *Полагање у гроб.* Између њих смештене су сцене: *Издајство Јудино, Христ пред судијом, Одрицање Петрово, Христ пред другим судијама, Бичевање Христово, Ругање Христу, Народ суди Христу, Хапшење Христа, Прикивање Христа за крст* и *Скидање с крста.*

топао колорит (Сл. 9), уверавају нас да са више сигурности можемо ово дело приписати Георгију Поповићу. По начину сликања оно је истоветно са иконостасом у Великом Бечкереку и настало је скоро у исто време.

На крају записа испод иконе *Богородице* на Богородичином трону у српској цркви у селу Ченти стоји потпис Георгија Поповића „житеља Вел. Бечкеречког" и година 1811.[66] У стручној литератури и општим прегледима историје српске уметности XIX века, иконостас цркве у Ченти приписиван је Георгију Поповићу. При поређењу са познатим Георгијевим иконостасима у Новом Кнежевцу, Великом Бечкереку и Ечки, у првом реду пада у очи разлика у распореду и тематици икона. На сва три Георгијева иконостаса у највишој зони смештене су око крста са Распећем композиције: *Христ и Самарјанка, Исцељење слепог, Мироносице на гробу,* док се на иконостасу у Ченти на том месту налазе сцене *Христовог страдања.* Сцена *Христ и Самарјанка* смештена је у сокл. У другој зони су стојеће фигуре *Апостола* и *Пророка,* док је на иконостасу у Ченти на том месту дванаест икона *Великих празника.* Изнад бочних двери на иконостасима у Великом Бечкереку и Новом Кнежевцу су сцене: *Рођење Богородице* и *Ваведење,* у Ечки: *Рођење Христово* и *Ваведење,* у Ченти: *Васкресење Лазарево* (Сл. 10) и *Жртва Аврамова.* По својим ликовно-естетским особинама ова целина се видно разликује од познатих Георгијевих радова. Иконе на иконостасу у Ченти сликане су у барокно-класицистичком духу. Истакнути представник неокласицизма у српском сликарству Павел Бурковић уживао је углед као сликар црквених мотива и имао је својих подражавалаца.[67] Иконостас у Ченти има много аналогија са иконама на Бурковићевим иконостасима (омиљени Бурковићев мотив *Васкресење Лазарево).* Претпостављамо да би овај иконостас могао бити дело једног од Бурковићевих следбеника.

У цркви у Ченти чувају се седам целивајућих икона,[68] сликаних 1809. године, које, иако непотписане, по начину обраде и иконописним представама у општим цртама и појединостима веома подсећају на позната Георгијева дела.

Иконе на Христовом гробу у српској цркви у Врањеву[69] (Нови Бечеј) нису сигниране, али се може, са доста сигурности, закључити

---

[66] Запис са Богородичиног трона гласи: На ѡдрѣ болѣзни моеѧ... лѣта Гос. 811 иконописецъ Георгий Поповичь, жит. в. бечкерекій.

[67] Павле Васић, *Из наше прошлости, Павел Бурковић и његови ђаци,* Политика 17. јануара 1965, 5.

[68] *Цвети, Св. Петар и Павле, Обрезивање Христа, Неверство Томино,* све су сликане уљем на дрвету, исте величине: 22,5 × 31 cm. На полеђини икона сиг.: „1809 год.".

[69] *Летопис српске цркве у Врањеву,* написао прота М. Влашкалин, на стр. 50 стоји забележено: „Христов гроб сликан 1821, ктитор Севинчев". Распоред

да је аутор ових икона Георгије Поповић. Иконе носе сва обележја типична за његово стилско схватање. Сликане представе на Христовом гробу не разликују се готово ни по чему од познатих Георгијевих остварења ове врсте (Сл. 11). Упадљиве су особине које срећемо на његовим познатим иконама: изванредна колористичка решења која постиже на малим површинама, свежина колорита, поједини ликови са карикатуралним главама, и исти карактеристични детаљи. (Сл. 11).

Од покретних икона композиција *Крунисање Богородице* (Сл. 12), сигнирана и датована 1815, чува се у цркви Успења Богородице у Зрењанину.[70] Композиција је конципирана барокно. Перспектива није најбоље решена, а цртачки недостаци су приметни, особито на малим фигурама у доњем делу композиције. Колористички она се осетно разликује од осталих Георгијевих сличних композиција. Колорит је таман и у њему преовлађује тамноплава и црвена боја, коју Георгије ретко употребљава. Иконе *Јованово рођење*[71] (Сл. 13) и *Прање ногу* врло су блиске Георгијевом сликарском рукопису.

При доношењу суда о уметничкој вредности Георгијевог сликарства постоје тешкоће, јер ни један, до данас познат, иконостас није поштеђен каснијих пресликавања. Тек после чишћења и скидања новијих слојева моћи ће се одређеније говорити о сликарским вредностима Георгија Поповића. Ипак, и поред тога покушаћемо да дамо мишљење о његовој сликарској вредности. Георгије је сва своја дела посветио црквеном сликарству. Постоје извесне црте код овог сликара на основу којих се може доста једноставно познати — на веома карактеристичан начин, на пример, обрађује главу светитеља кад је слика из профила. Георгије није био бољи цртач од свог оца и у много чему му је близак. Заједничка су им обележја: сликање главе из профила са јако наглашеном контуром, неспретност у пропорцијама и гесту фигура, веза са иконописним традицијама, али постоје и извесне разлике. Георгијево дело показује известан Теодоров утицај, иако је успео да постигне и сопствени стил — можемо га познати по нежном и топлом колориту. Иако му је недостајало цртачког знања и познавања анатомије, у сликању људског тела en face он то надокнађује урођеном колористичком обдареношћу, која истовремено представља и његову највећу вредност. Мада није школован на академији, Георгије припада групи обдарених сликара који су се одликовали непосредношћу и

икона на Христовом гробу је следећи: у горњем делу у средини Распеће, лево и десно од Распећа по шест икона из циклуса Христових мука. На предњем делу гроба композиција: *Тајна вечера.*

[70] Вукица Поповић, н. д., 5.

[71] *Рођење св. Јована*, уље на дрвету, вел. 56 × 74,5 cm. Није сигн., Галерија Матице српске, Нови Сад, Инв. бр. 1213. *Прање ногу*, уље на дрвету, вел. 62 × 50 cm. Није сигн., Народни музеј, Београд, Инв. бр. 1211.

сензибилитетом, а занатско знање стекли у радионицама исто тако нешколованих домаћих мајстора.

Од 1821. године није познато ни једно дело Георгија Поповића, као да је престао да се бави сликарством, те нам се и код њега као и код Димитрија Поповића намеће питање шта је радио и чиме се бавио пуних двадесет пет година, ако више није сликао ? Можда ће нова истраживања и њихови резултати допринети потпунијем сагледавању и осветљавању живота и рада овог сликара, чији допринос нашој уметности XIX века није занемарљив.

Прилика за даље усавршавање у сликарском позиву пружена је мање талентованом, млађем сину Теодоровом, *Јефтимију*, који је, пре одласка на Академију у Беч, извесно време провео као ученик свог оца и затим као помоћник брата Георгија.

Време када је Јефтимије Поповић пошао стопама оца и брата обележено је у историји уметности као стилско раздобље класицизма и његове варијанте бидермајера. Као правац, овај у српској уметности најдуже траје, а обележен је великим бројем сликара школованих на Академији у Бечу. Ту, на извору, прихваћене нове тенденције у уметности они преносе у своју средину. Један од њих био је и Јефтимије Поповић, чији живот и дело нису систематски проучени. Јефтимије се родио у Великом Бечкереку као треће дете „иконописца" Теодора, 30. октобра 1792.[72] Претпоставља се да је после очеве смрти па до одласка у Беч помагао брату Георгију. Са стеченим предзнањем у сликарској вештини Јефтимије се, иако у поодмаклим годинама (двадесет седмој години живота) одлучује за даље усавршавање у сликарству. Не располажемо сигурним подацима којим начином и којим путем Јефтимије успева да стипендију кнеза Милоша Обреновића обезбеди за школовање.[73] Највише од свих српских сликара задржао се на Академији — од 1819. до 1827. године[74] (приликом уписа дао је нетачне податке о себи).[75] Од 1819. године редовно је похађао предавања, од 1824. до краја 1827. само летње семестре. Показао је врло добар ус-

---

[72] Књига крштених цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за 1791—1795. годину, стр. 62, ред. бр. 231: „30 октобра 1792 године родило се дете Јефтимије од оца Теодора и мајке Симеуне". У литератури забележена је година рођења Јефтимијевог 1794.

[73] Познато је да се већи број српских сликара из Војводине обраћао за помоћ кнезу Милошу (Јован Исаиловић млађи, Урош Кнежевић и други) али им је она била ускраћена. Као један од разлога за пружену кнежеву помоћ могло би бити блиско сродство Јефтимија Поповића са српским војводом Молером, али оно није могло да се утврди.

[74] Катарина Амброзић и Вера Ристић, *Прилози биографији српских уметника 18 и 19 века из Архиве Академије ликовних уметности у Бечу*, Зборник радова Народног музеја II, Београд MCMLIX, 420.

[75] Забележено је да је стар 23 године. Рођен је 1792. те је приликом уписа на Академију 1819. године био старији, имао је 27. година. Забележен је као католик а крштен је у српско-православној цркви у Великом Бечкереку.

пех.[76] У исто време са Јефтимијем уче будући значајни аустријски сликари Фридрих фон Амерлинг и Франц Ајбл, који ће се бавити проблемом осветљења и рефлексима, а Ајбл и сликањем фигуре у ентеријеру. Назаренско сликарство је тада у успону, али Јефтимије готово ништа од тога није примио те се његово сликарство доста разликује од стварања његових школованих савременика. Разлог је, вероватно, његов касни долазак на Академију, у време кад је већ имао извесно сликарско предзнање, са одређеним сликарским опредељењем стеченим у радионици свог оца и брата. Позно барокно Фигерово сликарство, које је прихватио на Академији, потврдило је оно што је Јефтимије већ носио у себи и што ће касније изразити у својим црквеним композицијама.

У Бечу се Јефтимије бавио копирањем. Најранија копија настала 1821. године је *Магдалена Покајница*. Идуће године учествовао је на изложби студентских радова са два портрета. Претпоставља се да је један од њих *Портрет Герасима Зелића*. У јесен 1823. кнез Милош Обреновић упућује у Беч позив Јефтимију,[77] а исте године, по препоруци Вука Караџића, сликару Павелу Бурковићу у Сремске Карловце.[78] Из писма Јефтимија Поповића, писаног у Бечу 8. новембра 1823. кнезу Милошу у Крагујевац, сазнајемо да је покушао да се одазове позиву и прихвати се понуђеног посла „да изобрази кнеза и целу његову фамилију". Међутим, аустријске власти га спречавају у покушају да пређе у Србију. После узалудне интервенције код аустријских власти у Варадину, Земуну и Панчеву и на крају у Генералскоманди у Темишвару и Будиму, обећано му је да ће у року од четири недеље добити пасош. „Молим Вас", пише кнезу, „отпишите ми ако нисте доброга молера добили да се умем владати, моја је жеља к Вама доћи."[79] У поновном кнежевом позиву од 8. октобра 1823, кнез напомиње да је поред њега звао и другог сликара, Бурковића, образлажући то жељом да се портретише цела његова фамилија у што краћем времену.[80] У страху да му Бурковић не преотме посао, Јефтимије исте године одговара писмом у којем, поред осталог, о својим сликарским особинама каже: „А за мој посао ја се обавезујем да ће свако портре бити као што је у натури, онако израђено и боље но што Бурковић ради".[81] Из истих извора сазнајемо да је у Бечу израдио дванаест портрета царске

---

[76] Катарина Амброзић и Вера Ристић, н. д., 420.

[77] Мита Петровић, *Финансије и установе обновљене Србије до 1842*, I, с једним погледом на ранији историјски развој финансијског уређења у Србији по оригиналним документима, Београд 1901, 869.

[78] Миодраг Коларић, *Павел Бурковић*, Галерија Јован Поповић, Оповo 1972, 8.

[79] Мита Петровић, н. д., 870.

[80] Исто, 870.

[81] Исто, 870.

породице, од којих је до данас само један сачуван. То су вероватно копије по неком аустријском сликару. Из поменуте преписке сазнајемо и намеру да кнезу пошаље на увид једну слику. То је била копија *Повратак изгубљеног сина*, по делу Пампеа Батонија,[82] која је дала повода кнезу Милошу да оснује Галерију слика, прву те врсте у Србији. Последњих година студија Јефтимије се огледао и у графици. Забележени подаци на два сачувана портрета из 1830. године,[83] да су сликани у Бечу, упућује на закључак да се, уколико прихватимо да је 1829. Јефтимије целу годину провео у Задру — поново вратио у Беч. За утврђивање времена Јефтимијевог боравка у Сремским Карловцима који је, изгледа, могао бити 1831. године, немамо сигурних података. Нису позната дела Јефтимија Поповића рађена за митрополита Стратимировића, иако се из литературе зна да је са њим имао контакте.[84] Претпостављамо да је његов боравак у Сремским Карловцима био између 1831. и 1833. године[85] и да је по повратку са школовања први већи рад на украшавању српске цркве у Врањеву добио захваљујући везама са митрополитом Стратимировићем. Овај закључак намеће нам се и с обзиром на недостатак било каквих података који би говорили о Јефтимијевом бављењу у Сремским Карловцима. И поред присних веза које су он и његов пријатељ Петар Радисављевић одржавали са Лукијаном Мушицким, није познато да ли им је песник пружао било какву помоћ.[86]

За 1833. годину везујемо Јефтимијев коначни повратак у родни град, у којем ће живети до дубоке старости. Бележећи овај податак желимо да укажемо и на то да веома дуг живот Јефтимијев није цео био испуњен радом. Умро је 2. фебруара 1876. од „старачке изнемоглости",[87] као и његов познатији савременик Константин Данил само три године пре њега. Покушаћемо да утврдимо основне податке из Јефтимијеве биографије. Од 1833. до 1836. године ради на украшавању цркве у Врањеву. Од 1836. године можемо пратити његов живот у

---

[82] M. K. (Miodrag Kolarić), *Popović Jeftimije*, Enciklopedija likovnih umjetnosti III, Inj-Portl, Zagreb MCMLXIV, 710.

[83] Портрети Викентија Орлошића, кнеза Милоша Обреновића и Мушки портрет.

[84] М. К. (Миодраг Коларић), н. д., 710.

[85] Митрополит Стратимировић је умро 1836. године а годину дана касније песник Лукијан Мушицки.

[86] Миодраг Коларић, *Класицизам код Срба 1790—1848*, Просвета, Београд MCMLXV, 113.

[87] Књига умрлих цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за годину 1876—1878, ред. бр. 41: „Евтимије Поповић живописац престависја 2 фебруара 1876. године у 84 години живота од старачке изнемоглости. Сахрањен на овдашњем Томашевачком гробљу". У ранијој литератури као година смрти Јефтимија Поповића забележена је 1852.

родном граду. Године 1836. родио му се син Александар,[88] који не продужава сликарску традицију предака.[89] Године 1837. реже епитаф на надгробном споменику својих родитеља. На крају епитафа уклесао је потпис: „Рез. еь. синъ Ев. Поповичь молер".[90] Из архиве града Зрењанина сазнајемо да је Јефтимије био власник куће у Крунском сокаку.[91] Имао је и кћер Екатарину удату за Александра Мештеровића из Вршца.[92] Може се рећи да његов коначни повратак у родни град пада 1836. године после завршетка посла на украшавању цркве у Врањеву. У то време у граду живи, у својој новоподигнутој кући у крају Граднулица, већ тада признати сликар Константин Данил. Да ли је Данилово присуство утицало да Јефтимије не остави никакав траг у свом родном граду? Од 1840. године, кад завршава иконостас у српској цркви у селу Бешки (Срем) па све до његове смрти 1876. године, нисмо у могућности да пратимо стваралаштво Јефтимија Поповића. За потпунију хронологију његовог живота и рада недостаје нам тридесет и шест година. У време његове појаве у Великом Бечкереку, Константин Данил је већ имао иза себе завршен иконостас у Панчеву и десет портрета, и започео рад на украшавању румунске цркве у Уздину, већ „овенчан ореолом славе и уважења".[93] Јефтимије и поред тога што је био школован сликар, и цењен међу вићенијим људима свог времена, није успео да тај углед одржи и у новој средини и за себе обезбеди веће послове. За слабо ангажовање Јефтимијево и на пољу црквеног сликарства можемо тражити разлог и у присуству у то време и другог „врсног" живописца Николе Алексића, који 1836, када Јефтимије

---

[88] Књига рођених цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за 1832—1836. годину, ред. бр. 233: „24 децембра 1836 године, родио се Александар син Јефте и Екатарине Поповић, живописца".

[89] Књига венчаних цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за 1855. годину, ред. бр. 48: „Александар Поповић, кабаничар, син Јефте и Екатарине Поповић, живописца, венчао се са Сосаном Кадић, старом 19 година".

[90] Надгробни споменик родитеља Јефтимија Поповића, оца Теодора иконописца и мајке Симеуне, пренесен је са Томашевачког гробља у Народни музеј у Зрењанину.

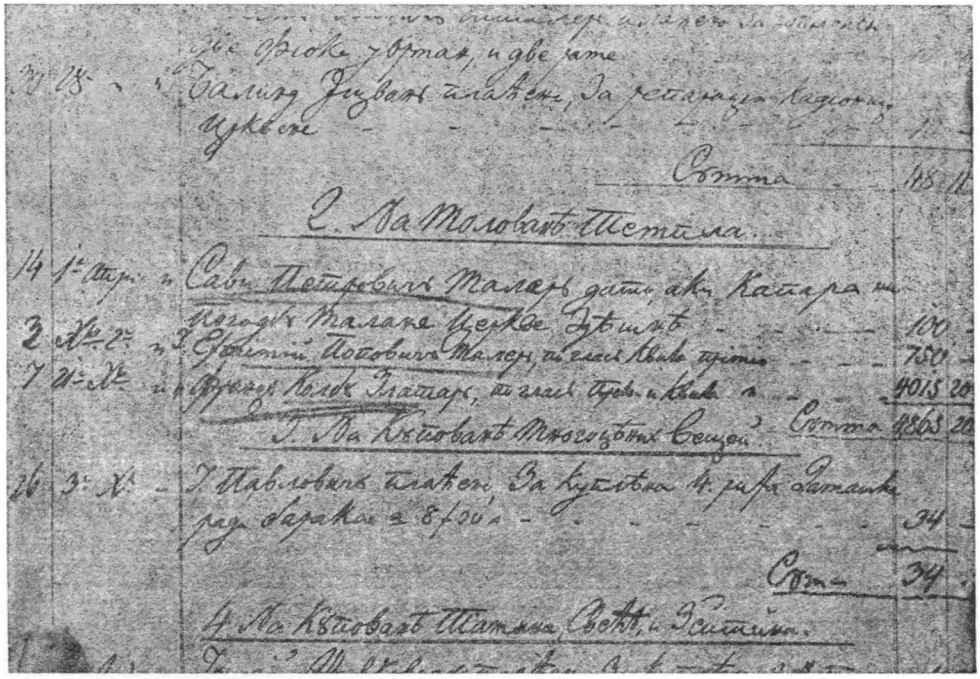
[91] Неколико старијих становника кућевласника у Крунском сокаку, на десној страни улице: „4 а Јефта Молер, № 541, прва кућа." Историјски архив у Зрењанину, АШ, 342. Према казивању старијих становника Зрењанина до првог светског рата та се улица називала „Молерова" по сликарској породици Поповић. Данас се зове улица Карла Маркса.

[92] Књига венчаних цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за годину 1852, ред. бр. 31: „Венчана Екатарина кћи Евтимија и Екатарине Поповић, живописца, 22 године стара, римокатоличке вере, за првобрачног Константина Мештеровића, старог 29 година, родом из Вршца, по дозволи патријарха". На основу ових података, Екатарина је рођена 1830. године у време Јефтимијевог боравка у Бечу. Крштена је у римокатоличкој цркви а податак да су мајка и кћи имале исто крштено име (што је уобичајено код католика) упућује на закључак да је жена Јефтимија Поповића била католичке вероисповести.

[93] Др Павле Васић, *Портрети Константина Данила,* Константин Данил, Народни музеј, Зрењанин 1961, 7.

завршава рад на украшавању цркве у Врањеву, отвара сликарску радионицу у Кикинди и постаје један од најтраженијих сликара свог времена.

Број портрета које је Јефтимије оставио сразмерно је мали а квалитет ових радова неуједначен. Најплодније године Јефтимијевог портретског рада падају између 1822. и 1830. и везане су за боравак у Бечу. Чини нам се да је престао да слика баш онда кад је у својој средини признат као уважени сликар. До данас сачувани портрети представљају само мали део сликаревог ангажовања. Несумњиво је да дело у том обиму не може у потпуности да представи аутора.



Извод из књиге расхода за 1833. годину цркве у Врањеву.

Најпознатија Јефтимијева слика је, данас загубљени, *Портрет Герасима Зелића*, којег је урадио за време студија у Бечу, а о којем се тада говорило и писало. Према архивским изворима Јефтимије је портрет 1824. године послао у Београд.[94] Године 1904. портрет се налазио у канцеларији Архидијецезалне конзисторије у Сремским Карловци-

[94] *Класицизам код Срба,* Сликарство и графика, Просвета, Београд MCMLXVI, 164.

ма.[95] Није познато на основу којих података Загорка Јанц репродуковани портрет Герасима Зелића у књизи *Житије Герасима Зелића* приписује Јефтимију Поповићу.[96] У предговору поменуте књиге изнети су подаци о пореклу репродукованог портрета и години његовог настанка.[97] *Портрет Герасима Зелића* Јефтимије је насликао 1822. и исте године био је изложен на Изложби студентских радова.[98] Следећи познат и датован рад из 1823. године је реплика *Портрет цара Франца*[99] који је, највероватније, једина сачувана слика из групе портрета „царске фамилије", познате из сликареве преписке са кнезом Милошем. Добра копија, непознатог аустријског сликара. Из студентских дана потиче и *Портрет жене у црвеном* (Портрет жене са Ђерданом),[100] на којем се уочавају све мане и врлине Јефтимија као портретисте, које ћемо и касније сретати — усиљеност у држању фигуре и слабост у цртежу, непознавање анатомије руку и тела. За разлику од обраде тела, лик је урађен много боље, са благим сенчењима на прелазу главе према врату, затим око носа, уста, и лаганим сенчењем око очију. То истицање пластичности лика нијансама светло-тамно недостаје деколтеу који делује сасвим дводимензионално. Колорит је доста нескладан и сиров. Сликару је пошло за руком да добро материјализује накит. Међутим, он је понекад умео да се уздигне изнад просечности и да изненади изузетним сликарским вредностима као на *Портрету Викентија Орлошића*[101] (Сл. 14), пронађеном после II светског рата.[102] По начину рада

---

[95] Лазар Богдановић забележио је драгоцене податке о изгубљеном портрету Герасима Зелића: „Запис на полеђини овог портрета каже да га је сликао Е. Поповић 18 септембра 1822 године у Бечу. Ово портре израђено је фино стога Е. Поповић јамачно спада међу добре сликаре". Лазар Богдановић, *Поповић Јефтимије*, Српски Сион, год. XIV, бр. 15, Сремски Карловци 31. јули 1904, 441.

[96] Загорка Јанц, *Насловна страна српске штампане књиге*, Музеј примењене уметности, Београд 1965, 79. Грешка је, највероватније, проистекла из податка у литератури да је Јефтимије Поповић 1829. годину дана провео у Задру. Манастир Крупа се налази у непосредној близини Задра. З. Јанц је, не проверавајући податке у предговору *Житија Герасима Зелића*, претпоставила да је Јефтимије приликом доласка у Задар донео портрет Герасима Зелића и поклонио га манастиру Крупи.

[97] *Житије Герасима Зелића*, Српска књижевна задруга, Београд 1900, 12.

[98] Др Павле Васић, *Урош Кнежевић*, Галерија Јована Поповића, Опово 1975, 43.

[99] *Портрет цара Франца*, уље на платну, вел. 44 × 55 cm. Сигн. на блинд-раму: „моловал Євтимій Поповичъ у Бечѹ 823.", Повијесни музеј Хрватске, Загреб.

[100] *Портрет жене у црвеном* (Портрет жене са Ђерданом), уље на платну, вел. 55 × 68cm. Сигн. на блинд-раму: „малао Єфтимий Поповичь ... у лето 1825. аугуста 17." Народни музеј, Београд, Инв. бр. Ј. В. 18.

[101] *Портрет Викентија Орлошића*, уље на платну, вел. 77 × 62 cm. На полеђина слике запис: „Викентия Орлошићъ рождень 28-го моия 1778 лѣти моловалъ Єфтимий Поповичь у Бечу 5-го моия 1830 лѣта." Модерна галерија, Загреб.

[102] Katarina Ambrozić, *Dva srpska slikara prve polovine XIX veka u Modernoj galeriji u Zagrebu*, Peristil, Zbornik radova za povijest umjetnosti i arheologiju, sv. 1, Zagreb 1954, 42.

овај портрет спада у боља сликарева остварења. Уметник је посветио посебну пажњу обради лика у жељи да истакне карактерне особине портретисаног. Лик је непосредно и присно доживљен. Тамним тоновима црног одела супротстављен је акценат беле кошуље и све то утопљено у маслинастосмеђу позадину. Рука је нескладна те указује на његово недовољно цртачко знање. У Бечу је настао и *Портрет српског кнеза Милоша Обреновића*,[103] копија која није насликана по кнежевом портрету Павела Бурковића,[104] Јефтимијевог супарника, из 1824. године, него на основу бакрорезне плоче Самуела Ленхарта по Бурковићевом портрету из 1828, која је репродукована у књизи Вука Караџића о Милошу Обреновићу.[105] Портрет спада у боља сликарева остварења и, мада копија, по колориту је близак његовим оригиналним радовима. У групу портрета насталих у Бечу спада и *Портрет мушкарца*[106] (Сл. 15). Непозната особа представљена је са изразито округлом главом, готово детињастог израза лица. Сликар није успео да фигури да природан неукочен став. *Портрет жене у плавом*[107] насликан је са видљивим слабостима у постављању и обради фигуре, несигурних анатомских односа. Претпостављамо да је *Портрет грађанина са фесом*[108] (Сл. 16) Јефтимије насликао за време радова у врањевачкој цркви, између 1833. и 1836, и да је портретисани врањевачки биров.[109] На овом портрету фигура је боље постављена, са природнијим покретом тела у седећем ставу. Из истог времена је и *Портрет свештеника Јована Гавриловића из Врањева*[110] (Сл. 17) до пре извесног времена непознат,[111] атрибуиран на основу архивских података.[112] Сликар је успео да ожи-

---

[103] *Портрет српског кнеза Милоша Обреновића*, уље на платну, вел. 77 × 60 cm. На полеђини слике запис: „Милош Обреновић, князь сербий моловаль Єфтими Поповичъ у Бечу 20-го декебрия 830. лет родож из Велик Бечкерека." Народни музеј у Београду, Инв. бр. 807.

[104] Катарина Амброзић, н. д., 111.

[105] Вања Краут, *Графика у доба класицизма*, Класицизам код Срба, III, Београд MCMLXVI, 14.

[106] *Портрет мушкарца*, уље на платну, вел. 55 × 44 cm. Сигн. на полеђини слике: „сликао Євтимиј Поповиь 1830." Модерна галерија ЈАЗУ, Загреб.

[107] *Портрет жене у плавом*, уље на платну, вел. 52 × 71 cm. Сигн. на полеђини слике: „Є. Поповичъ". Народни музеј, Панчево, Инв. бр. 155.

[108] *Грађанин са фесом*, уље на платну, вел. 79 × 69 cm. Сигн. дол. десно: „J. П.", Галерија Матице српске, Нови Сад, Инв. бр. J. B. 340.

[109] Вељко Петровић, међу осталим портретима у збирци Јоце Вујића, као дело Јефтимија Поповића наводи и Портрет Врањевачког бирова. В. П. (Вељко Петровић), *Поповић Јефтимије*, Народна енциклопедија срп.-хрв.-слов., III књига, Н-Р, Библиографски завод Загреб, 488.

[110] *Портрет свештеника Јована Гавриловића из Врањева*, уље на платну, вел. 62 × 48,5 cm. Није сигниран, Завичајни музеј, Земун.

[111] Загорка Маринковић, *Портрети XIX века из Збирке Народног музеја у Земуну*, Земун 1966, 16.

[112] У Летопису српско-православне цркве у Врањеву забележено је да је Јован Гавриловић био свештеник од 1832. до 1854. године. Јефтимије Поповић је започео украшавање цркве 1833. године за време службовања Јована Гавриловића, како стоји и у запису на Богородичином трону.

вотвори лик младог свештеника са изузетним сликарским осећањем, меко и топло. Радећи овај портрет остварио је своју најбољу и стилски најдоследнију слику у бидермајер маниру. Са више сигурности, на основу могућих стилских компарација, склони смо да прихватимо мишљење Миодрага Коларића да два дечја портрета[113] (дечака и девојчице) из Народног музеја у Београду нису дела Јефтимија Поповића,[114] иако се и данас излажу као његова.[115] *Портрет девојке у црвеном,*[116] ако се упореди са Јефтимијевим *Портретом девојке са ђерданом* делује далеко мекше. Обрада тканине, косе, дата је у широким сликарским потезима. За портрете три члана вршачке породице Мештеровић, раније приписиваних Јефтимију Поповићу,[117] Никола Кусовац је на основу стилских и техничких анализа утврдио да су то дела сликара Јована Поповића.[118] *Аутопортрет* и *Портрет јереја Радака* произвољно су приписани Јефтимију Поповићу.[119] Не служећи се стилским аналогијама ни архивским изворима, Миодраг Коларић каже: „да ће од Јефтимијеве руке свакако бити и ванредна мала композиција *Српски народно-црквени сабор* од 1837, која садржи стотину портрета сталешких посланика, насликаних у једном правом терборховском расположењу за минијатурно сликарство".[120] Мишљења смо да би се та композиција исто тако могла приписати и младом Павлу Симићу, који је исте године био већ на сликарској Академији у Бечу на одсеку историјског сликарства.

Већ је поменут рад Јефтимија Поповића на копирању других мајстора. Но, портрет кнеза Милоша није једина копија овог уметника, који је у више махова показивао склоности подражавању других мајстора или позајмљивању туђих дела. Копија слике *Магдалена По-*

---

[113] *Портрет девојчице* и *Портрет дечака,* уље на платну, исте величине: 25 × 32 cm. Оба су сигнирана на полеђини: „E. Popovics". Народни музеј, Београд, Инв. бр. J. B. 119 и 120. Оба су портрета откупљена за збирку Јоце Вујића.

[114] М. К. (Миодраг Коларић), н. д., 710.

[115] Вера Ристић, *Портрет детета у српском сликарству XIX века,* Народни музеј, Београд 1973, кат. бр. 4 и 5, Каталог изложбе.

[116] Вељко Петровић, у књизи *Српска уметност у Војводини,* објавио је „Портрет девојке у црвеном" као Портрет Јефтимијеве кћерке. М. Кашанин, у књизи *Два века српске уметности,* тај портрет приписао је Сави Петровићу. Данас се у Народном музеју у Београду води као дело непознатог сликара XIX века.

[117] *Класицизам код Срба,* Каталог сликарства, Народни музеј у Београду, Београд MCMLXVII, 151.

[118] Никола Кусовац, *Јован Поповић,* Галерија Јована Поповића, Опово 1970, 26. Никола Кусовац се позива на техничке анализе портрета и каже: „да се и поред најбоље воље није могао открити ни један разлог, или ма који други траг да би се оправдала поменута атрибуција Јефтимију Поповичу". Траг постоји, Екатарина кћи Јефтимија Поповића живописца венчала се 1852. године са Александром Мештеровићем из Вршца.

[119] *Класицизам код Срба,* н. д., 150 и 151.

[120] Исто, 113.

кајница, копирана у Бечу 1821, данас је загубљена.[121] Из сачуваног описа слике закључујемо да је то копија по некој западнобарокној слици Магдалене, у чијем се цртежу и скромном колориту осећа извесна несигурност. Каснија *Магдалена Покајница* нешто је већих димензија.[122] Копија слике *Повратак блудног сина,* настала у Бечу 1823, изгубљена је. Можда су баш за ово дело сматрали да би „Белведер дичити могла".[123] Икона *Тајна вечера,*[124] композицијски врло једноставна, лишена ентеријерских детаља, претпостављамо да је Јефтимију послужила за скицу исте композиције на иконостасу цркве у Врањеву. Икона *Христово распеће*[125] очигледно је рађена по Ван-Дајку. На Академији у Бечу једна од вежби за студенте било је и копирање Ван-Дајковог *Распећа,* па је и ово копија вероватно из студентских дана. Обе иконе, *Тајна вечера* и *Христово Распеће,* једине су слике које су се дуго чувале у сликаревој породици у Великом Бечкереку.[126] Произвољно приписана Јефтимију, икона *Св. Сава благосиља српчад,* из црквене општине у Врањеву, није дело овог сликара.[127]

Из литературе сазнајемо да је Јефтимије сликао иконостас цркве у селу Надању, који је изгорео у мађарској буни 1848.[128] Иконостас цркве у селу Бешки насликао је 1840, али је исти страдао од нестручног премазивања. Једино до данас сачувано Јефтимијево дело из црквеног сликарства су зидне слике и иконостас у српској цркви у Врањеву (Нови Бечеј), на којем је сликар радио од 1833. до 1836.[129] Дрворезбарски радови у цркви изведени су 1825. и 1826. године, а сликарски и позлатарски од 1833. до 1836. Највеће суме примили су сликар Јефтимије Поповић и позлатар Франц Колб.[130] И из записа на Богоро-

---

[121] *Магдалена Покајница,* уље на платну, вел. 36 × 44,5 cm. Сигн. доле десно: „Є. П. 821.", Галерија Матице српске, Нови Сад. Слика је била изложена у манастиру Ковиљу али је пре неколико година украдена.

[122] *Магдалена Покајница,* уље на платну, вел. 54 × 66 cm. Сигн. на полеђини слике: „Pinx. E. Popovich.", Народни музеј у Београду, Инв. J. B. бр. 405.

[123] Катарина Амброзић, н. д., 43.

[124] *Тајна вечера,* уље на платну, вел. 79 × 64 cm. Сигн. доле лево: „E. Popovits", Народни музеј у Београду, Инв. J. B. бр. 509.

[125] *Распеће Христово,* уље на платну, вел. 40 × 78 cm. Народни музеј у Београду, Инв. бр. 672.

[126] Обе иконе *Тајна вечера* и *Распеће Христово* откупљене су 1921. године од Паје Поповића учитеља у Вел. Бечкереку, сина најмлађег брата Јефтимија Поповића, Јована. Књига рођених цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за годину 1779—1802, ред. бр. 171: „Рођен је Јован од оца Теодора иконописца и матере Симеуне, 3 септембра 1802. године". Књига рођених цркве Успења Богородице у Великом Бечкереку за годину 1837, ред. бр. 36: „3 јула 1837. године рођен је Павел син Јована и Ане Поповић".

[127] *Класицизам код Срба,* каталог сликарства, н. д., 152.

[128] В. П. (Вељко Петровић), *Поповић Јефтимије,* н. д., 488.

[129] На композицији у соклу иконостаса *Исцељење слепог* у десном доњем углу налази се потпис сликара: „моловао Єфтиміе Поповиз 836".

[130] У црквеној архиви сачуване су књиге прихода и расхода. Међу расходима за 1833. годину у ставци 2 стоји: „г Єфтиміи Поповичѹ малерѹ по гласѹ квите примио 750. франѹ коѣьѹ златарѹ по гласѹ (нечитко). квите No 15.".

дичином трону сазнајемо да је сликање и позлаћивање иконостаса извео Јефтимије Поповић.[131] У вези са радом на овом иконостасу износимо још неке занимљивости. Као што је то био обичај, у Врањеву су се скупљали прилози за сликање иконостаса. Тако је 1834. године скупљено, које у храни које у новцу 3.112.— форинти.[132] Црквена општина плаћа и квартир молеру.[133] Из рачунских књига сазнајемо да је и темишварски сликар Сава Петровић учествовао у украшавању цркве. Мала сума коју је тај сликар примио упућује на закључак да је обавио мањи посао у цркви, насликао иконе на певницама и архијерејском трону.[134]

Иконостас у Врањеву високог је типа и садржи велики број икона.[135] Сцене у соклу: *Умножавање хлебова, Исцељење слепог* (Сл. 18), *Исцељење бесних, Христ са апостолима на мору* и *Бекство у Египат* (Сл. 19) су пуне динамике, збивања и фигура, постављене у простор и пејзаж без логичних односа. Фигуре су маниристички издужене, елегантних покрета. У свим сценама барокна схватања су нешто више изражена у немирним линијама које граде композицију и таласастим облицима одеће приказаних личности. Пејзаж сликан у широким светло-тамним површинама делује нестварно. Сликајући фигуре на престоним иконама, Јефтимије не раскида са ликовним наслеђем нашег XVIII века. Позадину икона чине светло-тамни облаци, из којих извирују главе аморета. Одећа светитеља пада у богатим, барокно усковитланим наборима. Осим ликова сликаних у бидермајер-маниру, ове иконе у целини делују барокно (Сл. 20). Фигуре *Апостола* смештене у горњој зони, са истом позадином, делују мирније. Сликане су без покрета и нагиба. Један стари барокни предложак са драматичном сценом скидања Христовог тела са крста и материнског бола, послужио је Јефтимију за сликање велике композиције изнад царских двери. Нема сумње да је Јефтимије за све иконе на иконостасу, које је веома коректно сликао, искористио предлошке из западњачких сликарских

---

[131] Запис на Богородичином трону:
...Правленїѧ ме церковію Єгѡ високопреѡсщенства Г. Єпїкпа Стефана Станковичъ админис-Єпархїи Темишв: кїкїиндска прѡтопресвітера Іѡанна Іѡанновичъ мѣстныхъ пароховъ, Іѡанна Гавриловїчъ, Димитрїа-Ѣаковачкїи и Стефана Марковичъ, їкѡностасъ сеи живописасѧ и позлатисѧ в хѹдожествомъ Єв. поповичъ в лѣтъ 1834.

[132] Књига расхода за 1834. годину, стр. 33 стоји: „Сакупљено је, које у храни, које у новцу 3.112. фор.". Из исте књиге сазнајемо да је те године издато „за моловање и позлату темпла и цркве 12.044 фор.". Цркву је моловао Сава Петровић и Јефтимије Поповић.

[133] Књига расхода за 1834. годину, стр. 36: „за квартир молеру 90 фор."

[134] Међу расходима за 1833. годину стоји у ставци 2: „на молован темпла Сави Петровићу, малер капара на погодбу малања цркве.". У *Класицизму код Срба*, Каталог црквеног сликарства и примењене уметности, на стр. 27 те се слике приписују непознатом сликару XIX века.

[135] Схема иконостаса објављена је у књизи *Класицизам код Срба*, Каталог црквеног сликарства и примењене уметности, 95.

приручника, те оне имају изглед барокних слика. Уметник је поштовао свој графички предложак, јер на тим иконама нема ни трага цртачке несигурности и крутости које су присутне на неким његовим портретима. Све иконе на овом иконостасу Јефтимијеви су радови.

Зидне композиције у цркви Јефтимије је насликао у олтару, горњем месту и сферним сводовима.[136] Жанр сцена — жена која подиже корпу воћа — у приказу Христовог рођења на иконостасу у Бешки, поновљена је у зидној композицији *Рођења Христовог* у цркви у Врањеву. Сцена *Крштења* по упадљиво несразмерним, неуко цртаним фигурама видно се разликује од осталих. Целокупна фигура *Јована Златоустог* на зидној слици у олтару показује велике сличности са фигуром *Јована Златоустог* на архијерејском трону. Аутор обе слике, можемо са више сигурности рећи на основу архивских извора, је *Сава Петровић*.[137]

Јефтимије Поповић је склопио 1840. године уговор за украшавање српске цркве у сремском селу Бешки.[138] Распоред ових икона разликује се од икона на иконостасу у Врањеву.[139] Сцене у соклу не одликују се богатим композицијама. Све иконе на иконостасу као и зидне слике потпуно су прекривене новим сликаним слојем, те се никакав суд о том сликарству не може изрећи.

У својим уметничким интересовањима Јефтимије Поповић је показао склоност и за гравиру, за коју наши у то време познати сликари нису испољавали нарочити афинитет.[140] Поред Јефтимија, између двадесетих и тридесетих година и неки други српски сликари бавили су се илустрацијом књиге.[141] Почетком XIX века аустријска илустрација стилски припада неокласицизму, али се већ двадесетих година јављају романтичарске идеје. Наши гравери, поред уметничког утицаја Беча, уносе у гравиру и локалну ноту. Они прилагођавају илустрације на-

---

[136] Зидне композиције у олтару су следеће: *Јаков брат Господњи, Василије Велики, Георгије Богослов, Јован Златоусти.* На горњем месту је представа Христа који седи у облацима а са стране су два анђела. Над солејом су јеванђелисти и *Света Тројица.* Сцене на јужној страни сводова: *Рођење Христово, Преображење* и *Вазнесење Христово.* Сцене на северној страни сферних сводова: *Васкресење, Крштење* и *Васкресење Лазарево.*

[137] У Каталогу црквеног сликарства и примењене уметности *(Класицизам код Срба)* на стр. 27 целокупно зидно сликарство у цркви у Врањеву приписано је Павлу Симићу. Павле Симић је насликао зидне слике 1854. године у своду цркве у Новом Бечеју (потпис сликарев и година налазе се на рубу хаљине евангелиста Марка) а не у цркви у Врањеву.

[138] *Класицизам код Срба,* Сликарство и графика, Народни музеј Београд, Београд MCMLXVI, 276 и 290.

[139] Схема иконостаса објављена је у Каталогу црквеног сликарства и примењене уметности *(Класицизам код Срба),* 51.

[140] Вања Краут, н. д., 24.

[141] До данас су сачуване гравире Димитрија Петровића, Константина Лекића, Мојсеја Мишковића, као и скоро непознатих уметника Георгија Вујића и Софронија Милинковића.

шем амбијенту, нашој публици. У делима из националне историје и живота урађене су оригиналне илустрације специфичне за тај период. Јефтимије Поповић је свој удео нашој гравири дао двема илустрацијама. Прва се налази у књизи Јована Стерије Поповића *Невиност или Светислав и Милева*, настала у Бечу 1827. године.[142] Фигуре Светислава и Милеве су изведене анатомски коректно, пластично делују, а српска народна ношња на њима фино је обрађена. Међутим, илустраторска жеља да се што више каже и покаже све што се зна, одвела је у сувишно детаљисање, што се нарочито запажа у обради предела. Друга гравира је у књизи Гаврила Ковачевића *Вијенац цело мудренија и спомен чуствителне и чрезовичајне љубави Аделаиде алпске пастирке*, Будим 1828. године.[143] Јефтимије је ову илустрацију радио по илустрацији Гравлоа на исту тему, која се налази у *Доситејевим собранијима*... из 1793. године.[144] Гаврило Ковачевић послао је у Земун 1. септембра 1827. Вуку у Беч илустрацију Гравлоа уз попратно писмо.[145] Јефтимију је гравира послужила само као полазна тачка, јер је он дао замаха својој уметничкој слободи.[146] Измена има у детаљима и ставу. Млади Фонрозе пребацио је десну руку преко леве ноге, а у левој руци држи штап и шешир. Аделаида је другачије зачешљана, а коса јој је тамнија. Код Јефтимија је цела слика много детаљнија, минуциознија, што можда и смета, али сликарска причљивост је била одлика свих илустратора оног доба. Тако се у дрвету, на које је Фонрозе наслоњен, може познати храст, минуциозно су исцртани пејзажи, овце и овчарски пси, мада веома личе на позадину Гравлоове гравире. Живост и свежину слици даје игра светло-тамног, видна особито на Фонрозеовом оделу. Јефтимијево схватање илустрације представља несумњив напредак у поређењу са радовима других мајстора. По уметничкој вредности овде се илустрације могу убројати међу боље радове наших уметника у тој врсти.[147]

Што се тиче архивских података о животу Јефтимијевом у родном граду, они су сви обрађени у овом чланку. Не сумњамо у могућ-

---

[142] Слика илуструје сцену из IV чина, о чему сведочи и текст испод ње изрезан курзивним словима: „На удри у моје па онда у твоје груди". Милева пружа нож Светиславу који као да не жели да га прими. Иза дрвета у другом плану извирују две брадате главе повезане чалмама. У позадини су зидине града са кулом.

[143] Исту ову илустрацију је доцније за издање из 1854. године у Београду при „Књигопечатњи Књажевства српског" литографисао П. Х. рерукс у К. С. каменорезници у Београду.

[144] Вера Васић, *Илустрација првих Мармонтелових превода код нас*, Библиотекар, Београд 1958, I, 19—22.

[145] Вукова преписка V, 561—565.

[146] И код Јефтимија Аделаида седи а млади Фонрозе стоји наслоњен на гранато дрво као и код Гравлоа.

[147] Вера Васић, н. д., 22.

ност да су у појединим архивским фондовима остали неоткривени подаци који би допринели јаснијем сагледавању сликарске делатности Јефтимија Поповића. Ако се узме у обзир чињеница да на територији Баната није евидентирано ни једно његово дело настало после 1836. године, тешко је пратити развој портретског сликарства Јефтимија Поповића. Из данас сачуваног опуса Јефтимија Поповића не добија се потпуно јасна слика о његовој сликарској делатности и популарности коју је својевремено уживао. Постоји, међутим, отворено али врло занимљиво питање везано за рад Јефтимија Поповића у родном граду. Како је и зашто напустио уметност и престао да слика у својим за рад најзрелијим годинама? Овај прекид са сликарством тешко је објашњив. Постоји једино могуће објашњење. Јефтимије, иако је једно време био тражени сликар у Бечу, па чак тражен и од српског кнеза Милоша Обреновића, у новој средини његово невешто сликарско изражавање није наишло, поред Даниловог, на допадање. Знање и изражајне могућности Јефтимијеве биле су знатно мање од Данилових.

Српско црквено сликарство, још неприпремљено да прими класицизам и његове формуле, морало се ослањати на барокне ефекте.[148] Развијајући се у барокним традицијама, Јефтимијево црквено сликарство показује везаност за барокне формуле које је прихватио још у радионици свог оца и брата а затим на школовању у Бечу. Поред Константина Данила и Николе Алексића, у оквиру бидермајера кретао се читав низ сликара значајних за развој црквеног сликарства. Јефтимијеви савременици: Урош Кнежевић, Јован Поповић, Димитрије Бурковић, Љубомир Александровић, Константин Пантелић, Павел Петровић, Бура Јакшић, без обзира на то да ли су у Даниловој сликарској радионици били краће или дуже време, по захтеву наручилаца или по својој вољи, копирали су Данилове иконе или су се инспирисали њима, и понављајући детаље трагали за трагом његових мајсторија.[149] Други Јефтимијеви савременици су по стилу били представници бечке назаренске школе. Јован Кљајић био је потпуно под утицајем назарена, као и Димитрије Аврамовић. Рад Павела Бурковића на црквеном сликарству је у тесној вези са тековинама назаренског сликарства, а црквено дело Павла Симића темељи се на назаренском учењу. У црквеном сликарству Јефтимија Поповића, и поред бидермајерског начина сликања самих ликова и присутних класицистичких утицаја који се запажају у смиренијим тоновима сиве, зелене и плаве боје, у великој мери долазе до изражаја барокне тенденције.

---

[148] Дејан Медаковић, *Српски сликари XVIII—XIX века*, Ликови и дела, Матица српска, Нови Сад 1968, Константин Данил, 109.

[149] Павле Васић, Никола Кусовац, Миодраг Јовановић, *Школа Константина Данила*, Народни музеј, Зрењанин 1967, 17.

Темељита селекција свих сачуваних Јефтимијевих радова приказује нам овог уметника у много бољој светлости. Досадашње оцене вредности његових остварења заснивале су се, најчешће, на његовим портретима. Занемаривање његовог црквеног опуса, који није безначајан, и његовог доприноса развоју српске графике, условило је да судови буду једнострани. Данас се већ може рећи да Јефтимије Поповић заузима истакнуто место у српском сликарству прве половине XIX века као представник позног барока и бидермајера, у то време доминантних схватања у српском сликарству.

VELIKI BEČKEREK — CENTRE D'ACTIVITE PICTURALE AU BANAT

VUKICA POPOVIĆ

Le présent article expose l'importance que Veliki Bečkerek (l'actuel Zrenjanin) avait aux XVIIIe et XIXe siècle comme centre d'activité picturale au Banat, région qui, à l'époque, faisait partie de la monarchie austro-hongroise. L'on y donne des renseignements biographiques sur les peintres d'après la documentation des archives et étudie leur activité artistique d'après les oeuvres conservées. Il s'agit de: *Dimitrije Popović* (1738—1796) de son contemporain plus jeune *Teodor Popović* (1747—1807), et des deux fils de ce dernier *Georgije* (1784—1847) et *Jeftimije* (1792—1876). L'on y parle aussi de leurs tendances stylistiques. L'oeuvre de Dimitrije Popović gravitait dans le cadre des conceptions courantes de la peinture serbe de l'époque, à savoir: l'influence du baroque russe jointe aux vestiges de la peinture post-byzantine. La peinture religieuse de Teodor, Georgije et Jeftimije Popović se range dans le baroque tardif. Seul, parmi tous ces peintres, Jeftimije avait fait des études à l'Académie de Vienne, il peignait aussi des portraits dans lesquels il fait preuve de son appartenance au mouvement artistique de l'époque connue sous le nom de Biedermeier. Jeftimije est aussi l'un de nos rares peintres qui se soit aussi occupé avec succès d'illustration de livres.

Сл. 1. Српски Итебеј, 1777. *Димитрије Поповић*, Богородица Имакулата

Сл. 2. Међа, 1779. *Димитрије Поповић*, Јован Крститељ

Сл. 3. Чаково, 1771. *Димитрије Поповић*, Царске двери

Сл. 4. Ечка, 1780. *Непознати сликар*, Благовести (детаљ)

Сл. 5. *Теодор Поповић*, Распеће Христово 1796.

(Приватно власништво)

Сл. 6. Нови Кнежевац, 1807. *Георгије Поповић*, Ваведење Богородице

Сл. 7. Зрењанин, 1815. *Георгије Поповић*, Благовести Захаријине

Сл. 8. Зрењанин, *Георгије Поповић*, Рођење Богородице (целивајућа икона)

Сл. 10. Чента, *Непознати сликар*, Васкресење Лазарево

Сл. 9. Ечка, *Георгије Поповић,* Бекство у Египат

Сл. 11. Врањево, *Георгије Поповић,* Тајна вечера (Христов гроб)

Сл. 12. Зрењанин 1815. *Георгије Поповић,* Крунисање Богородице

Сл. 13. *Георгије Поповић,* Јованово рођење

(Галерија Матице српске)

Сл. 14. *Јефтимије Поповић,* Портрет Викентија Орлошића (1830)

(Галерија ЈАЗУ, Загреб)

Сл. 15. *Јефтимије Поповић,* Мушки портрет (1830)

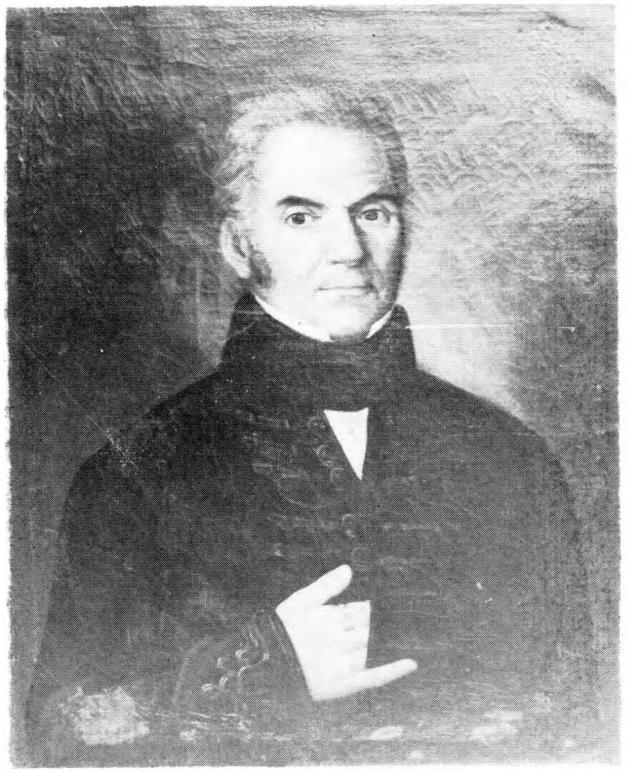
(Галерија Матице српске)

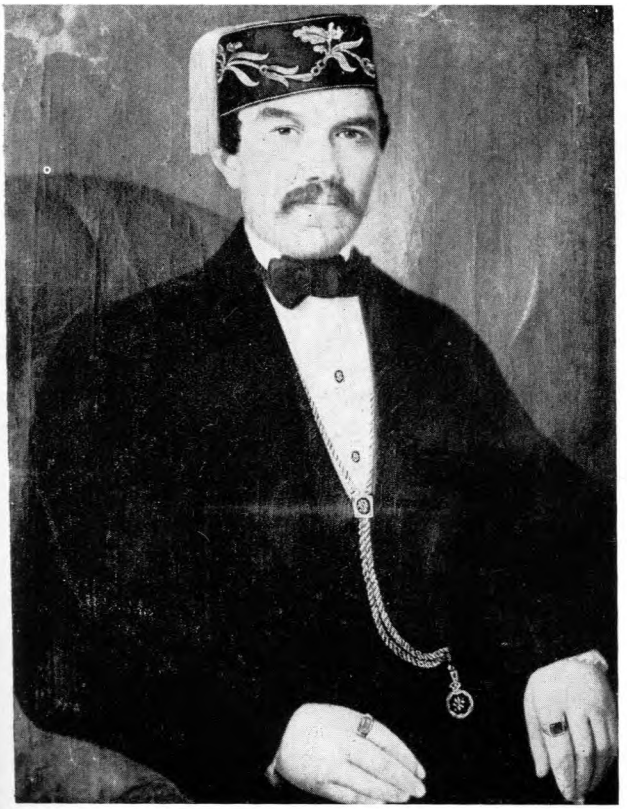
Сл. 16. *Јефтимије Поповић,* Портрет грађанина са фесом (између 1833—1836;

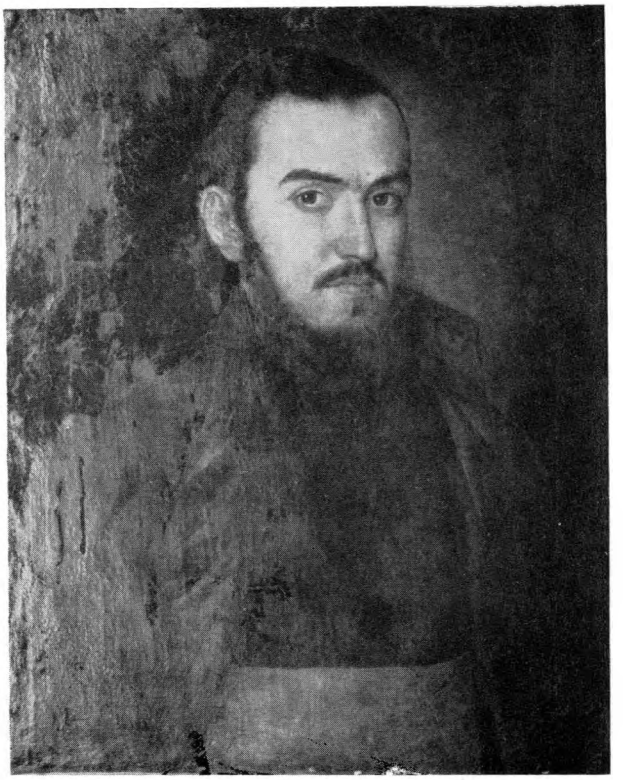
(Модерна галерија ЈАЗУ, Загреб)

Сл. 17. Портрет свештеника Јована Гавриловића (између 1833—1836)

(Завичајни музеј Земун)







Сл. 18. Врањево, 1833—1836. *Јефтимије Поповић*, Христ исцељује слепог

Сл. 19. Врањево, 1833—1836. *Јефтимије Поповић*, Бекство у Египат

Сл. 20. Врањево, 1833—1836. *Јефтимије Поповић*, Св. Јован Крститељ

ВОЈИСЛАВ МАТИЋ

Капела на хору карловачке Саборне цркве и њен иконостас

Саборна црква у Сремским Карловцима грађена је од 1758. до 1762. године.[1] У овако кратком временском распону, изведени су без сумње само обимни грађевински радови,[2] док коначно довршење цркве највероватније представља сликање великог иконостаса 1780—81. године.[3] У претходним радовима на обради и украшавању унутрашњости грађевине настала је на пространој галерији (хору) цркве капела посвећена св. Георгију. Тачно време њеног постанка није познато. Будући да је иконостас ове капеле сликао Теодор Крачун,[4] вероватно је

[1] Опширни запис са годином зидања црквене грађевине (посвећене светом Николи) уклесан је у камену плочу и налази се данас на бочном зиду северног звоника. Видети: Освећење Саборне цркве у Сремским Карловцима, Богословски гласник, година IX, књига XIX, свеска 4, Сремски Карловци 1910. На месту данашње грађевине налазила се до 1758. године стара црква такође посвећена светом Николи, чешће названа „стародревном" или „средњом" црквом у односу на Горњу (зидана око половине XVI века) и Доњу цркву (из времена око 1710). О овој касносредњовековној црквеној грађевини детаљније видети В. Матић, *Стара црква Светог Николе у Сремским Карловцима*, Зборник за ликовне уметности, број 11, Матица српска, Нови Сад 1975, 81.

[2] Три четвртине утрошених средстава обезбедио је тадашњи митрополит Павле Ненадовић, док једна четвртина потиче од прилога које су сакупили верници, видети И. Руварац, *Шематизам источно-православне српске архидијецезе сремско-карловачке, за годину 1884*, Нови Сад 1884, 23.

[3] Према сачуваном уговору иконостас су радила два најпознатија сликара друге половине XVIII века, в.: М. Костић, *Орфелинов и Крачунов уговор о сликању иконостаса и темпла Саборне цркве у Сремским Карловцима*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књига III, свеска 2, Сремски Карловци 1930, 304.

[4] Овај најплоднији и најтраженији сликар друге половине XVIII века насликао је за кратко време од 1772. до 1781. године више иконостаса: Сомбор 1772, Нештин 1773, Сремска Митровица 1775, Ново Хопово 1776, Сусек 1779. и у заједници са Јаковом Орфелином велики иконостас Саборне цркве у Сремским Карловцима 1780—81. године. Осим иконостаса као целине Крачун је радио зидне слике, тронове, певнице, покретне иконе, рипиде, позлату и фарбање резбарије и друго. О овом великом барокном сликару најпотпуније податке пружају његови истраживачи Л. Мирковић, *Теодор Крачун, малер 1781*, Нови Сад

да су капела и сликарски радови на њеној олтарској прегради настали после 1776. а пре 1779. године, с обзиром на празнине у његовом стварању.[5] Ипак, постоји могућност да је Крачун извео радове на хору непосредно пре сликања великог иконостаса у цркви. Заједнички уговор потписали су Крачун и Орфелин 11. маја,[6] а рад на великом иконостасу започели тек 1. септембра,[7] што говори да је сликање знатно мањег хорског иконостаса могло да буде изведено и у току прве половине 1780. године.[8]

У вези са настанком капеле треба напоменути да је по свој прилици она првенствено имала улогу дворске капеле,[9] што сигурно значи да је опслуживала стару митрополитску резиденцију,[10] подигнуту раније на самом почетку XVIII века.[11] Овом тврђењу у прилог говоре и следећи подаци. Када је хорска капела уклоњена приликом адаптационих радова на почетку XX века, њену дотадашњу улогу преузела је данашња дворска капела у новосазиданој резиденцији.[12] Такође, поједини аутори је без резерве називају митрополитском капелом,[13] док

1953, 1—55; такође Д. Медаковић, *Српски сликари XVIII—XX века*, МС, Нови Сад 1968, 45—68; исто тако О. Микић, *Теодор Крачун, ? — 1781*, Нови Сад 1972, 7—15 (каталог радова).

[5] Л. Мирковић, нав. дело, 43.

[6] В.: Л. Мирковић, нав. дело, 49; такође Д. Медаковић, нав. дело, 53.

[7] Према запису који је недавно откривен у картуши на врху иконостаса, в.: О. Микић, нав. дело, 8, 209.

[8] На ову могућност указује О. Микић, нав. дело, 12. Своја два последња иконостаса за Саборну цркву у Сремским Карловцима, Крачун је радио 1780—1781. године, в.: Д. Медаковић, *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 207.

[9] Највероватније, капела на хору Саборне цркве заменила је старију „придворну" капелу посвећену светом Трифуну, коју је 1742. године подигао патријарх Арсеније IV Шакабента. В.: М. Коларић, *Српска уметност XVIII века*, Београд MCMLIV (1954), 16. Према подацима са половине XVIII века, калуђери фрушкогорских манастира су у периоду од 1742. до 1753. (а вероватно и касније до 1780), најчешће примали виши монашки чин у овој „придворној" капели, опширније: Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, Сремски Карловци 1903, 46, 50, 77, 109, 169, 171. На основу изнетих података са доста сигурности се може закључити да је улогу „придворне" капеле после 1780. године преузела капела светог Георгија на хору Саборне цркве.

[10] Није сасвим јасно какву је улогу имала капела посвећена Богородици (?), која се види на великом ситуационом плану Сремских Карловаца из 1747. године, в.: В. Матић, нав. дело, 82—83, (цртеж 2). С обзиром на то да се налазила у непосредној близини старе патријаршијске резиденције и да ни у једној прилици више није забележена, треба претпоставити да је у питању већ поменута капела светог Трифуна.

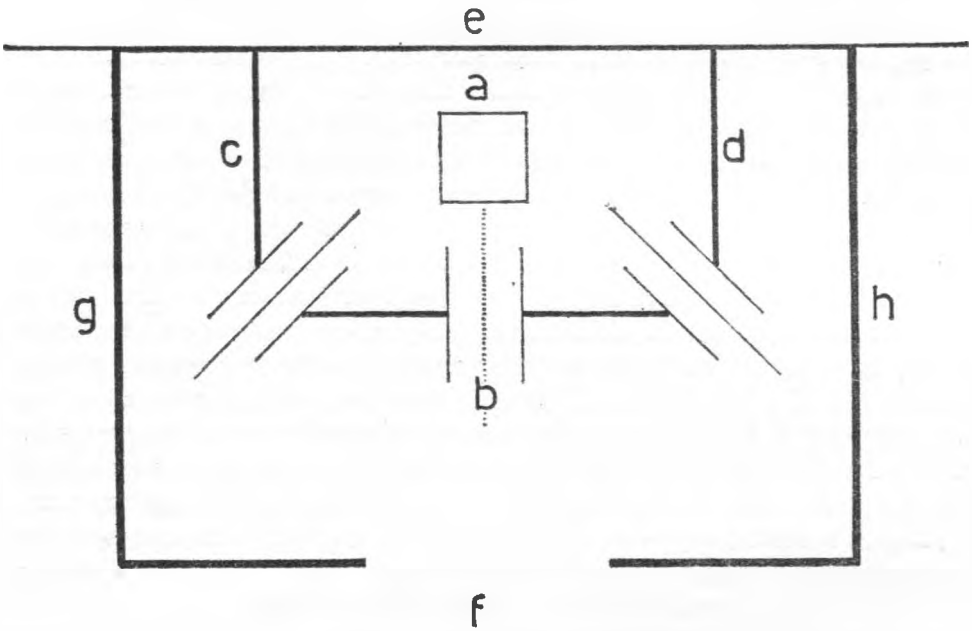
[11] Стари патријаршијски двор подигнут је око 1710. г. В.: К. Петровић, *Карловци у 1848/9. г.*, Збор. МС, друшт. науке 3, Н. Сад 1952, 112. По свој прилици стари двор је подигао митрополит Вићентије Поповић после 1713. В.: Д. Петровић, *Историја Сремске епархије*, Ср. Карловци 1970, 22.

[12] Олтарска преграда нове капеле такође је решена у више равни и настала је без сумње по угледу на Крачунов хорски иконостас.

[13] О. Микић, нав. дело, 13.

вероватно једини улазни отвор оформљен само на северној страни,[14] поново указује на њену директну везу са двором.

Корени настанка карловачке капеле везани су за традицију. Обичај оснивања малих капела у крајевима северно од Дунава и Саве, посебно на подручју Фрушке горе, изузетно је снажан у XVIII веку.[15] Без сумње у питању су утицаји са југа где, као што је познато,



Цртеж 1. Основа капеле и Крачуновог иконостаса на хору Саборне цркве у Сремским Карловцима (према скици Л. Мирковића из 1953. године)

a) Олтарски простор са часном трпезом.
b) Западна страна иконостаса са царским дверима.
c) Северна страна иконостаса.
d) Јужна страна иконостаса.
e) Ограда галерије (хора).
f) Западна страна цркве са великим прозорским отвором.
g) Северни зид цркве.
h) Јужни зид цркве.

---

[14] Према подацима из теренског снимка може се закључити да се улазни пут који води кроз јужни звоник није користио.

[15] Већ 1722—25. године у источном крилу конака манастира Крушедола подигнута је мала капела посвећена архиепископу Максиму. У звонику манастира Велике Ремете капела је изведена 1733—35. године. Издвојена капела манастира Беочина зидана је од 1734. до 1739. године. Звоничка капела манастира Раковца настала је 1735. године, а манастира Шишатовца 1742. године. Издвојена капела манастира Шишатовца подигнута је 1750. а манастира Раковца 1751. године. Звоничка капела манастира Новог Хопова зидана је 1751—53. а манастира Кувеждина пре 1753. године. Капела у звонику манастира Бођана настала је пре 1758. а капела у звонику манастира Грегетега 1767—70. године. Звоничка капела манастира Бешенова пре 1771. итд.

више средњовековних манастира има поред великих црквених грађевина и мале капеле,[16] док крајње исходиште ових капела највероватније треба тражити у светогорско-византијским утицајима.

У вези са настанком ове капеле треба нагласити да место и простор који су јој намењени нису били уобичајени. Саборна црква у Сремским Карловцима је једна од првих црквених грађевина на пространом подручју Карловачке митрополије, сазидана са два звоника на западној страни.[17] С обзиром на малу површину, формирање капеле у једном од звоника није било могућно. Као једини погодни простор појавила се слободна површина на галерији (хору) нове цркве.[18] У правцу подужне осовине цркве галерија је захватала два западна травеја, на основу чега се (уз помоћ архитектонског снимка) може закључити да је њена дужина износила десетак метара. С обзиром на то да је ширина између обимних зидова нешто већа од десет метара, постаје јасно да је корисна површина галерије имала око стотину квадратних метара.[19] Сасвим сигурно пред пројектанта ове капеле постављен је несвакидашњи задатак. Било је потребно изнаћи решење капеле и у исто време сачувати основну намену хора. Формирање иконостаса у једној равни (од зида до зида), дало би изузетно широку олтарску преграду којом би галерија била потпуно затворена. Овај неуобичајени проблем решен је без сумње на најбољи могући начин: оригиналном олтарском преградом у облику слова П, чиме је хорска капела, поред велике површине за експозицију, добила олтарски простор одговарајућег облика и површине, док се са отворених бочних страна галерије[20] могла лако сагледати пространа унутрашњост велике црквене грађевине и њен нови барокни иконостас.

Основни подаци који у овом тренутку постоје и уз чију помоћ је изведена реконструкција Крачуновог иконостаса и хорске капеле Саборне цркве у Сремским Карловцима били би:

---

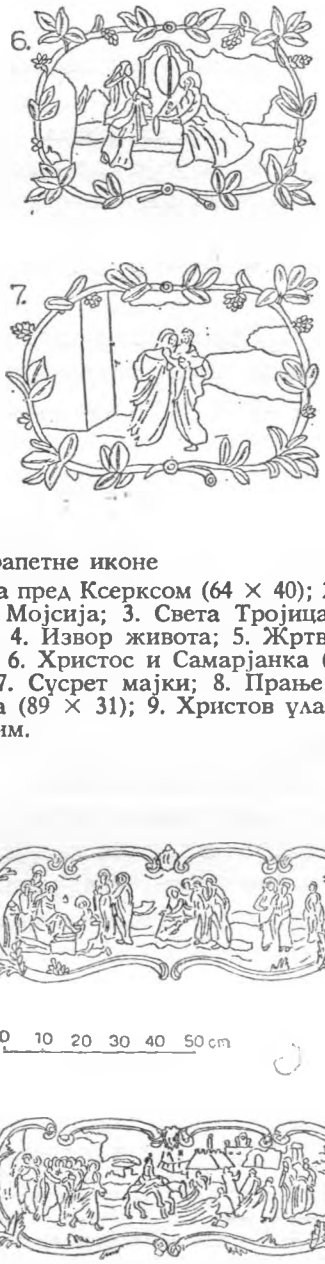
[16] Манастир Жича: две бочне и звоничка капела; манастир Сопоћани такође: две бочне и једна звоничка; манастир Милешева: две бочне капеле, итд.

[17] Пре карловачке цркве подигнута је само данашња Саборна црква у Темишвару (1746—48), такође са два висока звоника на западној страни. В.: С. Костић, *Шематизам православне српске епархије темишварске у краљевини Румунији за 1924. годину*, Темишвар 1925, 64; уп.: исти, *Срби у румунском Банату*, Темишвар 1940, 17, 23, 82.

[18] Слична решења, колико је познато, поновљена су касније само у два маха. На почетку XIX века (пре 1811) галерија Теодоровске цркве у Иригу претворена је у хорску капелу, а по свој прилици после 1901. године на хору цркве манастира Гргетега формиран је апсидални простор знатно раније изведене звоничке капеле.

[19] Величина галерије указује на могућност да је простор за капелу на хору био предвиђен још у време зидања Саборне цркве.

[20] На овим деловима галерије стајали су хорови, неопходни приликом извођења службе у цркви. Као ученик Лазар Мирковић је певао на хору Саборне цркве низ година. В.: Л. Мирковић, нав. дело, 43.



Цртеж 2. Парапетне иконе

1. Естера пред Ксерксом (64 × 40); 2. Налажење Мојсија; 3. Света Тројица код Аврама; 4. Извор живота; 5. Жртва Аврамова; 6. Христос и Самарјанка (67 × × 43); 7. Сусрет мајки; 8. Прање ногу апостола (89 × 31); 9. Христов улазак у Јерусалим.

I Скица основе капеле и иконостаса са објашњењима Л. Мирковића.
II Текстуални подаци о изгледу иконостаса и капеле које даје исти аутор.
III Сачуване иконе.
IV Резбарија око сачуваних икона.
V Записи на полеђинама појединих икона.
VI Подаци до којих су дошли ранији истраживачи Крачуновог хорског иконостаса.

I Линеарно компонована скица основе капеле и иконостаса са објашњењима Лазара Мирковића представља без сумње кључни податак у овом раду. Без овог упрошћеног цртежа,[21] који ипак сасвим јасно говори о положају капеле у цркви и иконостаса на хору (галерији), овај реконструкциони захват био би тешко остварљив. Из поменуте скице јасно се може разабрати да је укупна површина галерије била претворена у капелу. Западни и оба бочна (јужни и северни) зида цркве истовремено су били зидови капеле. Такође се види да је иконостас на хору имао три стране: западну, јужну и северну, односно да је у основи имао облик слова П са засеченим угловима. Три странице овако изведеног иконостаса са оградом галерије на источној страни чинили су олтарски простор ове капеле. Поред олтарског, унутрашњи простор капеле сачињавали су још и бочни делови испред јужне и северне стране иконостаса, док се њен централни простор (наос) налазио између западне стране иконостаса и забатног зида црквене грађевине. Скица такође казује да се у олтарском простору капеле налазила часна трпеза квадратног облика а на иконостасу царске и бочне двери. Од необичне важности је положај бочних двери уцртан на скици. Очигледно углови слова П били су засечени а двери постављене укосо. Тачније речено, иконостасна преграда карловачке хорске капеле била је решена у пет равни односно имала је пет страна. Према цртежу хорска капела је са западне стране била осветљена кроз велики прозорски отвор.[22]

II Кратки текстуални подаци који прате претходно описану скицу такође су од велике важности. Мирковић наводи да и поред

[21] У немогућности да пружи педантно изведене пратеће цртеже, Лазар Мирковић илуструје поједине своје чланке скицама компонованим уз помоћ штампарских знакова. Поред скице искоришћене у овом раду (Л. Мирковић, нав. дело, 44) овим решењем аутор се користио и у другим приликама. В.: исти, *Реликвијари моштију Светог Влаха*, Иконографске студије, МС, Нови Сад 1974, 210, 225, (цртежи 9 и 10).

[22] Оба бочна прозора која су осветљавала јужну и северну страну капеле и иконостаса, као и једини улазни отвор на северном зиду, нису уцртани.

тога што је на хору карловачке Саборне цркве „појао" више од једне деценије,[23] није у стању да се присети појединачног распореда икона, већ је иконостас хорске капеле упамтио само као целину. Од значаја је такође и податак да вишестрани иконостас није допирао до сводне конструкције над њим, односно да у горњем делу није био учвршћен. Без сумње био је причвршћен само за под галерије, па основни разлог стабилности овог иконостаса треба пре свега тражити у његовом карактеристичном тространом облику.

III Крачунов хорски иконостас постојао је као целина до 1909. године.[24] У новој митрополитској резиденцији подигнутој на крају XIX века (1892—94),[25] изведена је у источном крилу мала унутрашња капела,[26] тако да је потреба за старом капелом на хору Саборне цркве престала да постоји.[27] Вишестрани иконостас је демонтиран, а скинуте иконе склоњене у полукружни Ђаконикон којим је Саборна црква окружена са источне стране.[28] Колико је познато са овог иконостаса до данас је сачувано укупно двадесетпет икона.[29] Недавно, свом броју је прикључена и двадесетшеста икона.[30] Према тематској садржини икона, по њиховим форматима који се разликују, као и на основу богате резбарије, може се закључити да су сачуване иконе биле распоређене у три хоризонталне зоне. Прву зону чиниле су пара-

[23] У питању је по свој прилици период између 1892. и 1904. г. с обзиром на чињеницу да је Мирковић (рођен 1885) певао на хору за време свог дванаестогодишњег школовања. В.: Л. Мирковић, *Теодор Крачун*, 43; В. Ј. Ђурић, *Лазар Мирковић као историчар уметности*, Иконографске студије, стр. VII.

[24] Поменуте године завршена је велика обнова и адаптација Саборне цркве у Сремским Карловцима. Том приликом фасадна платна највеће православне барокне цркве потпуно су измењена и усаглашена са изгледима нешто раније подигнутог двора. В.: Л. Мирковић, нав. дело, 43.

[25] Нови двор је пројектовао и извео Владимир Николић, архитект. В.: Споменици културе, Београд 1951, 297; уп. и доп. Д. Петровић, *Историја сремске епархије*, Сремски Карловци 1970, 51.

[26] Ова капела (посвећена светом Димитрију) вероватно за успомену на стару има такође вишестрану олтарску преграду. Аутор овог иконостаса је Урош Предић, в.: Д. Петровић, нав. дело, 51; Унутрашњи изглед ове капеле и иконостаса, в.: А. Манојловић, *Српски манастири у Фрушкој гори*, Сремски Карловци 1937, 19.

[27] У већ поменутим адаптационим радовима на почетку XX века површина галерије смањена је на половину, тако да данас хор Саборне цркве захвата само један западни травеј.

[28] На овом месту Крачунове иконе су чуване до другог светског рата, када су неке од њих однесене у Загреб. Данас се у Ђаконикону Саборне цркве налазе само богато изрезбарени оквири (укупно четири комада) у којима су раније биле велике престоне иконе рађене на платну.

[29] Све сачуване иконе са прецизно измереним и наведеним димензијама, в.: О. Микић, нав. дело, 264—289.

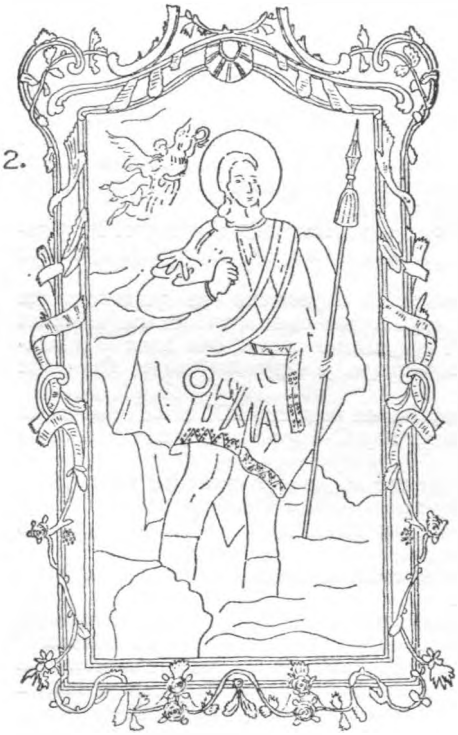
[30] У питању је крст (Распеће) из горње зоне иконостаса који се такође налазио у Ђаконикону Саборне цркве. Обновљен и очишћен данас се налази у поседу Војвођанског музеја у Новом Саду. В.: С. Вујаклија, *Из инвентара карловачке Саборне цркве*, Грађа за проучавање спом. културе Војводине, књига 6—7, Нови Сад 1977 (у штампи).

Цртежи 3 и 4. Престоне иконе

1. Исус Христос (55 × 96); 2. Свети Георгије (77 × 158); 3. Свети Меркурије; 4. Преображење Христово (76 × 158); 5. Вознесење Христово; 6. Света Тројица (84,5 × 165); 7. Васкрсење Христово.

0 10 20 30 40 50 cm

2.



3.

0 10 20 30 40 50 cm

петне иконе, другу зону престоне а трећу празничне, док се изнад њих налазио крст (Распеће) са две мање пратеће иконе.

Парапетне иконе (табла I):

Сачувано је укупно девет икона у облику медаљона заједно са резбаријом.[31]

1. Естира пред Ксерксом, уље на дрвету, формат 64 × 40 cm.
2. Налажење Мојсија, уље на дрвету, формат 64 × 40 cm.
3. Гостољубље Аврамово, уље на дрвету, формат 64 × 40 cm.
4. Богородица Извор живота, уље на дрвету, формат 64 × 41 cm.
5. Жртва Аврамова, уље на дрвету, формат 64 × 41 cm.

Као што се види, првих пет икона имају исти облик и величину. Треба напоменути да би резбарија ових икона могла да добије поделу на леву (прве две иконе) и десну (друге три иконе) уколико се посматра трака која се налази у доњем делу ових икона.[32]

6. Христос и Самарјанка, уље на дрвету, формат 67 × 43 cm.
7. Сусрет мајки, уље на дрвету, формат 65 × 41 cm.

Ове две иконе приближно истих димензија као и претходне имају различиту (нешто једноставнију) резбарију.

8. Прање ногу Апостола, уље на дрвету, формат 89 × 31 cm.
9. Христов улазак у Јерусалим, уље на дрвету, формат 89 × 31 cm.

У вези са овим иконама, чија је резба још једноставнија, Мирковић констатује да су композиције њихових тема прилагођене неуобичајеном издуженом формату.[33]

Престоне иконе (табле II и III):

Сачувано је укупно седам престоних икона. Само једна мања икона (Исус Христос) рађена је на дрвету и по свој прилици налазила се на западној страни иконостаса, десно од царских двери, док друга икона исте величине и облика (Богородица), постављена лево од царских двери, није сачувана.[34] Све остале престоне иконе знатно су већег формата и вероватно због тога рађене на платну.[35] Њихово место било је по свој прилици на бочним странама иконостаса.[36]

---

[31] Треба узети у обзир и могућност да су неке од ових икона биле постављене у зону која није парапетна: на пример изнад двери.

[32] Не може се са сигурношћу рећи колико је ова подела у вези са бочним странама иконостаса односно са подужном осом хорске капеле.

[33] Уједно, поставља се питање није ли издужени формат поменутих икона био у зависности од њиховог места на олтарској прегради.

[34] Л. Мирковић, нав. дело, 48.

[35] По правилу Крачун је све своје радове изводио на дрвету (дасци). Овом приликом сликао је на платну, што је без сумње условљено величином и тежином поменутих престоних икона, в.: Л. Мирковић, нав. дело, 44.

[36] О. Микић, нав. дело, 14.

1. Исус Христос, уље на дрвету, формат 55 × 96 cm.
2. Свети Георгије, уље на платну, формат 77 × 158 cm.
3. Свети Меркурије, уље на платну, формат 77 × 158 cm.
4. Преображење Христово, уље на платну, формат 76 × 158 cm.
5. Вознесење Христово, уље на платну, формат 76 × 158 cm.
6. Света Тројица, уље на платну, формат 84,5 × 165,5 cm.
7. Васкрсење Христово, уље на платну, формат 84,5 × 165 cm.

Прве четири иконе рађене на платну имају исти формат и резбарију. Остале две иконе на платну незнатно су веће а њихова резба различита и богатија. Такође треба приметити да мања престона икона (Исус Христос) једина има сачувану резбарију у целости, док су оквири свих осталих престоних икона оштећени у горњим зонама а њихове „круне" реконструисане (само приближно) за потребе овог рада.[37]

Празничне иконе (табла IV):

Из треће хоризонталне зоне сачувано је укупно пет икона истог формата. Само једна од њих (Успење Богородице) налази се у оквиру са богатијом резбаријом, што може да значи да је у питању централна икона ове зоне. Следеће три иконе, леве или десне у односу на централну, имају једноставније обрађене оквире, док је пета сачувана икона без оквира накнадно сасечена.

1. Успење Богородице, уље на дрвету, формат 49 × 77 cm.
2. Ваведење, уље на дрвету, формат 49 × 77 cm.
3. Рођење Богородице, уље на дрвету, формат 48,5 × 77 cm.
4. Крштење Христово, уље на дрвету, формат 48,5 × 77 cm.
5. Сретење, уље на дрвету, формат 37,5 × 60 cm (сасечена).

Двери и остале иконе (табла V):

Бочне двери (јужне и северне) Крачуновог хорског иконостаса су сачуване,[38] и на основу њих може се оправдано закључити да је резбарија овог иконостаса била богата и инвентивна.[39] Такође изненађује и величина ових двери, чије су габаритне мере знатне: 85 × 185 cm. Декоративније од њих на овом иконостасу биле су по свој прилици само царске двери које, на жалост, нису сачуване.[40] Из зоне над

[37] На основу висинске димензије бочних престоних икона, заједно са њиховим богатим „крунама", може се закључити да на јужној и северној страни хорског иконостаса није било треће хоризонталне зоне са празничним иконама.

[38] Наводи се да сцене насликане на њима нису уобичајене за то место. В.: Л. Мирковић, нав. дело, 46.

[39] Постоји могућност да је резбарију капелног иконостаса радио познати дрворезац друге половине XVIII века Арсеније Марковић, који је 1774. године забележен као аутор једног архијерејског „стола" у Саборној цркви. В.: Л. Мирковић, нав. дело, 53.

[40] Није познато нити о томе постоје подаци да ли су поменуте царске двери уступљене после 1909. године некој од многобројних парохијских цркава у

1.

Цртеж 5. Празничне иконе

1. Успење Богородице (49 × 77); 2. Ваведење; 3. Рођење Богородице (48,5 × 77); 4. Крштење Христово; 5. Сретење (37,5 × 60, накнадно сасечена).

Цртеж 6. Двери и остале иконе

1. Збор пророка са Богородицом, северне двери (43,5 × 76); 2. Силазак Светог Духа, јужне двери (43 × 75); 3. Свети Јован Богослов (17,5 × 31); 4. Распеће (77 × × 101); 5. Свети Јован брат Божији (40,5 × 76).

0 10 20 30 40 50 cm

2.

4.

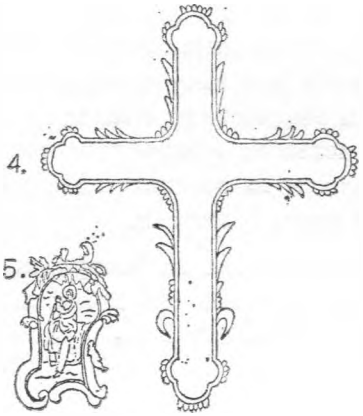
3.

5.

3.

4.

5.



0 10 20 30 40 50 cm.

2.

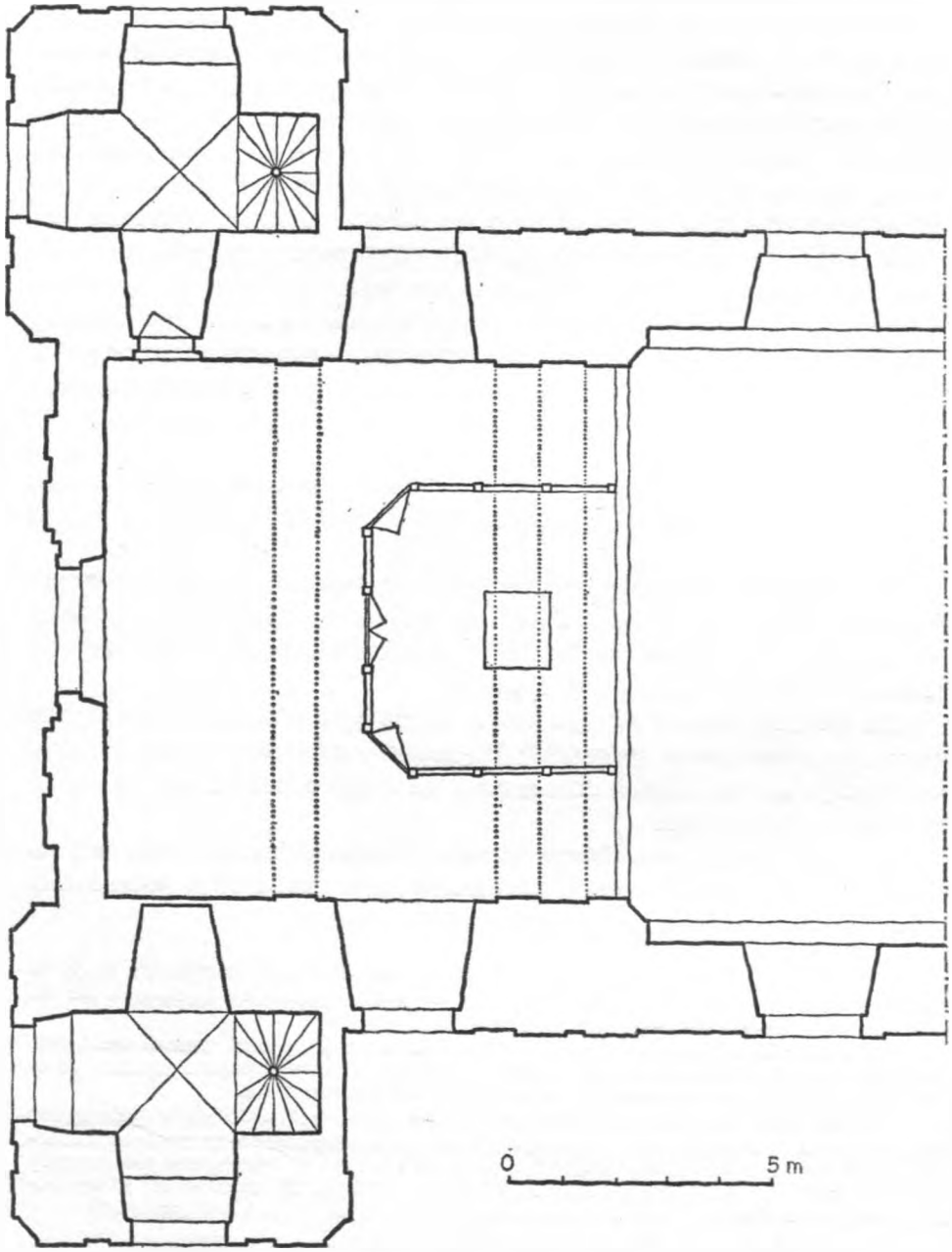
празничним иконама постоје само две иконе. Прву представља мала икона чије је место у подножју крста са десне стране, док њен пандан са леве стране није сачуван. Између њих налазио се невелики крст (Распеће) који је у току прошле године обновљен.[41] Мала икона са полукружним завршетком последња је од двадесетшест сачуваних икона. Њено место на иконостасу тешко се може одредити. Без сумње треба рачунати да ова икона потиче са архијерејског „стола" или неког другог места у капели.

1. Збор пророка са Богородицом, северне двери, уље на дрвету, формат иконе 43,5 × 76 cm.
2. Силазак светог Духа, јужне двери, уље на дрвету, формат 43 × 75 cm.
3. Свети Јован Богослов, уље на дрвету, формат 17,5 × 31 cm.
4. Распеће Христово (крст), уље на дрвету, формат 77 × 101 cm.
5. Свети Јован брат Божији, уље на дрвету, формат 40,5 × 76 cm.

IV О резбарији хорског иконостаса данас се може говорити само на основу богато обрађених оквира којима су сачуване иконе украшене. Сви остали елементи (вертикални стубићи или пиластри са стопама и капителима, као и хоризонтални парапетни, кордонски и завршни профилисани венци), карактеристични за архитектуру једне олтарске преграде из друге половине XVIII века, нису сачувани. Без сумње резбарији бочних двери, чија је висина 185 cm, посвећена је изузетна пажња. Судећи по њима вертикална зона којој су ове двери припадале имала је ширину од око једног метра. Веће и декоративније од бочних двери биле су највероватније само царске двери, чије су габаритне мере у вези са овом реконструкцијом одређене на основу сачуваних бочних двери. Такође, оквири великих престоних икона сликаних на платну богато су обрађени и на основу њихових знатних мера (око 1,10 × 2,70 cm) могу се донети релативно прецизни закључци о димензијама бочних страна хорског иконостаса. Скромнију обраду

Срему. У току XIX века забележени су слични случајеви. Старији иконостас Доње цркве у Сремским Карловцима продат је после 1831. године малој црквеној општини у селу Сибачу (Доњи Срем). Иконостас цркве манастира Кувеждина из XVIII века продат је после 1853. године, и са дозволом виших црквених власти, мештанима села Опатовца у Славонији. Такође, данашња невешто компонована олтарска преграда у цркви села Моловина сачињена је од икона и делова богате резбарије, неког по свој прилици знатно већег и декоративнијег иконостаса. С обзиром на изнете податке, постоји могућност да су и царске двери хорске капеле продате а Крачунови радови на њима у току времена пресликани, тако да би евентуална идентификација могла да буде изведена само уз помоћ карактеристичне резбарије.

[41] В.: С. Вујаклија, *Из инвентара Саборне цркве у Сремским Карловцима*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, књига 6—7, Нови Сад 1977 (у штампи).



Цртеж 7. Основа капеле и иконостаса на хору (галерији) Саборне цркве у Сремским Карловцима (реконструкција).

имале су две престоне иконе на дрвету као и празничне иконе из треће хоризонталне зоне. Њихова заједничка особина је да су у горњој зони украшене богато изрезбареном „круном". Само над мањом престоном иконом (Исус Христос) „круна" је сачувана, док је код свих осталих оштећена и у вези са потребама овог рада приближно реконструисана. Овалне иконе из парапетне зоне рађене су у три варијанте и имају најскромнију резбу од свих сачуваних икона. Исто се може рећи за крст (Распеће) и две иконе у његовом подножју. Сачувана резбарија потврђује да је обради хорског иконостаса посвећена изузетна пажња и да је сасвим сигурно њен аутор један од познатих мајстора дрворезаца.[42] Без сумње у складу са резбаријом на оквирима били су и сви остали елементи на овој вишестраној олтарској прегради.[43] У прилог наведеним закључцима говори такође и податак да је капелни иконостас Саборне цркве у Сремским Карловцима био позлаћен.[44]

V За одређивање места сачуваних икона на олтарској прегради хорске капеле, од изузетне важности су записи на полеђини појединих икона.

На полеђини овалне иконе *Гостољубље Аврамово* налази се запис: „ѿ рим'скеи цркве". Л. Мирковић наводи да је у питању Крачунова белешка по којој ова икона треба да буде постављена на јужну страну иконостаса према католичкој цркви.[45]

На овалној икони *Естира пред Ксерксом* убележен је следећи запис: „ѡд двора крайнѧ до зида".[46] Највероватније овај кратки запис говори да је икона лежала последња у реду (до ограде хора) на северној страни иконостаса.

На полеђини иконе *Извор живота* (Живопријемни источник) записано је: „ѿ двора до врата", што значи да је икона била постављена до бочних двери на северној страни иконостаса.[47]

---

[42] Није познато ко је „резао" овај иконостас. Постоји могућност да је то био познати резбар из друге половине XVIII века Арсеније Марковић. В.: Л. Мирковић, нав. дело, 53.

[43] Исто тако оправдано треба претпоставити да је у овој капели било резбарије и на другим местима. Пре свега у питању су архијерејски престо, „столови" и ламперије постављене уз обимне зидове капеле и др.

[44] Приликом склапања уговора за рад на великом иконостасу „обчество" Саборне цркве је захтевало од мајстора (Крачуна и Орфелина) да позлата иконостаса у цркви буде солидније изведена него на претходно изведеном иконостасу хорске капеле. В.: Д. Медаковић, *Српски сликари*, 53; такође Л. Мирковић, нав. дело, 49.

[45] В.: Л. Мирковић, нав. дело, 46.

[46] Поменута белешка коју Мирковић за разлику од претходне не коментарише, написана је мастилом на полеђини иконе. В.: Л. Мирковић, нав. дело, 46.

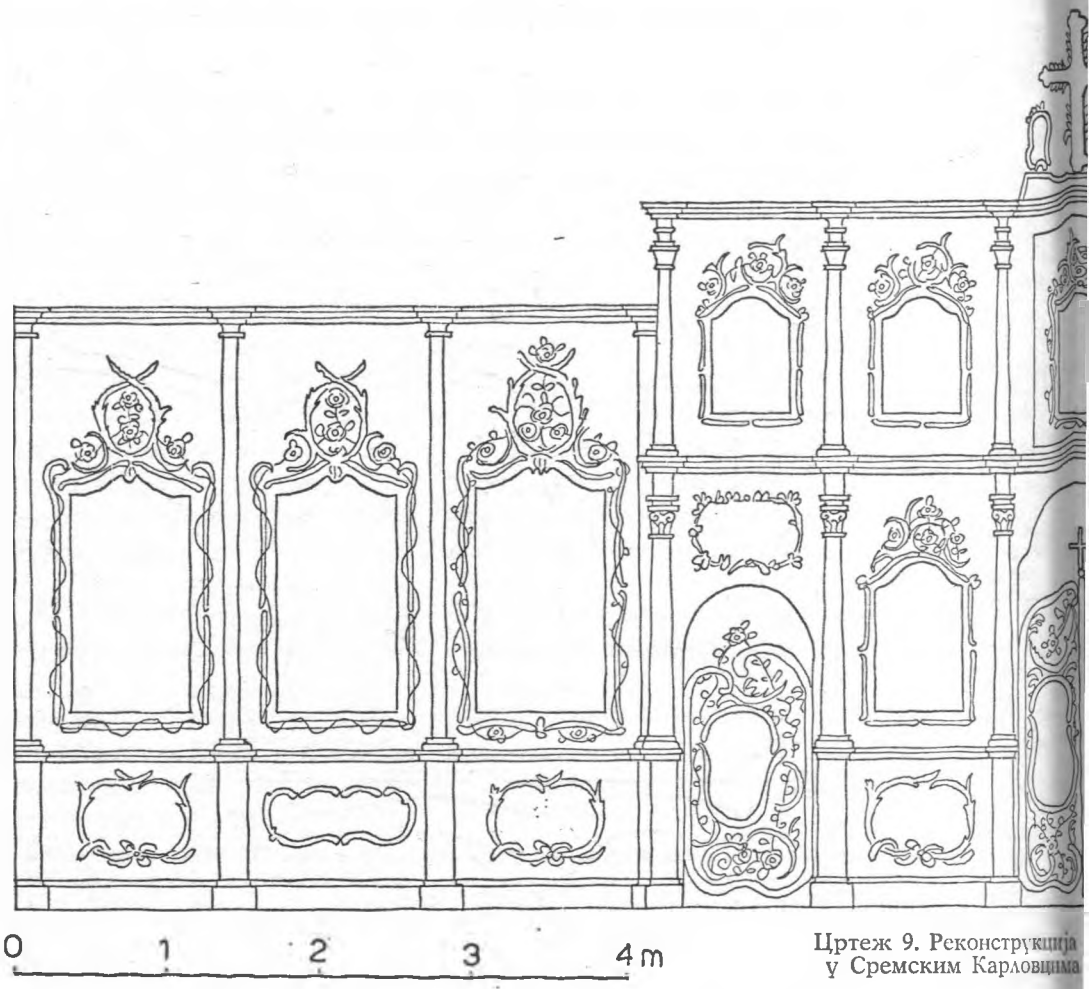
[47] Л. Мирковић, нав. дело, 48. Није сасвим јасно због чега у овом запису није употребљена реч двери уместо врата.

Цртеж 8. Подужни пресек капеле и бочни изглед иконостаса на хору Саборне цркве у Сремским Карловцима (реконструкција).

На полеђини издужене овалне иконе *Прање ногу апостола* пише: „подъ сѣа меркѹрна“, што говори да се ова икона налазила испод велике престоне иконе (на платну) Свети Меркуије.[48]

Као што се види, поменути записи одређују само места парапетних икона на хорском иконостасу. Остале сачуване иконе немају за-

[48] Л. Мирковић, нав. дело, 48. Укупна ширина ове издужене иконе заједно са резбаријом одговара ширини оквира поменуте велике престоне иконе (око 98 cm).



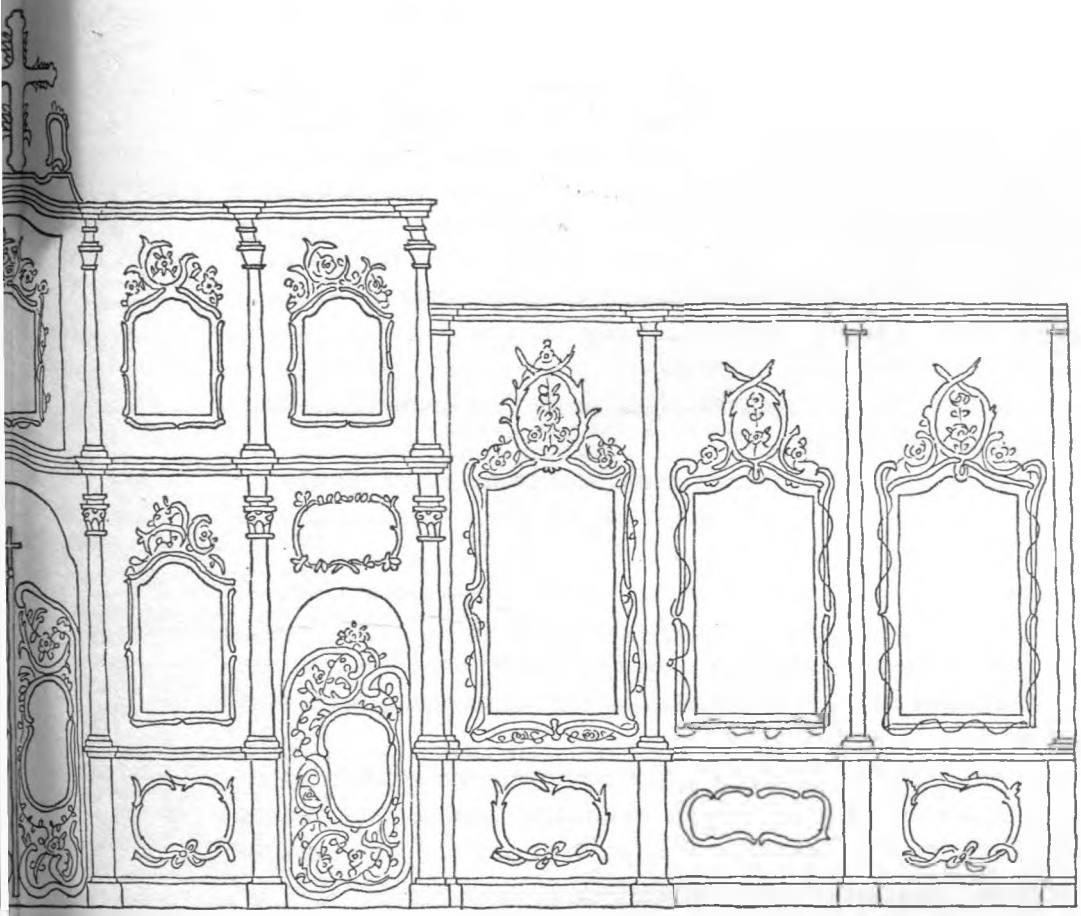
Цртеж 9. Реконструкција у Сремским Карловцима

писе сличне садржине, што највероватније показује да се питање њиховог положаја на олтарској прегради није ни постављало.

На издуженој овалној икони *Христов улазак у Јерусалим*, загребена су два имена: Гавра и Иван. Мирковић претпоставља да су то Крачунови помоћници, с обзиром на то да је калфа под именом Гавра забележен још раније приликом сликања нештинског иконостаса.[49] У сваком случају овде је од несумњивог значаја чињеница да записи на полеђинама поменутих овалних икона потичу из Крачуновог времена.

VI После Л. Мирковића проблемом хорског иконостаса као целине бавили су се и остали истраживачи. Дејан Медаковић наводи да

[49] Такође, на позлаћеном оквиру исте иконе налази се неуобичајено име: Живковић о Бурјан. В.: Л. Мирковић, 48. Није познато да ли је у питању мајстор резбарије или можда ктитор ове иконе.



вишестраног иконостаса хорске капеле Саборне цркве
(изглед преграде у развијеном положају).

је с обзиром на алегоријску вредност, икона *Естира пред Ксерксом* могла да има место испод престоне иконе Богородице а икона *Гостољубље Аврамово* (Света Тројица код Аврама) испод престоне иконе Исус Христос, што је чест случај на иконостасима у XVIII веку.[50] Такође, исти аутор сасвим оправдано закључује да је у другој половини поменутог века Крачун био изванредно цењен и тражен, чим му је пружена јединствена могућност да ради оба иконостаса у најрепрезентативнијој грађевини српског барока.[51] Зато се по свој прилици с правом може рећи: избор Крачуна недвосмислено потврђује да је олтарској прегради хорске капеле посвећена без сумње иста пажња као и великом иконостасу у цркви.

---

[50] Д. Медаковић, *Српски сликари*, 53.
[51] Нав. дело, 52.

Олга Микић наводи да је хорски иконостас Саборне цркве у Сремским Карловцима, чије су странице затварале олтарски простор, имао богату барокну резбарију и неуобичајен изглед. На његовој најдекоративнијој западној страни налазила се следећа подела по хоризонтали: парапетне иконе (у соклу), зона престоних икона, двери, зона празничних икона и крст (Распеће) на врху, док су се на бочним странама (јужној и северној) овако замишљене олтарске преграде налазиле велике престоне иконе рађене на платну (по три са сваке стране). Такође, и у овој прилици је наглашено да Крачун није случајно, после једне деценије плодног и успешног рада, позван да украси Саборну цркву у Сремским Карловцима.[52]

Поред већ наведених података постоји и више других индиција које потврђују да је карловачка хорска капела била замишљена и изведена са највећом могућом пажњом.

На то пре свега указује њена намена. Без сумње хорска капела је заменила старију „придворну" капелу посвећену св. Трифуну,[53] што значи да је првенствено формирана да испуни потребе митрополитског двора и да се сасвим сигурно може назвати митрополитском или дворском капелом.[54]

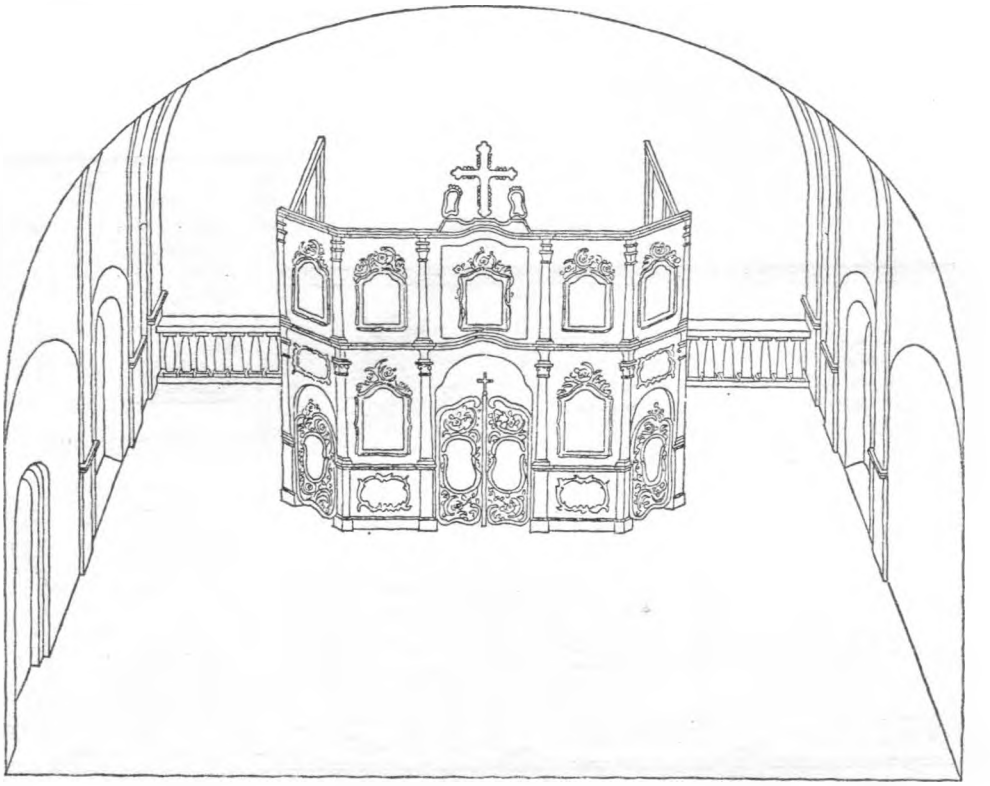
Према броју сачуваних икона (26) који у реконструкцији достиже тридесет, може се закључити да је иконостас хорске капеле имао релативно велику укупну површину. На основу реконструкционих налаза види се да је његова површина између педесет и шездесет ква-

---

[52] О. Микић, нав. дело, 14.

[53] Из малобројних података који постоје може се видети да је ова капела била солидно изведена. Године 1742. њу је сазидао „цимермајстор" Матија Еблингер уз помоћ „дунђерина" Радоја. В.: М. Коларић, *Српска уметност XVIII века*, 16; исти, *Класицизам код Срба*, књига 2, Београд 1964, 16. Драгоцени подаци које је оставио познати путописац Ф. В. Таубе пружају нешто више светлости. По њему „дивна" капела светог Трифуна у Сремским Карловцима имала је куполу, док је сликарске радове у њој извео „молер" Јозеф. В.: Д. Петровић, *Историја сремске епархије*, 29.

[54] Поред поменутих карловачких, познато је да су постојале и друге дворске капеле. Београдска „придворна" капела, која се налазила у цркви светог Николе, забележена је у више наврата 1732, 1734. и 1737. године. В.: Д. Руварац, *Опис 1753*, 319, 320, 355, 417—418. У поменутим подацима не наводи се тачно да ли је у питању капела на хору, што би значило да је црква Св. Николе у Београду имала хорску капелу пре карловачке Саборне цркве. Дворска капела у Вршцу, посвећена архистратигу Михајлу, подигнута је заједно са двором 1757—59. године, док је сликарске радове на њеном зиданом иконостасу извео вршачки сликар Никола Нешковић између 1761—63. године, детаљније видети: Д. Медаковић, *Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, 200—201; такође М. Коларић, *Српска уметност XVIII века*, 25—26; уп. О. Милановић, *Из сликарства и примењене уметности Војводине*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, књига I, Нови Сад 1957, 54—60. Судећи по квалитету сликарских радова као и на основу обраде целокупног ентеријера, може се закључити да је половином XVIII века вршачкој дворској капели посвећена изузетна пажња.



Цртеж 10. Перспективни изглед са западне стране капеле и иконостаса на хору Саборне цркве у Сремским Карловцима (реконструкција).

дратних метара, што значи да је била само упола мања од површине великог иконостаса у цркви (око 120 м²).[55]

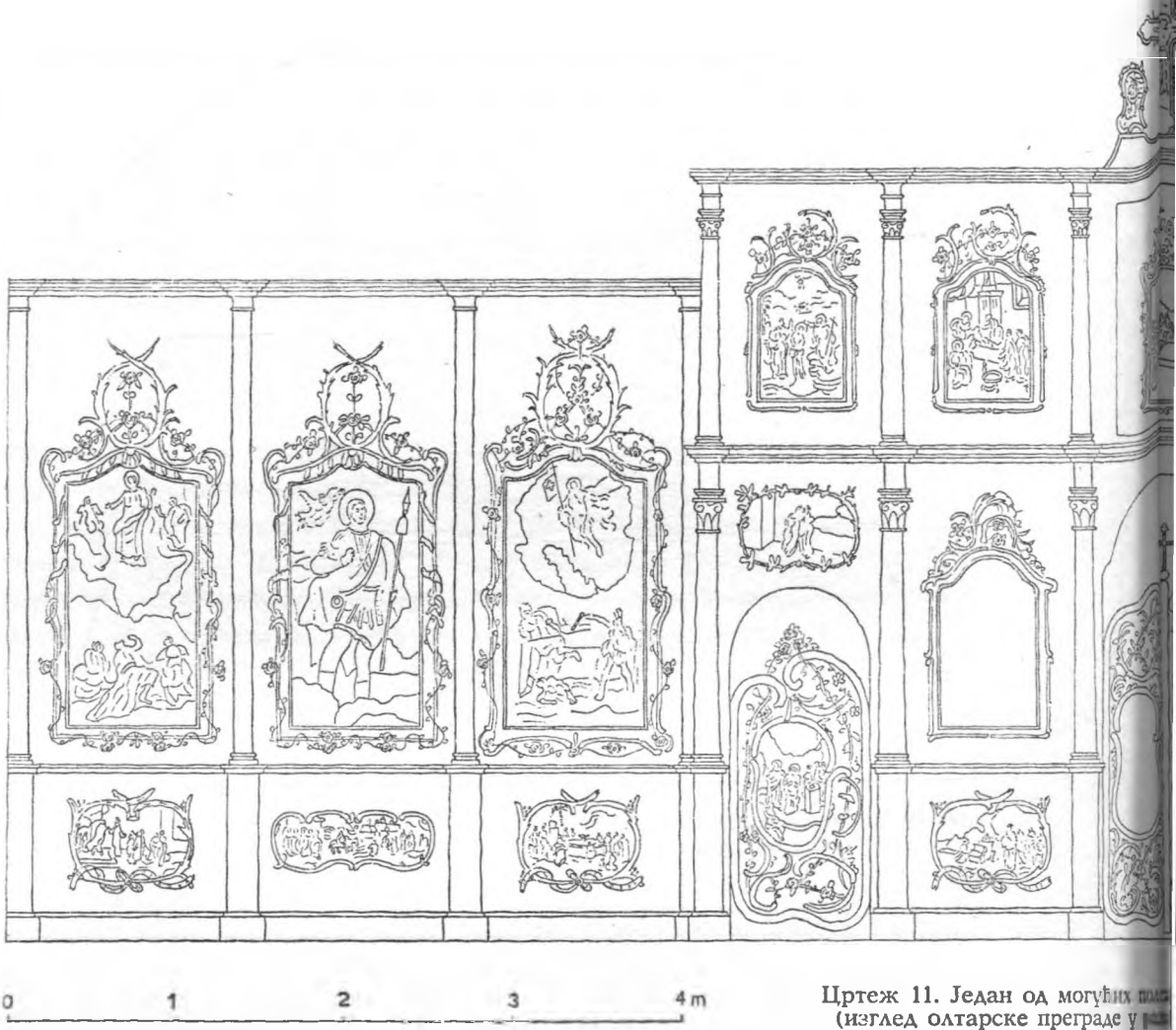
Такође, простор намењен капели је галерија највеће црквене грађевине на подручју Карловачке митрополије. С обзиром на то да је хорска капела захватала два травеја и да је укупна корисна површина износила преко сто квадратних метара,[56] треба претпоставити да је она замишљена још у време зидања цркве, односно знатно пре њеног коначног довршетка 1780. године.[57]

---

[55] Да је у питању знатна површина најбоље показује поређење са осталим иконостасима које је радио Теодор Крачун: Сремска Митровица око 42, Сусек око 46, Нештин око 60, и црква манастира Новог Хопова око 90 m².

[56] Поменута површина капеле равна је површини појединих парохијских цркава (Ривица, Сибач, Инђија, Вогањ и др.).

[57] Највероватније радови на ентеријеру хорске капеле ишли су упоредо са радовима на обради и украшавању унутрашњости велике црквене грађевине. Због тога се тешко могу прихватити наводи да је капела светог Георгија на хору Саборне цркве настала 1762. године. В.: Д. Петровић, *Историја сремске епархије*, 29.



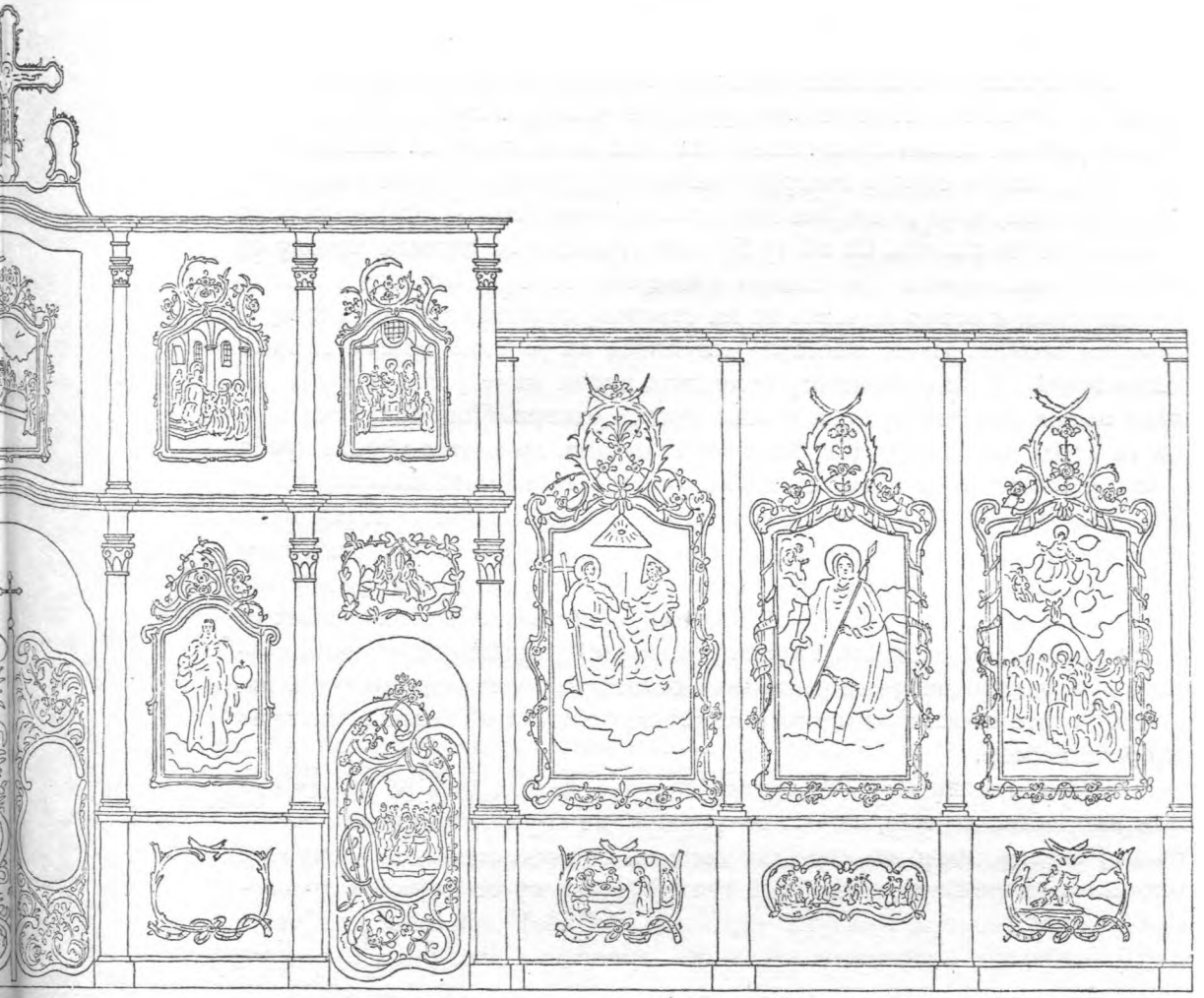
Цртеж 11. Један од могућих пос
(изглед олтарске преграде у

Богата резбарија око сачуваних икона указује да је резбар хорског иконостаса био прворазредни мајстор.[58] То у исто време значи да су и остали делови олтарске преграде имали одговарајућу декоративну обраду, чије је украшавање довршено позлаћивањем.

Из Крачуновог и Орфелиновог уговора може се закључити да је на сводним површинама велике црквене грађевине предвиђено зидно сликарство.[59] То казује да су два бачваста свода над галеријом цркве

[58] По свој прилици у питању је већ поменути познати дрворезац Арсеније Марковић, који је 1774. године радио један архијерејски престо за Саборну цркву у Сремским Карловцима, опширније: Л. Мирковић, нав. дело, 53.

[59] У уговору се помиње осликавање сводова од куполе до „фронтног" (западног) зида. В.: Л. Мирковић, нав. дело, 49.



ожаја сачуваних икона на реконструисаном иконостасу
ијеном положају).

била осликана, што је сасвим сигурно знатно доприносило изгледу хорске капеле.

Најзад, избор сликара најбоље говори о значају хорске капеле и њеног иконостаса. У то време Крачун је био најтраженији барокни сликар и то је по свој прилици основни разлог да му се овај одговорни посао повери. Судећи на основу сачуваних икона, што без резерве наводе сви истраживачи Крачуновог дела, он је на хору Саборне цркве начинио своје најбоље радове. Зато је Крачун, свестан важности митрополитске капеле, сликање њеног иконостаса обавио са највећим залагањем и успехом.

На основу досадашњег излагања види се да је на хору Саборне цркве у Сремским Карловцима урађена велика капела, чија је пространа основа имала облик квадрата, док се на средини капеле, прислоњен уз ниску ограду галерије, налазио карактеристични вишестрани иконостас, који је својим странама ограничавао олтарски простор уобичајене површине. Са обеју бочних страна и са западне капелу су обилато осветљавала три велика прозорска отвора. По свој прилици једини улазни отвор налазио се на северној страни са пролазом кроз северни звоник. Ипак постоји могућност да је иста улазна путања ишла и кроз јужну звоничку кулу, што значи да је у том случају капела имала два симетрична улазна пута и отвора. Површине оба бачваста свода над галеријом биле су осликане, па с тим у вези треба претпоставити да се зидно сликарство (уз декоративни молерај) налазило и на површинама обимних зидова капеле. Коначни ентеријер капеле треба на сваки начин замислити са декоративно обрађеним подним површинама, богато изрезбареним и осликаним архијерејским престолом, као и са већим бројем „столова" (столица), постављених уз зидове обложене дрветом. Украсни полијелеји, свећњаци, чираци, кандила и остали неопходни реквизити богатог црквеног мобилијара налазили су се сасвим сигурно у унутрашњости ове репрезентативне дворске капеле.

Најдекоративнији део ентеријера ове капеле био је без сумње њен иконостас који је, поред три уобичајене хоризонталне зоне на западној страни, имао по две исте зоне на бочним странама. Сачуване иконе као и резбарија око њих потврђују да су се најбољи сликарски радови Теодора Крачуна налазили по свој прилици у најуспелијој резбарији непознатог уметника, дрворезца. Распоред икона на олтарској прегради хорске капеле може се претпоставити са доста сигурности, на шта упућују тематика сликарских радова, формати икона и њихов број, аналогије и посебно записи на овалним иконама. У вези са положајем икона значајно је и то да са овог иконостаса највероватније недостају само царске двери, престона икона Богородице, једна од овалних икона и мала иконица из подножја крста. Са друге стране чињеница је да све престоне иконе у изведеној реконструкцији имају своје место и тешко га могу променити. Исто се може рећи за царске и бочне двери, крст (Распеће) и његове пратеће иконе, док се тачна места овалних икона сачуваних у три варијанте најтеже могу одредити. У недостатку архивских података, старих скица, цртежа или фотографија,[60] на приложеној реконструкцији иконостаса приказана

[60] Зна се да је горња зона великог иконостаса у цркви реконструисана на основу драгоцене старе фотографије која је начињена пре преправки и великих измена из 1909. године, опширније: Д. Медаковић, *Српски сликари*, 56. Сва

је највероватнија претпоставка по којој су све сачуване иконе припадале олтарској прегради карловачке хорске капеле.[61]

На крају у вези са иконостасом треба нагласити да су међу многобројним Крачуновим делима најпотпуније проучене баш иконе са карловачке хорске капеле. С обзиром на то да су ови његови, по општој оцени најбољи радови испитани само појединачно а не и као целина коју су дуже времена сачињавали (око 130 година), изведени покушај реконструкције представља пре свега прилог бољем познавању Крачуновог обимног опуса.

DIE KAPELLE AM CHOR DER KATHEDRALE VON KARLOVCI UND DEREN IKONENWAND

VOJISLAV MATIĆ

Am Chor der Kathedrale von Sremski Karlovci (1758—62) wurde in der Zeitspanne zwischen 1776 und 1780 eine, dem hl. Georg gewidmete, Kapelle formiert. Zahlreiche Angaben bekräftigen, dass diese Hof- oder besser gesagt: Metropolitenkapelle einen repräsentativen Charakter hatte. Darauf weisen vor allem die Stelle wo sie eingerichtet wurde, die reiche Dekoration im Innenraum und die Wahl des Künstlers der ihre Ikonenwand gemalt hat.

Die Rekonstruktion der Kapelle und deren charakteristischen mehrstöckigen Ikonenwand wurde auf Grund der Angaben durchgeführt, die Prof. Lazar Mirković hinterlassen hat. Auch wurden bei der Durchführung dieser Rekonstruktion die grosse Anzahl (26) der erhaltenen Ikonen, die sie umfassenden Schnitzereien, Inschriften auf der Rückseite der einzelnen Ikonen, sowie die von den früheren Forschern erbrachten Angaben vollauf ausgenützt.

Der gesamte Flächenraum der Galerie (cca 100 m²) wurde in eine Kapelle umgewandelt, so dass die Mauern dieses grossen Kirchengebäudes gleichzeitig auch die Umfangsmauern der Kapelle bildeten. Drei grosse Fensteröffnungen erhellten ihr Inneres von der westlichen und der beiden Nebenseiten, während sich die einzige Eingangsöffnung wahrscheinlich an der Nordseite, mit einem Durchgang durch den nördlichen Glockenturm, befand.

Die dreiseitige Altarscheidewand mit der Malerei des Teodor Kračun befand sich in der Mitte der Kapelle, angelehnt an das niedrige Geländer der Galerie, so dass die Flanken der so konzipierten Ikonenwand den auf die übliche Weise gestalteten Altarraum begrenzten. Der Themenkreis der Malerei, die Analogien, das Format der erhaltenen Ikonen und Inschriften auf der Rückseite derselben gestatten uns, die Anordnung der Ikonen auf dieser originellen Altarscheidewand mit ziemlicher Sicherheit vorauszusetzen. An ihrer

---

како треба веровати у могућност да драгоцени архивски подаци који се односе на капелу и иконостас Теодора Крачуна такође постоје.

[61] Све друге могуће комбинације засноване су углавном на измени места парапетних икона и у суштини не утичу знатно на промену општег изгледа хорске олтарске преграде.

am reichsten dekorierten Westseite hatte die Ikonenwand drei übliche horizontale Zonen: die Parapet-, Thron- und Feiertagszone, mit der »Kaisertür« in der Mitte und zwei seitlichen Türen, welche an den eingeschnittenen Ecken des cyrillischen Buchstaben П schief angebracht waren. Beide Nebenseiten der eigentlich fünfseitigen Altarscheidewand hatten nur je zwei horizontale Zonen: die Parapetzone mit ovalen Ikonen und die Thronzone mit grossen, auf Leinwand gemalten Ikonen.

Die Bestimmung der Kapelle, ihre Lage und Flächenraum, die Gestaltung des Interieurs, die reichen Schnitzereien welche die erhaltenen Ikonen umrahmten, und besonders die Wahl des Teodor Kračun, der hier seine besten Leistungen geschaffen hat, bestätigen, dass dieser Kapelle eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet wurde und dass sie zur Zeit ihrer Ausführung einen zweifellos repräsentativen Charakter hatte.

Сл. 1. Саборна црква у Сремским Карловцима према снимку са краја XIX века. Капелу Светог Георгија на хору (галерији) осветљава централни прозорски отвор на западној страни црквене грађевине

Сл. 2. Капела Светог Димитрија и њен тространи иконостас (Урош Предић око 1909. године) у новом патријаршијском двору у Сремским Карловцима.

ПРИЛОЗИ

МАРА ХАРИСИЈАДИС

Пергаментни рукописи Државне библиотеке у Берлину

У Зборнику за ликовне уметности Матице српске бр. 12 објавили смо Апостол Wuk 47 Државне библиотеке у Берлину (СР Немачке) да бисмо га с обзиром на његову изузетно раскошну илуминацију издвојили од осталих пергаментних рукописа Вукове збирке исте библиотеке и да бисмо се дуже на њему задржали. То је један од једанаест пергаментних рукописа које је Вук Стефановић Караџић уступио тадашњој Краљевској библиотеци.[1]

Осталих десет пергаментних рукописа Вукове збирке веома су хетерогени по својој садржини и илуминацији. Код неколико рукописа је та илуминација доста скромна, а код других изузетно занимљива.

Осим рукописа који су набављени преко Вука, у истој збирци се налази још један пергаментни рукопис српске редакције набављен касније другим путем. На њему ћемо се такође задржати овом приликом.

Пергаментни рукописи берлинске Државне библиотеке у више махова су описивани и проучавани.[2] Они су једини привукли пажњу П. А. Воскресенског који их је описао, изузев рукописе Wuk 5 и Wuk 6.

---

[1] У Државној библиотеци у Берлину ти рукописи се воде под ознаком Wuk. То су пергаментни рукописи Wuk 3, 4, 5, 6, 7, 27, 37, 38, 47, 48, 49. За набавку тих рукописа и осталих на хартији исписаних упор. Acta betreffend Ankäufe von Büchern und Handschriften bei Wuk Stephanovitsch Karadschitsch in Wien. N. III. 47 — Königliche Bibliothek zu Berlin; М. Селесковић, *Вук Караџић и Георг Хајнрих Перц*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XVIII, 1, 1937, 81 и даље. За селидбе Вукове збирке у току другог светског рата упор. М. Харисијадис, *Вукова рукописна збирка у Берлину*, Политика, 18. август 1973. године, стр. 14; Иста, *Апостол бр. 47 у Вуковој рукописној збирци у Берлину*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 12, Нови Сад 1976, 225.

[2] П. А. Воскресенский, *Славянские рукописи хранящиеся въ заграничныхъ библиотекахъ: Берлинской, пражской, вѣнской, люблянской, загребской и двухъ бѣлградскихъ*, Сборникъ Отделения русскаго языка и словесности. Т. XXXI. СПб 1883, 2—16; А. И. Яцимирский, *Описание южнославянскихъ и русскихъ рукописей заграничныхъ библиотекъ*, Т. I. Сборникъ отд. русс. языка и

Различити по садржини, ти рукописи су скоро сви илуминирани и сви су повезани. Илуминација се састоји из минијатура и орнамената. Видели смо да је илуминација Апостола Wuk 47 рађена у стилу раскошних византијских рукописа.[3] Остали рукописи које овде доносимо веома су хетерогени по минијатурама и орнаментици, а поједини показују веома занимљиве и сасвим изузетне декоративне елементе који нам до сада нису били познати у илуминацији јужнословенских рукописа. Повез рукописа или је првобитан, односно сачуван онакав какав је био у време када их је Вук уступио тој библиотеци, или је доцније израђен по њеној поруџбини. Ти последњи повези разликују се од првобитних светлијом бојом, квалитетом коже и међусобно сличном орнаментиком.

Пергаментни рукописи Државне библиотеке у Берлину обухватају временско раздобље од краја XIII до XV века, уколико прихватимо датовање Цонева који четворојеванђеље Wuk 5 ставља у XIII век и датујемо рукопис набављен после Вука не у крај XIV већ у XV век.[4]

1) Четворојеванђеље, Wuk 5, је српске редакције и исписано је крајем XIII или почетком XIV века на танком пергаменту уставним словима у два ступца. Величина је 33,5 × 26 cm и има 313 листа. Рукопис је повезан у дрвене дашчице обложене кожом са утиснутим орнаментима. На горњој корици је у правоугаонику велики крст,[5] а на доњој су јако оштећене дијагоналне урезане црте. Повез је првобитан.

У календару се под 28. октобром спомиње Арсеније српски, а под 14. јануаром Сава српски.

Рукопис садржи изузетно занимљиву и хетерогену илуминацију. Изузимајући заставицу на л.91г, остале заставице се налазе изнад левог ступца текста.

Изнад садржине Јеванђеља по Матеји (л.2г) је заставица потковичастог облика украшена са три медаљона у којима су представљене аждаје и мали четвороношци, за које Јацимирски као паралеле наво-

---

слов. Т. XCVIII, Петроградъ 1921, 257—492; Б. Цоневъ, *Славянски ръкописи въ берлинската държавна библиотека*, Сборникъ на българската академия на науките, кн. XXXI, клонъ историко-филологиченъ и философско-общественъ, 17, София 1937; М. Селесковић, н. д.; K. Günther, *Slawische Handschriften in Deutschland*, Zeitschrift für Slawistik, Band V, Heft 3, 1960, 322 sqq; Г. Добрашиновић, *Библиотека Вука Караџића*, Споменица посвећена 130-годишњици живота и рада Библиотеке Српске академије наука и уметности, Посебна издања САНУ, књ. CDLXXVI, Београд 1974, 120—121.

[3] М. Харисијадис, н. д.

[4] А. И. Яцимирский, бр. 6 (5); Б. Цоневъ; K. Günther, н. д., 326, Г. Добрашиновић, н. д., 120.

[5] Најближа аналогија за овај повез налази се на повезу четворојеванђеља XIV—XV века Народне библиотеке у Софији, бр. 24 (50). Упор. З. Јанц, *Кожни повези српске ћирилске књиге*, Београд 1974, цртеж на страни 116, бр. 48 и Т. 94.

ди печате утиснуте на кожним повезима (Сл. 1). Међутим, истоветни мотиви медаљона са представама четвороножаца налазе се на једној заставици Београдског паримејника из XIII века, на л.52v.[6] На тој заставици чак су и мали геометријски троугаони орнаменти крај медаљона истоветни са онима у нашем рукопису. Мотив медаљона који садрже скоро истоветне представе грифона као у нашем рукопису налази се такође на једној зделі нађеној у Татар-Пазарџику у Бугарској, византијском раду из IX—X века,[7] што указује на византијско порекло нашег орнамента.

Сасвим је изузетна заставица изнад почетка текста Јеванђеља по Матеји (л.3г).[8] Овде имамо један нов пример тератолошке орнаментике и стилизације непознате у нашим рукописима. Две леђима супротстављене аждаје дугих вратова ослањају се шапама на њушке других двеју аждаја, стварајући затворен круг уплетених тератолошких бића. У средини је уписан медаљон са представом анђела, симбола јеванђелисте Матеја, пропраћеног натписом: м(ат)д(ен) ап(о)с(то)ль (Сл. 2). У горњем делу заставице је крст пропраћен скраћеним религиозним формулама: ат/дѥ/лѡ и тератолошким орнаментом супротстављених двоножаца чија су тела спојена луком, мотивом који налазимо и у другим нашим рукописима.[9] Боје заставице су црвена и плава.

Иницијал К образује грифон из чије њушке полазе гране, док се једна широка трака обавијена око грифонова врата завршава главом дивокозе.

---

[6] Београдски паримејник са почетка XIII века налазио се у збирци бивше Народне библиотеке у Београду, где се чувао под бројем 300. Упор. Љ. Стојановић, *Каталог Народне библиотеке у Београду*, Београд 1903, бр. 22 (300). Рукопис је нестао за време првог светског рата, али је набављен заузимањем професора Кристијана Ван ден Берка из Бохума, Светислава Бурића, управника Народне библиотеке и Дејана Медаковића, професора Универзитета, и уведен у каталог Народне библиотеке Србије под сигнатуром Рс 652. На његовој се илуминацији задржао С. Радојчић, *Студије о уметности XIII века*, Глас САН CCXXXIV, књ. 7, Одељење друштвених наука, 1959, 19; као и Вл. Мошин, *Орнамент јужнословенских рукописа XI—XIII века*, Радови, књ. VII, Одељење историско-филолошких наука, књ. 3, Научно друштво Н. Р. Босне и Херцеговине, Сарајево 1957, 55. За садржај Паримејника види: Б. Јовановић, *Значај српских паримејнила за текстолошко разврставање словенских преписа и реконструкцију првобитног Ћирило-Методског оригинала*, Зборник историје књижевности. Одељење језика и књижевности, књ. 10. Стара српска књижевност. САНУ, Београд 1976, 1—20, сл. 2. Ту је наведена претходна литература.

[7] G. Migeon, *Orfèvrerie d'argent de style oriental trouvée en Bulgarie, Syria*, T. III, Paris 1922, 142, Pl. XIX; В. П. Даркевич, *Светское искусство Византии*, Москва 1975, 210, илл. 340, 341.

[8] Снимак је објављен у чланку М. Харисијадис, *Вукова рукописна збирка у Берлину*, Политика 18. август 1973, али је омашком означено четворојеванђеље бр. 2 из XV—XVI века.

[9] Исти мотив налазимо на заставици четворојеванђеља манастира Хиландара бр. 12, упор. С. Радојчић, *Насловна страна Хиландарског Шестоднева из 1263. године*, Хиландарски зборник, 2, Београд 1971, сл. 6, и на заставици Новгородске крмчије из 1262. године. Упор. В. Мошин, н. д., сл. 72.

Ова заставица и овај иницијал одликују се изванредном финоћом израде, блиском тананости бакрореза, али за које имамо аналогија у рукописима као што је Београдски паримејник.

Изнад левог ступца садржине Јеванђеља по Марку (л.90г) је правоугаона заставица украшена преплетима који образују четворолисте (Сл. 3). Орнаментална схема ове заставице позната је у низу каснијих српских рукописа, али овде заставица добија битно различиту стилизацију додавањем низа финих стилизованих флоралних и геометријских украсних детаља. Изнад горње ивице унет је мотив двеју сасвим малих птичијих глава, док су са страна две друге, нешто веће — совама сличне — птице фронтално супротстављене.

Изнад почетка Јеванђеља по Марку (л.91г) је доста неуобичајена заставица, која обухвата оба ступца текста, а образују је уплетени прстенови пресечени дијагонално постављеним тракама (Сл. 4). Орнаментална схема ове заставице позната је и из других наших рукописа, али у овој стилизацији је сасвим јединствена. При врху заставице траке образују преплет који обухвата четири симетрично супротстављене минијатурне птице и две псеће главе. По овоме детаљу ова заставица стоји сасвим усамљена у илуминацији старих српских рукописа.

Орнаментика везана за почетке текстова осталих јеванђеља овог рукописа доста се разликује по стилу од оне испред текстова Јеванђеља по Матеји и Марку.

Изнад садржине Јеванђеља по Луки (л.149v) је уска правоугаона заставица украшена срцоликим орнаментима у које су унете стилизоване палметице. Такав рукописни орнамент распрострањен је како у византијским, руским, тако и у нашим рукописима.

Изнад почетка текста Јеванђеља по Луки (л.151г) је заставица која у средини има потковичаст облик (Сл. 5). Украшена је стилизованом лозицом какву налазимо у византијским и руским рукописима. Изнад горње ивице је орнамент у облику четворолиста.

Изнад почетка Јеванђеља по Јовану (л.236г) налази се заставица у облику портикуса који образују уплетени прстенови (Сл. 6). Тај тип заставице налази се у више наших рукописа из овог или нешто каснијег времена.[10]

---

[10] Налази се у рукопису библиотеке А. М. Горког бр. I. 97, 6/536 из треће четвртине XIV века у Одеси, који садржи живот св. Симеона српског и типик св. Саве. Упор. Љ. Васиљев, *Орнаментика, повез и ново датовање српских рукописа Универзитетске библиотеке „А. М. Горког" у Одеси*, Зборник Музеја примењене уметности, 19—20, Београд 1975/76, 159, сл. 1; такође се налази у Четворојеванђељу (Скопском) српске редакције из прве половине XV века. Упор. Вл. Мошин, *Ћирилски рукописи Југославенске академије*, I. Дио, Опис рукописа, Загреб 1955, 134—135, цртеж на страни 132, и у Апостолу Државне библиотеке у Берлину, Ms. slav. fol. 28, л.100г, исписаном у XV веку. Види даље напомена 38.

2) Романов типик, Wuk 49, је најстарији тачно датован рукопис Вукове збирке.[11] Тако је назван по преписивачу Роману који га је исписао у Хиландару 1331. године по налогу игумана Гервазија.[12] Рукопис је изнет из Хиландара и неко време се налазио у селу Бродар у Босни.[13] Касније га је набавио Вук Караџић и уступио тадашњој Краљевској библиотеци у Берлину за сто талира.[14]

За преписивача Романа постоји претпоставка да је био брат Вука Бранковића.[15] Као што се види из података које смо навели о сеобама Вукове збирке,[16] Романов типик се сада налази у Државној библиотеци Берлина (СР Немачка). То је најстарији потпуни типик манастира Хиландара.

Рукопис је исписан на пергаменту уставним писменима. Величине је 20,5 × 15 cm и има 275 листова. Повезан је у дрвене дашчице обложене маслинастомрком кожом са утиснутим, али отртим орнаментима. Повез је израђен свакако после набавке од Вука Караџића, јер су орнаменти истог стила као и других рукописа Вукове збирке, повезаних вероватно у самом Берлину.

Од српских светитеља помињу се под 28. октобром Арсеније архиепископ српски, под 14. јануаром Сава први архиепископ српски, а под 13. фебруаром Симеон нови мироточац српски.

У рукопису је сачувано неколико каснијих записа.[17] Романов типик је илуминиран веома занимљивом архитектонском заставицом на почетку текста: послѣдованиѥ тїпика с(вѥ)тыѥ м҃-цѥ (л.151г). Та заставица битно се разликује од осталих заставица архитектонског типа сачуваних у јужнословенским рукописима. По две паралелне траке бледо-окер и плавозелене боје образују врсту куле, од које се степенасто

---

[11] В. Ягичь, *Типик Романов, рукопис некада у Хиландару, сада у Берлину*, Старине V 1873, 3—7; П. А. Воскресенский, н. д., 12—16, бр. IX; А. И. Яцимирский, н. д., 301, бр. 22 (49); Л. Мирковић, *Романов типик*, Зборник Матице српске, Серија друштвених наука, св. 13—14, 1956, 47—60; М. Селесковић, н. д., 81; K. Günther, н. д., 327; П. Симић, *Прилог проучавању генеалогије Романовог типика*, Библиотекар, 5, Београд 1968, 433—444; Изложба српске писане речи, Београд 1973, 34, бр. 83; Г. Добрашиновић, н. д., 121.

[12] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, 27, бр. 59.

[13] Запис на л.270г. П. Симић, н. д., 433 мисли да се свакако Бродар налази на левој страни Дрине изнад ушћа Лима, који је после 1407. године основао Хрвоје Вукчић. Упућује на М. Вего, *Насеља босанске средњовековне државе*, Сарајево 1957, 21—22.

[14] Acta betreffend Ankäufe..., М. Селесковић, н. д., 85.

[15] В. Јагић, н. д., 4—5; за новију литературу која се односи на Романа види: П. Симић, 433, нап. 1.

[16] М. Харисијадис, Политика 18. август 1973, и Апостол бр. 47 у Вуковој збирци у Берлину, 225.

[17] А. И. Яцимирский, н. д., 304.

спуштају укрштене траке фланкиране вертикалним оквирима. Траке су украшене стилизованим орнаментима. Ова архитектонска заставица сасвим је изузетна у илуминацији наших и осталих јужнословенских рукописа. Пропраћена је натписом: г(осподи) сп(а)си и пом(и)лоуи и Христовим монограмом: IC/XC/НІ/КА.

Осим ове заставице у рукопису се налазе орнаменти у облику усукане врпце на почецима појединих текстова календара.

3) Зборник, Wuk 48, је настао почетком XIV века.[18] Исписан је уставним писменима бугарске редакције. Јацимирски претпоставља да је преписан вероватно у Босни или Херцеговини са бугарског оригинала.

Рукопис је величине 19,5 × 14 cm и има 135 листова. Повезан је у новији повез мркобордо боје и има копче.

Зборник садржи поред осталог Сказанија о словесех Црнорисца Храбра.[19] Илуминација овог рукописа је веома скромна. Састоји се из неколико једноставних заставица и низа киноварних иницијала. Једна заставица се налази изнад наслова текста: слово ѡ(ть)ца нашего мѣѥодиꙗ (л.97г). Сачињавају је четири траке које се преплићу образујући плетеницу. Боје контура су црвене, а основа је зелена. Другу заставицу образују две траке мрких контура које се преплићу ломећи се под правим углом (л.78г). Детаљи су црвени. Иницијали су киноварног типа.

4) Пролог за септембар—мај, Wuk 38. Друга половина XIV века.[20] Исписан је уставним писменима. Јако је оштећен. Недостаје почетак.

Рукопис је величине 29,5 × 20,5 cm и има 193 листа. Повезан је у дрвене дашчице обложене кожом са утиснутим орнаментима. Повез је новији истог типа као и осталих накнадно израђених. Украшен је утиснутим крстом на горњој корици, а ромбом пресеченим дијагоналама на доњој. Утиснути флорални орнаменти на доњој корици су новијег типа.

Илуминација је веома скромна. Састоји се из једне мање заставице у облику двеју паралелних црта завршених полупалметама (л.60v) и цветова у маргинама (л.131г).

Касније, у XVII и XVIII веку, у маргинама су исписивани дописи.

---

[18] П. А. Воскресенский, н. д., 16, бр. X; А. И. Яцимирский, н. д., 418, бр. 54/48; М. Селесковић, н. д., 88; K. Günther, н. д., 329; Г. Добрашиновић, н. д., 120.

[19] Вук Стефановић Караџић, *Примјери српско-словенскога језика*, Беч 1857, 7—9; B. Štipčević, *Marčanska varijanta „skazanja o sloveseh" Črnorisca Hrabra*, Slovo, 14, Zagreb 1964, 52.

[20] П. Л. Воскресенский, н. д., 10—12, бр. VIII; А. И. Яцимирский, н. д., 380, бр. 47/38; Б. Цонев, н. д.; М. Селесковић, н. д., 88; K. Günther, н. д., 329; Г. Добрашиновић, н. д., 121.

5) Пролог за септембар—мај, Wuk 37. XIV век.[21] Исписан је уставним писменима. Величина је 27 × 20,5 cm и има 205 листова. Рукопис је повезан у дрвене корице обложене кожом са утиснутим орнаментима. На горњој корици је у средини дугачак вертикално постављен правоугаоник од чијих углова полазе дијагоналне црте ка оквиру повеза. На доњој корици су две укрштене дијагоналне црте. Повез је првобитан.

Рукопис је релативно једноставно илуминиран. Једини украс се састоји из низа скромно декорисаних иницијала. Већина иницијала има окосницу са удвострученим контурама, а поједини иницијали имају у петљи украсне полупалмете (л.43г).

6) Триод посни, Wuk 27. XIV век.[22] Исписан је уставним писменима српске редакције. Величина је 31,5 × 21 cm и има 179 листова. Рукопис је повезан у дрвене дашчице обложене кожом са утиснутим орнаментима у облику дијагоналних трака. Повез је првобитан, али доста оштећен.

На крају рукописа је сачуван запис (л.178v): поменѣте грѣшнаго Мартиниана писавшаго книгы сие, а и вась бог҃ да прости.

в лѣто .ѕ҃. тисѹщно и ѡсъмъ сътно и .н҃.ѯ҃ вин грѣшни игѹманъ Єѹфимие оѹ Банскои.[23]

У наставку је запис курзивом: Єни мольвникъ светаго краля ѹроша и светаго Єтефана и светаго Монастира Баньске.[24]

Из тих записа се види да је рукопис исписао грешни Мартинијан 1351. године и да се неко време налазио у манастиру Бањском.

Рукопис је илуминиран једном већом заставицом на почетку текста, једном мањом заставицом, са неколико декоративних иницијала и низом цветова претежно у облику тролиста.

Заставица рађена црвеним мастилом налази се изнад наслова текста (л.1v): починаемъ сь в(ого)мь молвнь въ сѹвотѹ вечеръ . кан(о)н(ъ) на вѣдние (?) гласа а҃ . пѣс(нь)а҃ (Сл. 7). Заставицу образују четири реда преплета у облику плетеница које се при врху завршавају мањом и већом змијом, устремљеним према птици, која се налази између њих. Овакав облик заставице сасвим је усамљен у нашој рукописној орнаментици. Веома скромна заставица образована наизменично поређаним орнаментима у облику латинског V налази се на л.28v. Осим овим заста-

[21] П. А. Воскресенский, н. д., 9—10, бр. VII; А. И. Яцимирский, н. д., 374, бр. 46/37; Б. Цонев, н. д., 39; М. Селесковић, н. д.; K. Günther, н. д., 327; Г. Добрашиновић, н. д., 121.

[22] П. А. Воскресенский, н. д., 9, бр. VI; А. И. Яцимирский, н. д., 351, бр. 40/27; Б. Цонев, н. д., 33; М. Селесковић, н. д.; K. Günther, н. д., 327; Г. Добрашиновић, н. д., 121.

[23] Љ. Стојановић, н. д., 37, бр. 100.

[24] Исти, н. д., 38, бр. 101.

вицама рукопис је илуминиран низом иницијала изведеним преплетима и малих цветова у облику тролиста.

7) Четворојеванђеље, Wuk 7, исписано је 1389. године уставним писменима са елементима полуустава српске редакције.[25] Величина рукописа је 27 × 19 cm и има 223 листа. Повезан је у дрвене дашчице обложене бледомрком кожом са утиснутим орнаментима. На обема корицама је исти орнамент великог крста. Повез је новији, рађен свакако после набавке рукописа од Вука Караџића.

На крају рукописа на л.223v налази се запис: слава сьвршителю в(о-г)оу вь вѣкы вѣкомь, амин. х(ристо)с(ь). ес(ть) зачало и конць томѹ слава вь вѣкы и вь вѣк весконьчныє, ꙗко б(ог)оу ам(и)нь, ам(и)нь, ам(и)нь бо гл(а-го)лет се право боуди тѡ. — м(и)л(о)сродиєм ти вл(а)д(и)ко х(ри)с(т)е ц(а)роу сьврьши се дѣло сїе. писах многогрѣшнїи рабь Х(ри)с(т)оу попь Младѣнь. вь д(ь)ни вл(а)гевѣрнаго и хр(и)столюбиваг(о) кнеза Лазара, самодрьжца всеи срьвскыи земли. вь лѣт(о) ҂ѕ҃. ѿ с҃. ѕ҃. не вазри, любимиче зане не сѣдь(х) на степени да аще что и сьгрѣших. вл(аго)словите, а не кльните. а вас в(ог)ь да прости и вл(аго)с(ло)ви вь вѣк вѣком, ам(и)нь.[26]

Рукопис је илуминиран заставицама на почецима сваког јеванђеља. Изнад почетка Јеванђеља по Матеји (л.4г) налази се заставица у облику надвратника, украшена преплетима који образују дијагонално постављене крстове, односно чворове (Сл. 8). Ти орнаменти су изведени црвеним мастилом. Иницијал К на почетку текста је сасвим једноставан, украшен само куглицама.

Изнад текста Јеванђеља по Марку (л.59г) је уска правоугаона заставица украшена срцоликим орнаментима у које су унесене стилизоване палмете (Сл. 9). Орнаменти су рађени црвеним мастилом. Изнад горње ивице заставице је крст са монограмом Христовим. Иницијал З је истог типа као на почетку претходног јеванђеља.

Изнад почетка Јеванђеља по Луки (л.95г) је архитектонска заставица која заузима скоро целу страну (Сл. 10). Изведена је на црвеној и зеленој основи и украшена истим орнаментима дијагоналних крстова као на првој заставици. Ова заставица са луком у средини, завршеним великим крстом, и двема кулама са страна, завршеним стилизованим гранама са крстовима при врху, представља једно од најсложенијих облика архитектонских заставица које се јављају у српским рукописима XIV века. Око главног крста у средини су распоређена слова монограма Христовог, а око стилизованих грана на кулама су

[25] П. А. Воскресенский, н. д., 5—6, бр. III; А. И. Яцимирский, н. д., 258—260, бр. 2/7; Б. Цонев, н. д., 23; М. Селесковић, н. д., 86; K. Günther, н. д., 327; Изложба српске писане речи, 49, бр. 151; Г. Добрашиновић, н. д., 120.

[26] Љ. Стојановић, н. д., 53, бр. 163.

скраћенице религиозних формула какве налазимо у нашим рукописима овог и каснијих времена. Лево су скраћенице: д(обро) д(рѣво) д(иꙗволоу) д(осада), а десно: є(лена) ѡ(брѣтє) ч(ьстно) д(рѣво).[27]

Архитектонске заставице веома су хетерогене по решењу у нашим рукописима. На њима долази до израза машта наших илуминатора. Док на веома сложеним заставицама овог типа, као на оној која се налази у рукопису Архива Српске академије наука и уметности бр. 294 из прве половине XIV века, што садржи Слова св. Саве Јерусалимског, цркву евоцирају велики крстови, на нашој заставици, као и на оној у Оливеровом минеју из 1342. године, схему цркве наговештавају луци, али се на нашој заставици јављају и велики крст поред два мања изведена стилизованим гранама.

Иницијал П на почетку текста изведен је троструком плетеницом црвене боје.

Последња заставица налази се изнад почетка Јеванђеља по Јовану (л.159г). Скоро је истоветна са оном изнад почетка Јеванђеља по Марку, али је обојена. Основа је тамнозелена, а детаљи су црвени.

Иницијал В изведен је преплетима зелене и црвене боје.

8) Четворојеванђеље, Wuk 4. XIV век.[28] Исписано је на дебелом пергаменту уставним писменима српске редакције. Величина је 20,5 × 30 cm и има 334 листа. Рукопис је повезан у дрвене дашчице обложене кожом са утиснутим орнаментима. Повез је првобитан али доста оштећен.

Рукопис је илуминиран заставицама и иницијалима. Заставице се налазе изнад садржине Јеванђеља по Матеји, Марку и Луки и изнад почетка Јеванђеља по Луки.

Изнад садржине, односно глава Јеванђеља по Матеји (л.1г) је архитектонска заставица, у ствари нешто развијенија варијанта степенастих заставица (Сл. 11). Основа је плава и црвена и украшена је дијагоналним крстићима, односно уплетеним чворовима. Изнад заставице је натпис: ѡ г(оспод)и єп(а)си, ѡ г(оспод)и поспѣши. Око крста при врху заставице је монограм Христов. Изнад стилизованог орнамента лево је скраћена религиозна формула: є(лена) ѡ(брѣтє) д(рѣво) ч(ьстно), док је десно скраћена формула: к(ьсть) г(осподьнь) в(ожиѥю) п(омощию). Испод ових

[27] За скраћенице религиозних формула упор. Ј а с т р е б о в, *Подаци за историју цркве у Старој Србији*, Гласник СУД, XL, 1874, 200; Н. П о к р о в с к и й, *Евангелие въ памятникахъ иконографіи преимущественно византийскихъ и русскихъ*, С.-Петербургъ 1892, 356—357; Л. М и р к о в и ћ, *Црква Петковица*, Гласник Српске православне патријаршије, III, 1922, 36; П а в л е И в и ћ и М и л и ц а Г р к о в и ћ, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 20.

[28] П. А. В о с к р е с е н с к и й, н. д., 4, бр. II; А. И. Я ц и м и р с к и й, н. д., 261, бр. 3/4; Б. Ц о н е в, н. д., 21; М. С е л е с к о в и ћ, н. д., 86; K. G ü n t h e r, н. д., 327; Г. Д о б р а ш и н о в и ћ, н. д. 120.

скраћених формула је запис илуминатора, а можда и преписивача: раб҃ х(рист)оу геронта.

Изнад „глава" Јеванђеља по Марку (л.88г) је заставица у облику портала. Украшена је са два реда уланчаних прстенова, рађених црвеним мастилом са детаљима црвене боје. Десно при дну заставице је глава чудовишта (Сл. 12).

Изнад „глава" Јеванђеља по Луки (л.143г) је заставица правоугаоног облика украшена са два реда уланчаних прстенова и уоквирена са страна са по једним редом вертикално постављених прстенова. Контуре орнамената су црвене, а основа црна и плава (Сл. 13).

Последња заставица овога рукописа налази се изнад наслова Јеванђеља по Луки (л.145г). Заставица има облик сличан претходном и украшена је истим декоративним мотивом. Иницијал П је сасвим једноставан (Сл. 14).

„Главе" и наслов Јеванђеља по Јовану (л.247v) су без заставица, али се са страна налази по један мали преплетни мотив.

Орнаменти овог рукописа као и Wuk 7, а видећемо и Wuk 3, су тесно повезани са орнаментима декоративне пластике моравске школе. Налазе се већ на најстаријем споменику те школе или, како су такође назване стилске групе цркава, на Раваници, а појавиће се и на каснијим црквама.

На крају рукописа (л.334) је запис из 1561. године:

Сію с(ве)тꙋю и б(о)ж(ь)ствнꙋю книгꙋ гл(а)г(о)лѥмо четворовл(а)говѣстіе. иже вѣ штетаа шт(ь) с(ве)тые вѣликые цр(ь)квы ар'хіеп(и)ск(о)піе иж(е) въ Пекоу срѣвскые. шбрѣтею. вл(а)женніи и прѣшс(ве)щенніи ар'хіеп(и)ск(о)пъ. пекскы и въсех(ь) срѣв'ль: кір(ь) Макаріе. и принѣсе ю, пакыи къ своеи цр(ь)квы и матѣрь въсех(ь) цр(ь)квы. лѣт(о) ҂ ѯ б. Смѣреніи Діѡнисіе діакѡн' ман'шіи вь иноцѣхь.

9) Четворојеванђеље, Wuk 3. XIV век.[29] Исписано је уставним писменима српске редакције. Величина је 25 × 18 cm и има 313 листа. Рукопис је повезан у дрвене дашчице обложене кожом са утиснутим орнаментима. На горњој корици је у средишњем правоугаоном пољу велик крст, а на доњој корици је ромб пресечен дијагоналама. Повез је првобитан.

Рукопис је илуминиран заставицама и иницијалима.

Изнад „глава" Јеванђеља по Матеји налази се архитектонска заставица (л.1г), украшена дијагонално постављеним крстићима, односно уплетеним чворовима (Сл. 15). Међутим, за разлику од истог орнамента у четворојеванђељу Wuk 4, Wuk 7 и низу других рукописа, ти орнаменти нису цртани мастилом, већ су непосредно рађени бојом, у

[29] П. А. Воскресенский, н. д., 2—4, бр. I; А. И. Яцимирский, н. д., 264—266, бр. 5/3; Б. Цонев, н. д., 21; М. Селесковић, н. д., 86; K. Günther, н. д., 327; Г. Добрашиновић, н. д., 120.

овом случају црвеном и тамнозеленом, док су неки преплети остављени необојени. Истих су боја крст изнад заставице и палмете на њеном врху.

Изнад наслова Јеванђеља по Матеји (л.2г) је заставица коју образују међусобно повезани ромбови и прстенови овалног облика. Боје су исте као на претходној заставици. Иницијал К којим почиње текст јеванђеља је сасвим једноставан (Сл. 16).

Садржај Јеванђеља по Марку (л.60v) и почетак (л.61v) су без орнамената. Исто тако су без орнамената „главе" и почетак Јеванђеља по Луки (л.102г и л.104г). Такође је без орнамената садржај Јеванђеља по Јовану (л.170v).

На почетку Јеванђеља по Јовану (л.171г) налази се иницијал В образован преплетима тамнозелене и црвене боје. Преплети су рађени само бојом као и на заставицама. Иницијал В истог типа и истог техничког поступка налази се у тексту у коме се говори о извођењу Христа пред Пилата (л.210v).

На почетку рукописа на пергаментном листу корице је запис из XVII—XVIII века:

Смѣрѳніи ер'монах(ь)
Фикторь ѡт(ь) манастіра
Морачє.

10) Четворојеванђеље, Wuk 6. XIV век.[30] Рукопис је исписан уставним писменима српске редакције. На почетку су два листа из руског рукописа XIII—XIV века. Величина је 22,5 × 18,5 cm и има 319 листова. Рукопис је повезан у дрвене дашчице обложене кожом бледомрке боје са утиснутим орнаментима. На обема корицама је исти украс, велики крст. Повез је каснији, израђен после набавке од Вука Караџића, и истог је стила као и остали повези настали вероватно у Берлину.

Ред листова је доста поремећен нарочито у почетку. На листу 6г је запис: мѣсеца генара вь.к. прѣстави се рабь Христоу великы деспоть всѣх земль сръбскыихь, бывь крѣпькыи и славьнь господинь вьсхотѣвь же и вьжделѣ приѥти светаага и агглскаага ѡбраза. приѥмы же малыи ѡбразь и нарече-но ѥ име ѥмоу дородеї, ꙗ ѥщи же достигь ꙗзволѥнниѥмь владичнымь, ꙗко изврань вогооугодныи христовь воинь вѣнчати се вѣнцемь славы великаага ѡбраза мнишьскаага иночьства иже вьзыска и пришбрѣть и приѥть, и нарече се име ѥмоу Іѡань Каливить, иже и сь міромь оуспе. Ѥгоже ꙗвидѣвше оуспеніѥ боголюбиваа ѥго чеда вьздаше славоу ѡцоу и сыноу и светомоу доухоу, иннꙗ и присно и в вѣ.

[30] А. И. Яцимирский, н. д., 263, бр. 4/6; Б. Цонев, н. д., 22; М. Селесковић, н. д., 86; K. Günther, н. д., 327; Изложба српске писане речи, 55, бр. 182; Г. Добрашиновић, н. д., 120.

Тај запис је различито тумачен и датован. Љ. Стојановић га датује у XIV—XV,[31] а Јацимирски у XV век.[32] По мишљењу Љубице Борђевић запис припада XIV веку.[33] Највећи проблем у томе запису представља идентификовање личности монаха Доротеја, каснијег великосхимника Јована Каливита. Рад. Грујић, који се дуже задржао на томе запису, искључује остале деспоте и сматра да је он идентичан са деспотом Јованом Оливером и да је сам писар тај запис могао унети у рукопис непосредно после смрти деспотове.[34] Тај је запис споменут и у каталогу Изложбе српске писане речи, где је наведено да се он односи на смрт деспота Стефана Лазаревића.[35] Међутим, с обзиром на најновије датовање записа у XIV век и на остале податке у њему, где се говори о деци великосхимника Јована Каливита, као и на чињеницу да су имена примљена у монашењу често почињала истим словима као и дотадашња световна, а овде је чак и име задржано, постаје веродостојно мишљење Рад. Грујића да се запис односи на деспота Оливера.

Рукопис је илуминиран веома занимљивом заставицом, ауторским портретом јеванђелисте Матеје и са неколико иницијала.

Изнад почетка текста Јеванђеља по Матеји (л.5г) је заставица сасвим изузетна у илуминацији наших рукописа (Сл. 17). Она има облик потковице у коју су унете тератолошка бића, комбинације птице и змије, односно две велике птице чији се репови преплићу и завршавају змијским главама. Птица лево провлачи главу кроз оквир заставице и гута птицу, а птица десно прелази главом оквир заставице и такође гута мању птицу. Основа заставице је црвена, оквир је жут и плав, птице су црвене и плаве. Изнад горње ивице заставице је стилизован крст.

У низу јужнословенских заставица тератолошког карактера, ова заставица по своме решењу заузима посебно место. Елементе тератологије налазимо не само у јужнословенским већ и у другим, особито руским рукописима, али није нам позната ближа аналогија за илуминацију нашег рукописа. Комбинације птице и аждаје налазе се у руским рукописима,[36] међутим нама познати примери имају друкчију

---

[31] Љ. Стојановић, н. д., II, Београд 1903, 466, бр. 4602.

[32] А. И. Яцимирский, н. д., 264.

[33] Љубици Борђевић, чланици Археографског одељења Народне библиотеке Србије и овом приликом захваљујем на томе податку.

[34] Рад. Грујић, *Који је српски деспот умро као великосхимник Јован Калевит*, Гласник Скопског научног друштва XI, Скопље 1932, 233—236; упор. Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, САНУ, Посебна издања, књ. CCCXXXVI, Византијски институт, књ. 8, Београд 1960, 162, нап. 28.

[35] Изложба српске писане речи, 55, бр. 182.

[36] N. Born, *Das Tiergeflecht in der nordrussischen Buchmalerei*. Seminarium Kondakovianum VI, 1933, 95 и Born I, Taf. VI, 2.

стилизацију, тако да је можда ова заставица оригинална замисао нашег илуминатора.

Исто тако је сасвим изузетан фронтиспис са ауторским портретом јеванђелисте Матеја (л.6v) пропраћен натписом: с(ве)ты ма(т)деи прьви ѥуа(гг)л...[37] На тој минијатури сасвим је наивно евоциран амбијент скрипторија у коме је јеванђелист представљен на степеништу, које подсећа на тај архитектонски детаљ са античког храма. Степенице су зелене, жуте и црвене боје. Иза јеванђелисте Матеје је едикула са дугим, уским прозорима. Јеванђелист Матеј држи левом руком развијен свитак у који трском уписује почетак текста свога јеванђеља, док испред њега лебди у ваздуху сталак са пребаченим листом на коме су исте почетне речи јеванђеља: книгы рож(дь)ства іс҃(са). Јеванђелист Матеј је обучен у тамнозелени хитон и бордо химатион. Коса му је седа, а ореол жут (Сл. 18). Пропорције портрета јеванђелисте су доста несразмерне. Глава је сувише велика у односу на тело, а ноге и сувише мале, тако да илуминатор очевидно није добро познавао пропорције људске фигуре.

У целини и детаљима ова минијатура заузима посебно место у развојној линији ауторских портрета нашег сликарства минијатура. Јер наши минијатуристи, угледајући се на византијске и западне мајсторе, давали су са више реалистичких детаља амбијент преписивачке радионице, уносећи сточић за писање, наслоњачу за аутора и друге појединости.

Осим заставица и ауторског портрета јеванђелисте Матеје, овај рукопис је илуминиран иницијалима, који се налазе на почецима текстова јеванђеља, као и цветовима.

На почетку Јеванђеља по Марку (л.96v) је иницијал З који образује змија уплетена у чвор (Сл. 19).

На почетку Јеванђеља по Луки (л.162г) су цветови и иницијал П изведен преплетима црвене, жуте и зелене боје.

На почетку Јеванђеља по Јовану (л.268v) су цветови и иницијал И изведен црвеним преплетом.

11) Апостол-апракос MS Slav. fol. 28, настао је према Јацимирском крајем XIV века.[38] Међутим, према датовању Љубице Борђевић

---

[37] Снимак објављен у чланку М. Харисијадис, *Споменици наше писмености, (Од Григорија дијака до Гаврила Стефановића Венцловића — пет векова дугог рада наших писара и илуминатора)*, Политика, 12. мај 1973. године, стр. 15.

[38] П. А. Воскресенский, н. д., 6—7, бр. IV; Г. Ильински, *Апостолъ N. 28 Берл. Корол. Библ. какъ матерьялъ для исторіи сербохорватскаго ударенія*, Сборникъ статей посвященныхъ почитателями В. Ламанскому, II, СПБ 1908, 1351—1374; А. И. Яцимирский, н. д., 281, бр. 14/28; Б. Цонев, н. д., K. Günther, н. д., 327.

припада XV веку. Рукопис не припада Вуковој збирци, јер је набављен 1863. године од Маргарите D. Dimitze из Битоља (Монастира).

Рукопис је исписало више руку. Редакција је српска. Величина је 30 × 21,5 cm и има 337 листова. Повезан је у дрвене дашчице обложене кожом са утиснутим орнаментима. На горњој корици су утиснуте две дијагоналне траке које пресецају утиснути ромб. То пресецају још две траке, хоризонтална и вертикална. У међупростору су утиснути жигови са стилизованим биљним орнаментима и фигуралним мотивима. На доњој корици је истоветна основна схема, али су орнаменти утиснути жиговима бројнији, а неки су и већи. Од свих повеза на јужнословенским рукописима Државне библиотеке у Берлину овај је најбогатији. Повез је првобитан, односно настао пре набавке за тадашњу Краљевску библиотеку у Берлину.

У календару се помињу под 28. октобром Арсеније архиепископ српски, под 14. јануаром Сава први архиепископ српски.

Рукопис је илуминиран двема заставицама и ауторским портретом апостола Павла.

Портрет апостола Павла (л.1v) је означен натписом: с(ве)ты павелъ ап(о)с(то)лъ (Сл. 20). Осим тога натписа који се налази у горњем делу минијатуре и који је каснији, у доњем делу странице је други натпис: сти л҃ка ап(о)с(то)ль. По иконографском типу портрет представља без сумње апостола Павла.[39] Његов лик се налази под аркадом, коју образује високи архитрав, који почива на стубићима. У доњем делу архитрава је урезан троугао украшен тролистом, а изнад горње линије су два супротстављена пауна, који прилазе пехару, између њих постављеном. Горња површина архитрава је прекривена травом.

Детаљ траве на горњој површини архитрава налазимо у византијским рукописима XV века. Тако је заставица Акатиста Богородице у Историјском музеју у Москви (греч. 429, л.18v) украшена сличним декоративним елементима,[40] а исти орнаментални детаљ налази се у четворојеванђељу Ивирона на Атосу из 1433. године.[41]

Архитрав је украшен орнаментом низа прстенова у које су унесени цветови. Основа је златна, а цветови су црни, црвени и зелени. Капители изнад стубова су црвени, а стубићи зелени. Тролист у доњем делу архитрава је црвен.

---

[39] Г. Илински сматра да је представљен апостол Павле, као и Воскресенски, док Јацимирски мисли да је овде представљен апостол Лука.

[40] В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Т. II, Москва 1948, Т. 330.

[41] S. M. Pelekanides — P. S. Christou — Ch. Tsioumis — S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts.* Vol. 2, The Monasteries of Iviron, St. Panteleimon, Esphigmenou, and Chilandar, Athens 1975, fig. 133—136 (548) — Gospel Book Iviron. Date 15 cent. (1433) — fol. 17v, 97v, 149v, 233v.

Орнаментални мотиви овог архитрава налазе се у византијским рукописима раскошног стила већ у XII веку. Орнаментима исте схеме украшен је канон јеванђеља у библиотеци Марцијани у Венецији (Z 540) из прве половине XII века.[42]

Апостол Павле је представљен у попрсју, држећи отворен кодекс у руци. У кодексу се назире текст почетка дела апостолских: прьвое оубо слово сътворихь ѡ всѣхь. Крај апостола Павла је мала фигура анђела, раширених крила. Анђео руком указује писцу дела апостолских на далеки пут проповедања.

У рукопису се налазе две заставице. Прва је архитектонска заставица изнад наслова дела апостолских (л.2г). Изведена је уланчаним прстеновима у које су унесени нови орнаменти, узајамно повезани мали правоугаоници, који при томе образују мале четворолисте (Сл. 21). Изнад заставице је натпис: ѡ г(оспод)и сп(а)си; ѡ г(оспод)и пом(о)зи. У средини, изнад узвишеног дела у облику куле је крст са Христовим монограмом. Друге две куле су овенчане палметама. Између кула су крстови. Крај левог крста је скраћена религиозна формула: м(ѣсто) л(овно) ꙗ(ко) б(ысть), а крај десног крста друга скраћена формула: є(лена) ѡ(бѣтє) д(ѣво) ч(ьстно). Основа заставице је плава и зелена, а контуре преплета су црвене. Иницијал П је једноставног облика и рађен је црвеним мастилом.

Друга заставица налази се на почетку Саборног посланија апостола Јакова (л.100г). Образована је уланчаним прстеновима у које се уплићу са горње и доње стране полупрстенови (Сл. 22). Исти тип орнамента налазимо у четворојеванђељу Вукове збирке, Wuk 5, л. 234г. Контуре прстенова и полукругова су црвене, а основа заставице је окер, плава и зелена. Иницијал И изведен је црвеним мастилом. Орнаменти ове заставице имају паралела у декоративној пластици цркава моравске школе. Истоветне мотиве налазимо на Раваници.[43]

У рукопису је сачуван запис једног од преписивача. Наиме на л.130г налази се запис: ѡт зде почех азь драико.[44] Исти преписивач помиње се и у каснијем запису (л.129v): Вѣчна памет драикꙋ маистѡрꙋ кои є почель ѡт зде си пракос.[45]

На горњој и доњој маргини првог листа текста је запис из XVII века: + Си пракъси ѡдъ великꙋ цр(ь)ковъ праксиѧ.

Пергаментни рукописи Државне библиотеке у Берлину представљају својом орнаментиком и минијатурама значајан допринос позна-

[42] В. Н. Лазарев, н. д., Т. 157.
[43] Б. Вуловић, *Раваница*, Т. LIV, Београд 1966.
[44] Љ. Стојановић, н. д., II, 409, бр. 4219.
[45] Исти, н. д., 409, бр. 4220.

вању дела наших старих илуминатора. Поједини рукописи као Wuk 5, Wuk 6 и Wuk 27 садрже нове облике тератологије потпуно непознате у досада објављеним споменицима наше писане речи, а апостоли Ms. slav. fol. 28 и Wuk 47[46] занимљиве елементе раскошног византијског стила распрострањеног у илуминацији наших средњовековних рукописа.

Други рукописи као Wuk 3, Wuk 4 и Wuk 7 орнаментима својих заставица доприносе решавању порекла декоративне пластике цркава моравске школе или стилске групе. Сада када се све више упознаје, објављује и проучава илуминација наших средњовековних рукописа, долазимо до закључка да су од свих узора за мајсторе декоративне пластике наших цркава са краја XIV и почетка XV века насталих у области Велике Мораве и њених притока највише послужили својом орнаментиком наши рукописи. Мотиви као уланчани прстенови и уплетени чворови, односно дијагонални крстићи, употребљени на заставицама, преовлађују већ на најстаријем споменику моравске школе, на декоративној пластици Раванице. Нарочито су архитектонске заставице могле инспирисати неимаре првих цркава ове групе да дођу на замисао да орнаменте рукописа, који су им временски непосредно претходили, пренесу на камен. Јер неколико архитектонских заставица сачуваних у нашим рукописима потпуно евоцирају цркве, будући да су на неким заставицама постојале представе купола.

Већ је С. Радојчић указао на рукописне орнаменте као на узор за неимаре моравске школе,[47] што је прихватио А. Дероко.[48] Б. Вуловић поред рукописа[49] наводи и дела других техника као аналогије за пластичну декорацију Раванице. Међутим пажљивим проучавањем богатог фонда рукописа долазимо до закључка да њихови орнаменти пружају ближе узоре од тканина, радова у дрвету и орнамената зидног сликарства. Ових неколико примера из рукописа Државне библиотеке у Берлину потврђују мишљење оних истраживача наше средњовековне уметности који су порекло пластике моравске школе видели у орнаментици наших рукописа.

Пергаментни рукописи Државне библиотеке у Берлину су занимљиви и по томе што нас упознају са делатношћу неколико мајстора српске писане речи и илуминације. Тако сада знамо како изгледа Типик познатог преписивача грешног Романа, затим Посни триод Wuk 27 Мартимијана, Четворојеванђеље Wuk 7 попа Младена, Четво-

---

[46] М. Харисијадис, н. д.

[47] С. Радојчић, *Старе српске минијатуре*, Београд 1950, 6, 38.

[48] А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд 1953, аналогије за декоративну пластику цркава моравске школе, сл. 489.

[49] Б. Вуловић, н. д., 96, 102, 112.

ојеванђеље Wuk 4 Геронта и Апостол Ms. slav. fol. 28 мајстора Драика.

Најзад, у Четворојеванђељу Wuk 6 налази се значајан запис за који сада можемо скоро са сигурношћу претпоставити да се односи на великог деспота Јована Оливера.

LES MANUSCRITS SUR PARCHEMIN DE LA STAATSBIBLIOTHEK DE BERLIN

MARA HARISIJADIS

Vuk Stefan Karadžić avait cédé à l'époque à la Bibliothèque Royale de Berlin quarante-neuf manuscrits, dont onze sont écrits sur parchemin. Nous avons publié l'un de ces manuscrits sur parchemin contenant les Actes et Epîtres des Apôtres et marqué de la cote № 47, dans le № 12 du »Zbornik za likovne umetnosti Matice Srpske« (Bulletin des Beaux Arts de la Matica Srpska).

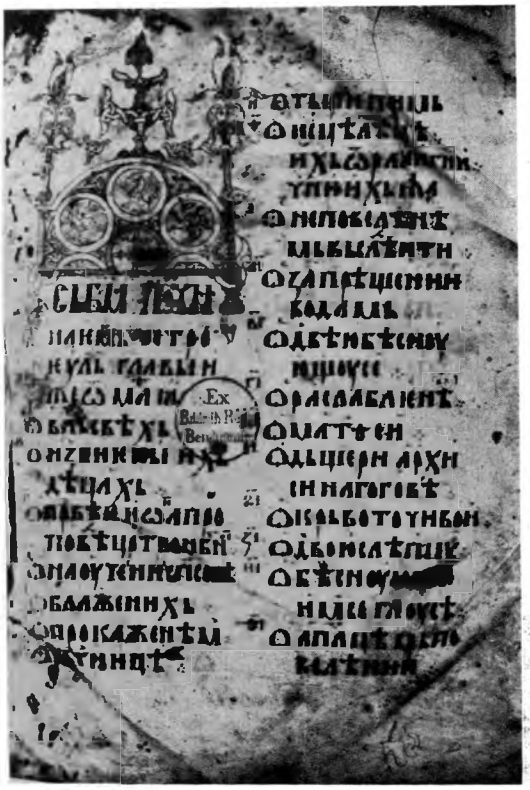
Les dix autres manuscrits sur parchemin de cette collection sont assez hétérogènes par leur contenu et leur enluminure. En plus de ces manuscrits l'on conserve dans la même bibliothèque (en Allemagne Fédérale) un autre manuscrit sur parchemin, acquis en 1863, à savoir Les Actes et Epîtres des Apôtres, MS slav. fol. 28.

Les manuscrits slaves sur parchemin de cette bibliothèque ont été étudiés et publiés à plusieurs reprises, mais leur enluminure et reliure n'ont pas fait l'objet d'études particulières. Ces manuscrits s'étendent sur une période qui va du XIIIe au XVe siècle. Ils se distinguent par une enluminure très intéressante, en particulier ceux qui portent les cotes WUK 5 et WUK 6, comme aussi le manuscrit déjà publié WUK 47 et Les Actes et Epîtres des Apôtres marqués MS slav. fol. 28. Les manuscrits WUK 5, WUK 6 et WUK 27 nous font connaître de nouveaux types jusqu'alors inconnus de teratologie, pendant que les manuscrits WUK 47 et MS slav. fol. 28, donnent un nouvel exemple du style byzantin somptueux dans l'enluminure des manuscrits des Slaves du Sud.

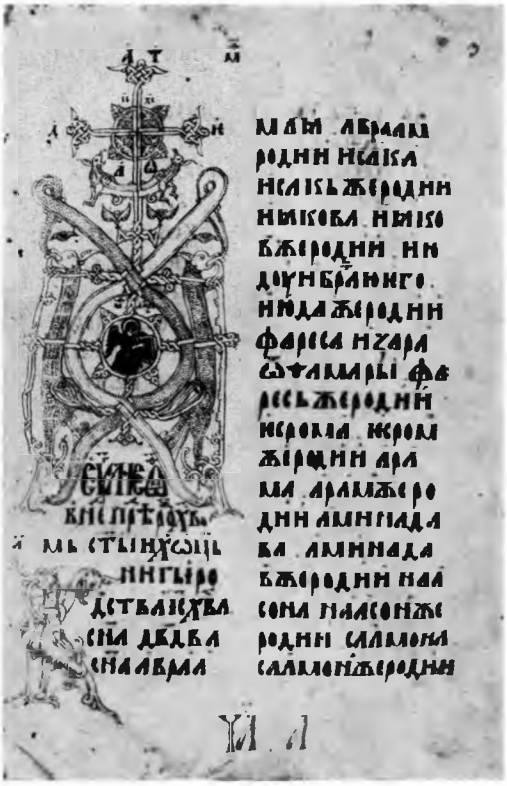
Les manuscrits WUK 3, WUK 4 et WUK 7 présentent d'intéressants en-têtes architecturaux qui ont certainement eu une influence considérable sur la création de la décoration en relief des églises du groupe de l'école de la Morava.

Ces manuscrits nous font connaître les travaux de quelques maîtres-enlumineurs et calligraphes serbes. Ce sont: pour le Typikon WUK 49, Roman, le pauvre pêcheur; pour le Triod WUK 27, Martimien; pour le Tétraévangile WUK 7, le pope Mladen; pour le Tétraévangile WUK 4, Géronte, et pour les Actes et Epîtres des Apôtres Ms. slav. fol. 28, maître Draik.

De plus nous trouvons dans le Tétraévangile WUK 6 une annotation qui nous fait supposer avec une sécurité grandissante qu'elle se rapporte au Grand Voïvode, le despote Oliver.

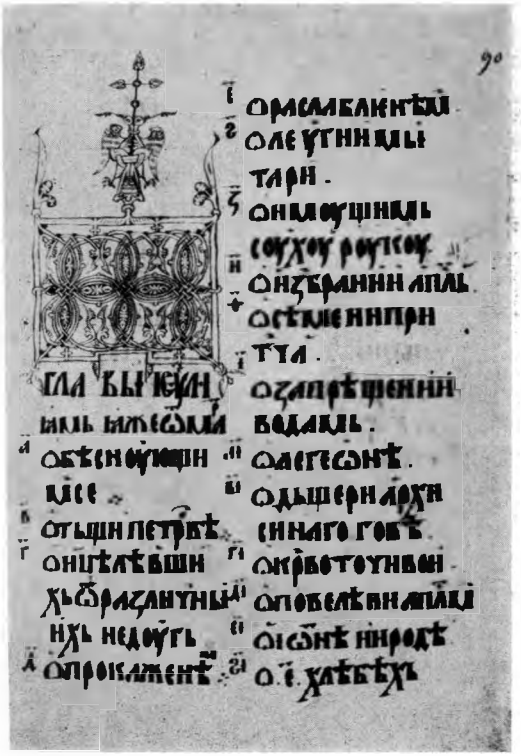


Сл. 1. Четворојеванђеље Wuk 5, л. 2r

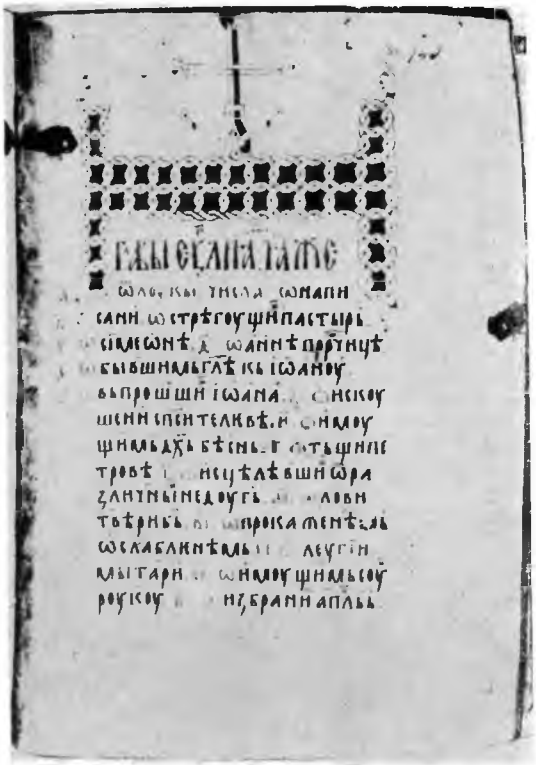


Сл. 2. Четворојеванђеље Wuk 5, л. 3r

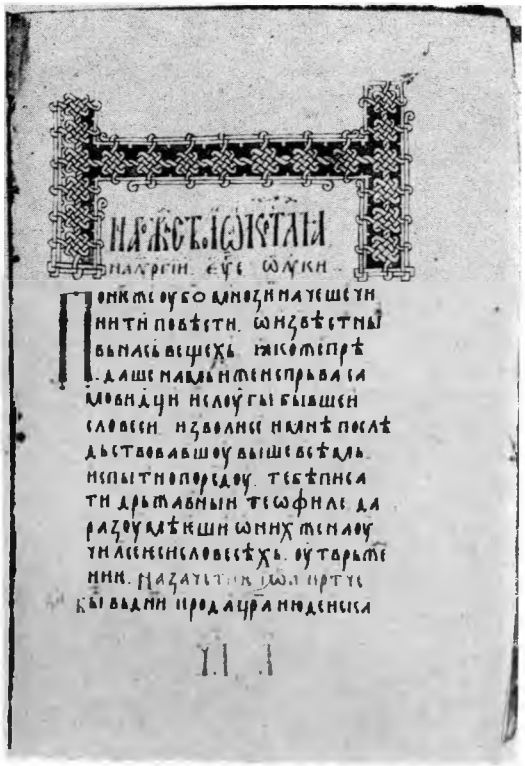
Сл. 3. Четворојеванђеље Wuk 5, л. 90r



Сл. 4. Четворојеванђеље Wuk 5, л. 91r



Сл. 13. Четворојеванђеље Wuk 4, л. 143г



Сл. 14. Четворојеванђеље Wuk 4, л. 145г

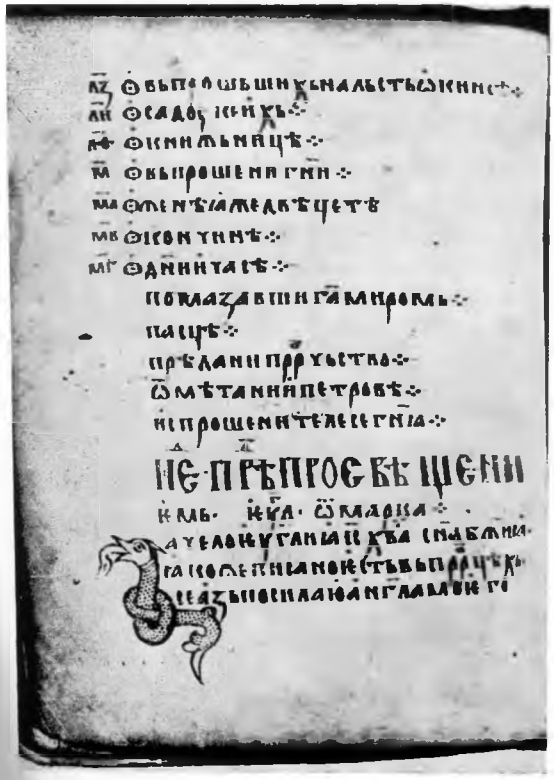
Сл. 15. Четворојеванђеље Wuk 3, л. 1г

Сл. 16. Четворојеванђеље Wuk 3, л. 2г

Сл. 17. Четворојеванђеље Wuk 6, л. 5r

Сл. 18. Четворојеванђеље Wuk 6, л. 6v

Сл. 19. Четворојеванђеље Wuk 6, л. 96v



Сл. 20. Апостол MS. slav, fol. 28, л. 1v

Сл. 21. Апостол, MS, slav, fol. 28, л. 2r

Сл. 22. Апостол, MS, slav, fol. 28, л. 100r

За један део репродукција користила сам снимке Археографског одељења Народне библиотеке, на чему и овом приликом, захваљујем.

ЦВИТО ФИСКОВИЋ

Фирентинчев рељеф на цркви св. Николе у Трогиру

Високо на сјеверном зиду бенедиктинске цркве св. Николе у Трогиру узидан је мали рељеф који приказује неког светог бискупа који осим својих ознака митре и штапа нема других па је тешко одредити кога представља. Да ли св. Дују, којему тај самостан бенедиктинки бијаше у средњем вијеку посвећен, бл. Ивана трогирског или пак св. Николу, који се поред Дује у XIII стољећу јавља као заштитник цркве и самостана[1] и то вјеројатно јер се они налажаху близу градске луке и врата кроз која се одлазило на далеке путове и море, а Николу се сматрало заштитником путника и помораца.

Најприродније нам се, дакле, чини да је то лик Николин, постављен на вањски зид цркве при мору којој је постао нови заштитник.

Да ли је рељеф, онако мален, био одређен за то мјесто тешко је утврдити, тек се чини да му је горњи дио, попрсје, издужено а ноге краће да би био цјеловитије виђен одоздо с улице. Учињен је, дакле, да буде постављен на висину, а голим црквеним зидовима је и онако недостајало вањских фигуративних, кипарских обиљежја.

Али више од тога иконографског питања кога рељефни лик представља, нас занима умјетнички слог и ликовна врсноћа, па према томе и аутор овог досад непознатог и у повијести умјетности једва споменутог рељефа.[2]

Зидни табернакул има вањски оквир у којему два једноставна полупиластрића стоје на заједничком уздуженом постољу и држе над-

[1] I. Ostojić, *Benediktinke u Trogiru.* Službeni vjesnik biskupije splitske i makarske XI broj 7—8, Split 1964, стр. 13.

[2] Упозорио сам на рељеф у својој радњи *Samostan i crkva Benediktinki u Trogiru.* Život s crkvom V, Hvar—Split 1939, br. 4—5, стр. 204. Претискано у *Sv. Benedikt i njegovo djelo.* Split 1939, стр. 124. Види и чланак у Slobodnoj Dalmaciji, *Neobjavljeni Firentinčev reljef u Trogiru.* Split 14. VIII 1976, стр. 7.

вратник. У тај вањски оквир који штите истанчани рељеф од храпаве површине околног зида постављено је кићено пријестоље које се састоји од ниског сједала и нише окружене бочно с два оквирна полупиластрића украшена гротескним издуљеним биљкама свинута лишћа. Пиластрићи носе плитким главицама, које се продуљују у вијенац са зупцима, полукружни лук искићен такође сред своје профилације низом зубића. У луку је ребраста шкољка. Лик је одјевен у широку и дугу кошуљу, а прекривен још ширим плаштем закопчаним јајастом шкољком сред прсију. Десницом благосиља а у љевици му је бискупски штап опасан готичким каштелелом и завршном змајевом главицом на куки. На глави дугољаста брадата лица је митра опасана уобичајеним врпцама и искићена цвјетовима. По ниши и њеном оквиру украшеном гротескним биљкама и зупцима, по полукружном луку и шкољци у њему, јасно је да је рељеф настао у доба ренесансе и да припада њеном слогу. У њено вријеме, у другој половици XV стољећа, истицао се у кипарству и градитељству Трогира, као што је познато, Донателов ученик Никола, зван по Фиренци, свом завичају, Фирентинац. Стигао је у Трогир и радио с кипаром и градитељем Андријом Алешијем на градњи крстионице столне цркве, која је завршена 1467. године. Ликовним разматрањем најљепшег ренесансног мотива у крстионици, putta који носе богати вијенац воћа, закључио сам да је Никола Фирентинац обликовао она четири најизразитија,[3] па се може сматрати да је он помагао на том споменику Андрији Алешију. Андрија се као главни градитељ, а онда и познати грађевински подузетник и водитељ клесарско-градитељске радионице, у крстионици сам потписао не спомињући по ондашњем обичају свог младог вриједног помоћника од којега је могао попримити ренесансне облике,[4] какве већ бијаше видио на помолу код свог учитеља Јурја Далматинца.

Према томе нам је јасно да је Никола Фирентинац стигао у Трогир прије 1467. године док још крстионица не бијаше готова. Културна средина хуманистичког града и сам Алеши запазише његову даровитост а и новаторство. Млади мајстор није тада дјеловао само на свог учитеља већ и на своје сураднике, па се његов уплив већ исте године, кад је свршена крстионица, одразио на једног ренесансног кипара који је у цркви св. Циприана у Пражницама на Брачу израдио и датирао 1467. године камени олтарни триптих, којему се у ликовима

[3] C. Fisković, *Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru,* Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU, God. VII br. 1, Zagreb 1959, 23.

[4] H. Folnesics, *Studien zur Entwiklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jhs in Dalmatien,* Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Wien 1914, стр. 131.

одразује додир с Фирентинчевим киповима, као што је то примијетио и Љубо Караман.[5]

Из времена тог његова боравка у Трогиру потиче и овај рељеф на трогирској цркви св. Николе. То дјело показује све ознаке његова слога, у постави лика, у његовом дугољастом лицу, у изразитом набирању његове одјеће, у мотиву шкољке[6] и гротесци на пријестољу. Упореди ли се то лице с оним Фирентинчевих апостола у његовој капели трогирске столне цркве, уочит ће се сличност. Та груменаста брада сличи оној апостола Петра,[7] а графички немирно обликована одјећа у којој натегнути смиони набори оматају друге мекше, налик је одјећи апостола Павла, Филипа и других апостола у истој капели.[8] Тешки и обилато растрти плашт овог бискупског лика, који се шири по сједалу, налик је на исто тако тешке плаштеве Николиних Госпа на трогирском Маријином крунисању у капели трогирске столне цркве,[9] на хварском[10] и оребичком[11] рељефу, ликове на Оплакивању Соботине гробнице[12] и оному на Бипикову жртвенику, који му је Волфганг Волтерс узалуд покушао одузети и приписати неком другом непознатом Донателовом ученику.[13] Увијек је та одјећа, плаштеви и кошуље, у Фирентинца обликована немирно и разиграно, а уједно јој је та разиграност обуздана натегнутим попречним наборима што је попут појаса повезују и стискају.

У овом рељефу је тај графизам толико рашчлањен да умало није ослабио крхки мршави лик. Због те тежине и дуљине одјеће и овдје

---

[5] Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijeka*, Zagreb 1933, стр. 72, биљешка 19. В. сл. K. Prijatelj, *Novi vijek* и *Kulturni spomenici otoka Brača*, Zagreb 1960, 164. Занимљиво је упоредити доњи дио плашта који се неприродно успиње према горњем дијелу тијела на лику Криста и св. Ивана Крститеља као и на кипу Криста у трогирском гробљу В. сл. Lj. Karaman, о. с. (4) сл. 39. О том кипу и могућем упливу кипа Милосрђа у Јакину, дјелу Јурја Далматинца, види С. Fisković, *Juraj Dalmatinac*. Zbornik grada Šibenika, у тиску.

[6] Успореди мотив Фирентинчевих шкољки у нишама иза апостола у трогирској капели. В. сл. H. Folnesics, о. с., (3), 117—121. Успореди и са шкољкама у нишама анђела у Шибенику. С. Fisković, *Tri šibenska reljefa Nikole Firentinca*, Peristil III, Zagreb 1960, сл. 1, 2.

[7] В. сл. Lj. Karaman, о. с., (4), сл. 37.

[8] В. сл. Ibid сл. 35; H. Folnesics, о. с., (3), сл. 120; С. Fisković, о. с., (5), сл. 1, 2; Ć. M. Iveković, *Dalmatiens Architektur und Plastik*, табла 26, 27, 55.

[9] В. сл. С. Fisković, *Bogorodica s djetetom Nikole Firentinca u Orebićima*, Peristil II, Zagreb 1957, табла XXXVII.

[10] В. сл. D. Domančić, *Reljef Nikole Firentinca u Hvaru*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 12, Split 1960, сл. 38.

[11] В. сл. С. Fisković, о. с., (8), табла XXXVI.

[12] В. сл. H. Folnesics, о. с., (3), сл. 111.

[13] W. Wolters, *Due capolavori della cerchia di Donatello a Trogir e a Šibenik*. Antichità viva № 1, Firenze gennaio—febraio 1968. Види о томе С. Fisković, *Neobjavljeno „Oplakivanje" Jurja Dalmatinca*, Peristil 10—11, Zagreb 1948, стр. 45, биљешка 19.

Никола Фирентинац, рељеф на цркви св. Николе у Трогиру

СРБАН БУРИЋ

Представа Сократа у Љубостињи

У јужној певници цркве у Љубостињи, на композицији Излечење раслабљеног, у лунети портала у позадини, насликано је grisaille-ом попрсје средовечног мушкарца (Сл. 1). Глава му је окренута од догађаја, док десном руком живо показује ка сцени. По свему присуство ове необичне личности догађају из Христовог живота није случајно. То није попрсје схематизованог и неодређеног лика, већ је то човек јасних портретских особина: ћелавог темена, осим једног прамена, избоченог чела, прћастог носа, густих обрва и козје браде. Тај лик није близак ниједном пророчком, светитељском или апостолском лику познатом у византијској иконографији. Да би се овај портрет идентификовао мора се много дубље заћи у уметничку прошлост од византијског средњег века.

У нашем фреско-сликарству познато је доста таквих попрсја, глава и целих фигура на архитектонској позадини, рађених grisaille-ом. Има их у скоро читавом српском средњем веку, од Сопоћана до последњих споменика моравске школе. Међутим, оно што издваја љубостињско попрсје од сличних, grisaille-них минијатура јесу његове наглашене портретне особине и његова повезаност са композицијом на којој се налази. У Сопоћанима, на пример, на сцени Успења Богородичиног, налазе се две стојеће фигуре младића који држе каменове у руци спремајући се да их баце.[1] Њихова лица су врло схематизована. Ту није реч о портретима, већ о два занимљива полуакта, чија су разголићена тела у покрету била повод сликару да се поигра и покаже своје мајсторство, сликарску ученост и тако нам укаже на један од

[1] Р. Николић, *Белешке о сопоћанском живопису*, Саопштења VIII (1969), 103—115, говори о пореклу ове две фигуре и без оправдања њихову појаву види у светлости утицаја западњачке, нарочито талијанске уметности.

извора свога монументалнога стила. По одећи и ставовима судећи, слика је вероватно узета са неке хеленистичке представе гиганата. Други је случај са попрсјима младих ратника, често са копљима у рукама, сликаних у Краљевој цркви, Грачаници, Дечанима итд. Иако нису увек сасвим схематизовани, њихово присуство само употпуњује архитектонски декор, све значајнији у уметности из доба Палеолога. Љубостињски лик се по уметниковој намери издваја и због тога заслужује много више речи објашњења.

Као што је речено, антика је бивала инспирација и узор грисајним минијатурама. Уметници су те минијатуре радили често само као вежбу брзог и лаког сликања, што је основа фреско-технике. У поређењу са многобројним попрсјима из Грачанице, која су само украси лунета и забата у складу са лепотом и декоративношћу архитектуре, љубостињско показује друго значење. Овде лик није леп, већ ружан, дакле не сушта форма као украс, већ одређена личност, која и сама нешто говори и представља неку идеју.

Коме припада љубостињско попрсје? Трагање ћемо проширити на далеку прошлост, у еру античке уметности, јер у епоси византијске уметности нећемо наћи паралеле. У портретној уметности касноархајског и ранокласичног раздобља Грчке негован је одређени стил идеализације лика, под утицајем идеје калокагатије. Први лик који је нагнао уметнике да друкчије размишљају о реалистичности приказивања био је лик филозофа Сократа. По речима А. Хеклера, Сократов портрет претрпео је три битне промене у три века грчке скулптуре, прошавши кроз три фазе: од реалистичких портрета из периода Сократовог живота (V в.), преко Лизиповог Сократа из IV в., преображеног оплемењивањем грубог лица удахњивањем духовних особина (Лизип је Сократу отворио уста, представивши га као да говори, подучава), па до хеленистичког Сократа III в., безобзирно преображеног, демонских црта лица, строгих обрва, ружног великог носа, уношењем страсти у целокупни израз.[2] Хеклер не говори о глиптици и гемама са представом Сократа, преко којих је његов лик популарисан по целом грчко-римском свету, да постане један од најраспрострањенијих ликова у хеленистичкој епоси. Љубостињски лик показује много сличности са гемама са Сократовим профилом. Нарочито личи на једну хеленистичку гему (A. Furtwangler, *Die Antiken Gemmen*, Berlin—Leipzig 1900, 6, T. XLIII). Заједничке су скоро све појединости лица: избочено чело, ћелаво теме са једним јединим праменом, изражајне очи и обрве, прћаст нос и зашиљена брада. Разуме се да је обрада косе, браде и детаља лица финија и тачнија на геми. Запањује сличност коју љубос-

[2] A. Hekler, *Görög és Római Arcképszobraszat*, Budapest 1913, 14—15, сл. 3 у тексту и табле 19, 20 и 21.

тињско попрсје показује са једном другом представом Сократовог лика, на познатом саркофагу Муза из Лувра (Сл. 2) (F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funèraire des Romains*, Paris 1966. T. XXXIII, 2).[3] Ту је Сократ представљен како седи, у профилу, руке у гесту говора управљене према Музи, која стоји са стране. Он је уоквирен луком ослоњеним на два стуба. Исте елементе наћи ћемо и у Љубостињи, осим што је глава окренута на супротну страну од тела. Ту је и лук на стубовима, који у Љубостињи уоквирује и врата и лунету са попрсјем, заједно. Без сумње, оба лика су истоветне представе Сократа. Примећују се мање разлике у пропорцијама. У Љубостињи је глава у односу на тело мања него на саркофагу, где је Сократ велике главе, какав је и био. Хтео бих да скренем пажњу и на истоветност неких мањих појединости: начин на који је подигнуто лево раме (на саркофагу десно) са огртачем. То је зато што је попрсје дато у дијагоналном изгледу и стога је ближе раме веће. На исти начин је решена и драперија огртача на том рамену: две танке, скоро паралелне линије, у Љубостињи мало закривљене. На оба портрета уста су наглашена; у Љубостињи је то изведено густим премазом беле боје.[4] Осим тога и у Љубостињи је лук који уоквирује портрет на стубовима дат искоса, као и на саркофагу. Свакако да љубостињски Сократ није сликан баш према саркофагу из Лувра, пронађеном у Остији код Рима, већ са неког другог, или са предлошка произишлог из саркофага. Тај предложак, или саркофаг, вероватно је настао у времену блиском саркофагу Муза, јер су сачувани сви елементи представе, са минималним изменама, и у Љубостињи и на саркофагу Муза. Вероватно је узор-саркофаг нека хеленистичка реплика Сократове представе, настала у Малој Азији, или у неком од већих центара Грчке.[5]

Друго, важније, питање је: зашто је Сократ представљен у лунети портала у композицији Излечење раслабљеног? Ту се не могу упоређивати представе са саркофага и из Љубостиње, јер је значење Сократа овде и тамо сасвим различито. Тамо се он појављује да алегорично размишља о смрти, док га овде очигледно треба повезати баш са Христовим чудом.[6] Какво значење, дакле, има његов лик овде? Треба

---

[3] Cumont уопште не даје ликовну анализу, већ расправља о симболичном значењу представе у оквиру религије.

[4] Наглашавање уста треба повезати са Хеклеровом анализом Лизиповог Сократа. Сократу је Лизип само мало отворио уста, чиме је изразио битну ствар о Сократу, човеку који говори и подучава, о Сократу-учитељу.

[5] О трговини саркофазима види: J. B. Ward Perkins, *Il comercio dei sarcofagi in marmo fra Grecia e Italia settentrionale*, Torino 1963, 119 и д.

[6] То није једина представа античког филозофа у нашем живопису. У Богородици Љевишкој сликани су Платон и Плутарх, али то нису њихови историјски портрети и при том је њихово значење сасвим теолошко. О томе Д. Медаковић, *Представе античких филозофа и Сивила у живопису Богородице Љевишке*, Зборник радова Византолошког института (1960), 43—55, са литературом.

поћи од улоге Сократа у средњовековној византијској мисли. Дух антике био је непрекидно присутан код Византинаца, кроз класично образовање виших слојева и кроз живи грчки језик нижих. Дивљење филозофској мисли Аристотела, Платона, Сократа, Питагоре и других филозофа, никада се није угасило. Кроз читаву историју Византије мислиоци и књижевници делили су се на присталице Платона или Аристотела. Час су преовладавали једни, час други. У учењима апологета и великих отаца и других црквених писаца често је мисао античких филозофа везивана за хришћанство.[7] Јустин из Александрије у свом делу стално упоређује Сократа и Христа. Својим учењем, својим схватањима доброг, истине и правде, блиским хришћанским схватањима, својом смрћу мученика, Сократ је често повод поређењима са хришћанским мученицима.[8] Доста се спомиње и као један од симбола античке грчке мудрости.[9] На жалост, из византијске епохе, колико се зна, није се до сада сачувала ниједна друга представа овог, у хеленистичко време, најпопуларнијег лика. Међутим, чињеница да се његова представа нашла на композицији Христовог чуда говори да је он сигурно сликан и у Византији, проширен можда из александријских збирки, „плејада", филозофа и сличних дела.

Како довести у везу Исцељење раслабљеног и Сократа? Изузетност ове појаве говорила би да њено исходиште вероватно није у књижевности или некој ранијој ликовној представи, јер таква представа, колико се зна, не постоји на другом месту. Треба пре претпоставити да је сликање Сократа над вратима бање био део уметничке слободе живописца Љубостиње, можда поштоваоца Сократове филозофије.[10] Ако је у нашем живопису било слободе да се на композицији Успења Богородице сликају гиганти, онда је исто тако било слободе да се наслика и антички филозоф у приказу Христовог чуда. Мислим да се веза Сократа са Христовим чудом може објаснити и без књижевне аналогије. Сократ је насликан у живом гесту говора, који је појачан окретањем главе, чиме се добила посебна динамика. Из Платонових дијалога знамо за Сократову моћ убеђивања, снагу истине у његовим

О овој појави у бугарском живопису I. Dujčev, *Heidnische Philosophen und Schriftsteller in der alten bulgarischen Wandmalerei*, Rheinisch—Westfalische Akademie der Wissenschaften, Vortrage G 214 (1976), 214—229.

[7] W. Jaeger, *Early Christianity and Greek Paideia*, New York 1969.

[8] Нав. дело, стр. 28.

[9] J. Ferguson, *Socrates, a Source Book*, London 1970, хришћански писци, 303—317.

[10] Нав. дело, стр. 291—301, наводи изреке везане за Сократа из два извора Стобејеве збирке афоризама из V в. и *Gnomologia Vatikana, Codex Vaticanus Graecus* 743 из 14. в. Овакав рукопис је могао читати и љубостињски сликар. Наводим једну изреку из Стобеја: „Када се отворе уста мудрог човека она су као храм. Лепота ума и личности изгледају као статуе". Можда би баш ова изрека могла да објасни представу Сократа у луку.

речима, снагу речи која саговорника и супарника у расправи преобраћа у оног који поверује у нешто чему се у почетку противио. По асоцијацији, сличан је однос болесника према Христу. Христ је својим речима: „Узми одар свој и ходи" убедио непокретног човека да је здрав, подигао га и излечио, у шта овај пре није веровао.

Не сме се, наравно, потпуно искључити могућност да за ову представу постоји извор у књижевности. Коликогод да се у нашем средњовековном сликарству сачувало доказа о постојању живих веза са антиком, такве везе у књижевности мање су нам познате и проучене.[11] Недовољно су, такође, проучене везе између античке мисли у књижевности и сликарства насталог под њеним утицајем, мада је то сигурно један од главних путева за реконструисање нашег средњовековног уметничког микрокозмоса. Било је то време када су се сликом представљале речи, а речи дочаравале слике. Љубостињски Сократ остаће помало усамљен у нашем средњовековном сликарству. Међутим, удружен са свим оним гигантима, персонификацијама река и ветрова и мудрости, као предводник неког замишљеног тијасоса, сведочи како су споро ишчезавале праве вредности грчке уметности и мудрости.

SOCRATES REPRESENTED IN A PAINTING AT LJUBOSTINJA

SRDJAN DJURIĆ

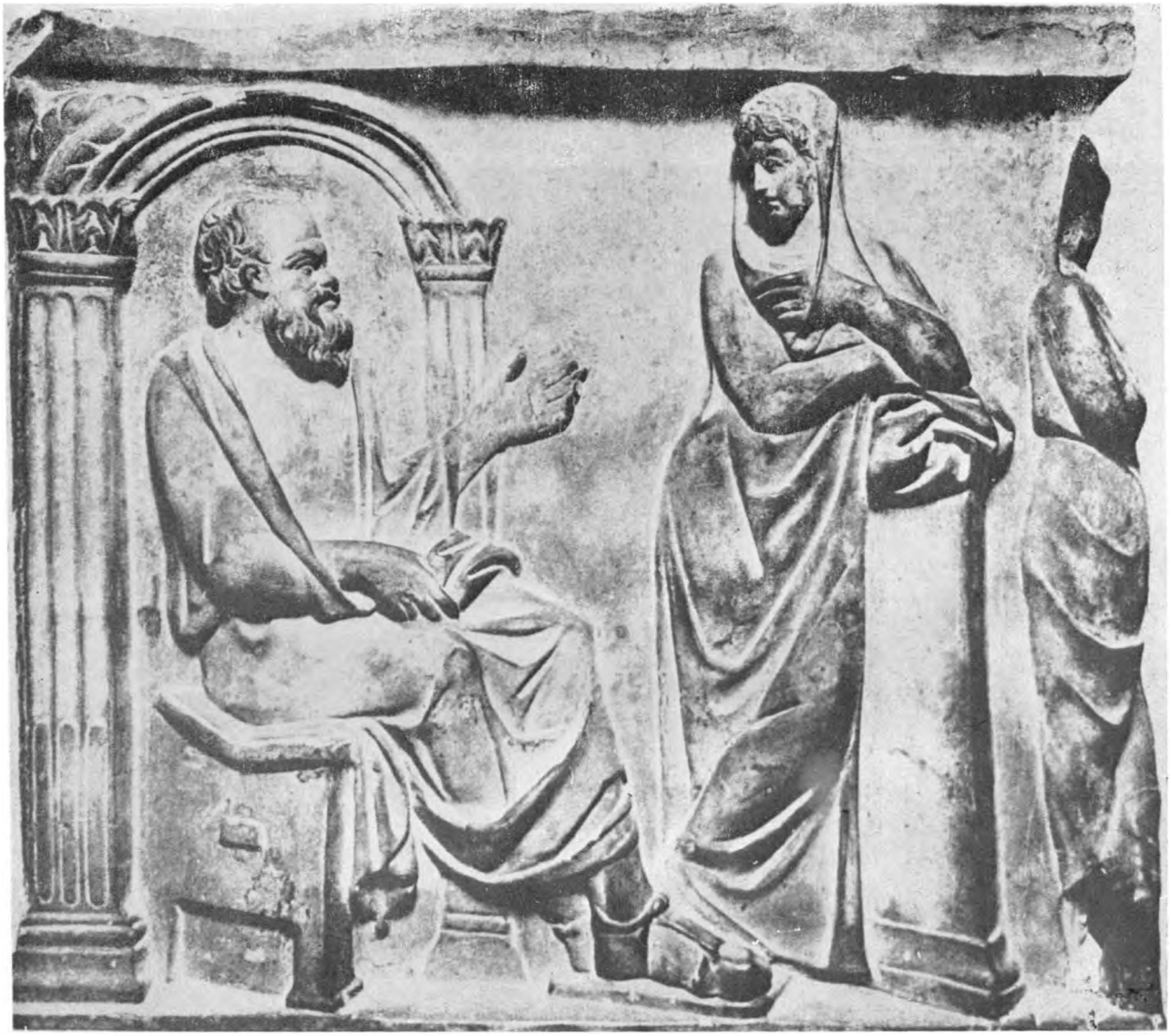
In the south choir of the church at Ljubostinja, the painting of The Healing of the Paralytic in the lunette of the portal in the background there is a male bust. The man's head is turned away from the event presented, whereas his arm points energetically to the scene. Bald at the top, he has a wrinkled brow, a turned-up nose and a goat-like beard. His specific physical appearance is a challenge calling for clarification. His face is not that of any saint, or any other established character in Byzantine iconography. However, if we go further back into the past of art, we shall see that the face in the painting bears a remarkable likeness to one of the most popular representations in the Hellenistic Age — that of Socrates (sections 3, 4, 6 T XLIII in A. Furtwängler, Die Antiken Gemmen, Berlin—Leipzig 1900). The conclusion that the face in the fresco painting at Ljubostinja really represents Socrates is confirmed by its similarity to the wellknown busts of Socrates (reproduced in A. Hekler,

[11] Расправе о античким мотивима у нашем фреско-сликарству заиста су малобројне: В. Петковић, *Неки антички мотиви у старом живопису српском*, Strena Buliciana, Zagreb—Split 1924, 471—475; С. Радојчић, *Улога антике у старом српском сликарству*, Гласник Држ. музеја у Сарајеву, Н. С., 1946, Друштвене науке, св. I, Сарајево 1946, 39—50; G. Millet, *Byzance et non l'Orient*, Révue Archéologique (1908), I, 171—189; М. Татић-Бурић, *Једна гротеска из Љевишке*, Зограф 4 (1927), 24—26.

Görög és Römai Arckipszobraszat, Budapest 1913, p. 14, Fig. 3 and Tabs. 19, 20 and 21 appended at the end of the book). However, the greatest similarity not only of the face but also of the total presentation, which is almost identical, can be seen between the Socrates of Ljubostinja and his likeness on the famoust Sarcophagus of the Muses at the Louvre (reproduced in F. Cumont, Recherches sur le symbolisme funèraire des Romains, Paris 1966, T. XXXIII, 2). On the Sarcophagus, Socrates is in conversation with a Muse at his side, a fact hinted by his raised arm pointed at her. He is enframed above by an arch resting on two pillars. At Ljubostinja, two pillars support the lunette with the arch containg the likeness of Socrates. The only difference is in that the Socrates of Ljubostinja looks in the other direction. Obviously, the scene presented in such a sarcophagus served as the artist's inspiration in painting the likeness of Socrates at Ljubostinja.

An important question to be answered is why Socrates has been presented in the scene of one of Christ's miracles. In terms of meaning, the Sarcophagus cannot be seen as related to the scene of Christ's miracle, since in the former the philosopher's role is allegorical meditation upon death, which would be out of place in the latter. It was the early Church Fathers who established the connection between Socrates and Christ, which have been the subject of treatises and published books ever since. Although the historical portrait of Socrates in the works of Byzantine iconography has not been preserved, we may assume that it appeared in fresco paintings in environments similar to that of Ljubostinja. The reason for this assumption is seen in the great popularity of Socrates in Byzantium. Byzantine collections of the sayings of the ancient philosophers included large portions of Socrates' authentic or fictitious thoughts. One of them, which might serve as a comment on the Ljubostinja likeness, and which has been preserved in Stobey's collection of aphorisms, runs as follows: »When the mouth of a wise man opens it is like a temple. Beauties of mind and character appear like statues.« There is a similar late Byzantine collection of aphorisms, the so-called Gnomologia Vaticana dating from the fourteenth century, which is quite close in time of origin to the fresco painting of »The Healing of the Paralytic« at Ljubostinja. In the present author's opinion, the explanation of the occurrence of the bust of Socrates in the scene of a Christ's miracle is to be found in the similarity between Christ the teacher and Socrates the teacher, between Christ who turns the sick into healthy people and Socrates whose words turn a bitter opponent in an argument into a follower of his ideas.

Сл. 1. Детаљ са композиције Исцелење раслабљеног у Љубостињи



Сл. 2. Саркофаг муза из Лувра — Сократ и муза

ЈАНКО РАДОВАНОВИЋ

Неколико ретко приказиваних чуда св. Николе*

Међу чудима св. Николе, код нас ретко сликаних, неколика су приказана у цркви св. Николе у Пелинову у Грбљу, коју је живописао зограф Димитрије 1717/18. године.[1] Циклус св. Николе приказан је у другој зони јужног и северног зида и садржи осамнаест сцена, које је описао П. Мијовић.[2] Међутим, садржина неколико ретких сцена није разјашњена, па ћу покушати у овом раду да их решим.

1. ЧУДО СВ. НИКОЛЕ СА ТРИ ИКОНЕ

Чудо св. Николе са три иконе (чюд(о).д.стго нїколаѧ ... г. иконе) сликано је као девето, последње чудо на јужном зиду. Сцена је делимично очувана.[3] Горе се виде три иконе: Христа, Богородице и св. Николе којима прилази цариградски патријарх Атанасије да их прослави. У десном делу сцене постављен је сто са јелима. Сцена је прилично оштећена (Цртеж 1). Да би ово чудо било разумљиво, препричаћу његов садржај.[4]

---

* Први део рада објављен је у Зборнику за ликовне уметности 11, Нови Сад 1975, 273—280.

[1] П. Мијовић, *Бококоторска сликарска школа XVII—XIX вијека.* I. Зограф даскал Димитрије, Титоград 1960, 31. Озбиљну критику Мијовићеве књиге дао је П. Д. Шеровић, у *Историским записима* XV, књ. XIX, св. 1, Титоград 1962, 119—141.

[2] П. Мијовић, нав. дело, 34—36.

[3] Исти, 35; слаб снимак на таб. XXV.

[4] Текст чуда штампан у Великїя минеи четїи сѡбранїя всерѡссїйскимъ митрополїтомъ Макарїемъ, декабрь, дни 6—17, Москва 1904, 637—642, према рукопису из средине XVI века. Од њега се мало разликује текст у књизи Слѹжба со Акадїстомъ Сѵтителю Хрїстовѹ Нїколаю, и Житїе и чѹдесы егѡ, Въ Тѵпографїи Обители Сѵо Троецкой Илїнской Черниговской 1785, л. 96ᵛ — 100г. У даљем тексту Служба со акатистом свјатитељу Христову Николају. G. Anrich, *Hagios Nikolaos.*

Цртеж 1. Пелиново, црква св. Николе, Чудо св. Николе са три иконе, 1717/18. год.

За време цара Лава[5] у Цариграду је живео старац који се звао Теофан. Једном му се у сну јавио св. Никола и рекао му да оде иконописцу Агеју да му наслика три иконе: Христа Човекољупца, Богородицу Царицу и св. Николу, па када иконе буду готове да их покаже цариградском патријарху и Васељенском сабору. Теофан је наручио три иконе. Када су биле готове поставио их је у трпезарију. Жени Атанасији је рекао да припреми ручак за високе госте.

Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen, Bd. I—II, Leipzig—Berlin 1913, 1917, у првој књизи, 379—383 доноси немачки превод са старословенског текста.

[5] По Анриху (*Hagios Nikolaos*, II, 423—433) цар Лав је Лав III Исавријанац (717—741), а патријарх Атанасије заузимао је положај у Цариграду 730—754. године.

Теофан је позвао патријарха и Васељенски сабор да после литургије дођу у његов дом и благослове га. Патријарх је дошао са Сабором, узео је и прославио икону Христа и Богородице, док је за икону св. Николе рекао: „Ово је светитељ ниског порекла, син сељака Теофана и Ноне и није подобно да буде заједно са многопоштованим иконама Христа и Богородице". Наредио је да је изнесу из трпезарије, а иконописцу Агеју заповедио да више не слика св. Николу. Теофан је затим замолио мудрог свештеника Калиста да прослави икону св. Николе, коју је ставио на ново место. У исти час у кући је нестало јела и вина. Теофан је молио св. Николу да учини чудо. Светитељ је умножио јело и вино. Патријарх је похвалио ново вино, рекавши да никада није пио боље. Теофан је прећутао чудо.

Док је ишао у Патријаршију, патријарху Атанасију је пришао бојарин Теодор са острва Гердале и замолио га да дође у његову кућу и прочита еванђеље над главом његове болесне кћери јединице, коју је мучио зао дух. Патријарх је прихватио његов позив и ушао у лађу, коју је ускоро бура преврнула. Док су тонули у море епископи су се молили Христу и Богородици. Христос је лађу вратио у нормалан положај и спасао све који су били у њој. Међутим, патријарх Атанасије био је избачен из лађе и давио се. Он се сетио свога греха и помолио се светом Николи. И дође брзи помоћник св. Никола, а ходао је по мору као по суху, патријарха узе за руку и рече му: „Долази ти у помоћ непознати и неподобни светитељ". Св. Никола постави патријарха насред лађе и рече му: „Жив си. Иди на свој положај у Цариград". Патријарх је питао где се налази. Чланови Сабора су му рекли да је на својој лађи и да су сви здрави. Патријарх је објаснио да га је св. Никола спасао од смрти на мору. Наредио је да се оде код Теофана и донесе икона св. Николе, пред којом је патријарх плакао и молио се: „Сагреших ти, св. Никола, помилуј ме". Затим је наредио да се икона пренесе у цркву св. Софије у Цариград. Сутрадан је патријарх основао цркву св. Николе и приложио јој много злата и земљу.

У овом чуду се брани поштовање икона, а уједно се приповеда како се цариградски патријарх огрешио о икону св. Николе.

У Пелинову чудо са три иконе приказано је догађајем у Теофановој кући, кад је патријарх дошао да благослови и прослави три иконе, док се у руској уметности приказује у двема сценама: Патријарх са Сабором у кући Теофановој и Св. Никола спасава патријарха Атанасија из мора.[6]

---

[6] Као на икони св. Николе са житијем из Боровичеј, из 1561. године, која се чува у Руском музеју у Лењинграду (Э. С. Смирнова, *Икона Николы из Боровичей*, Сообщения Государственного Русскаго музея VII, Ленинград 1961, 53. Спасавање патријарха Атанасија из мора сликано је на икони св. Николе Зарајског са житијем из XIV века из Третјаковске галерије у Москви (В. И. Анто-

Чудо св. Николе са три иконе није сликано на опширним циклусима св. Николе у цркви св. Николе у Пећкој патријаршији из 1674. године,[7] у истоименој црквици манастира Мораче из 1639. године, цркви св. Николе у Подврху из 1614. године,[8] цркви св. Николе Шишевског код Скопља из 1630, цркви у Брезови код Ивањице из тридесетих година XVII века, као ни на икони св. Николе са житијем из манастира Дечана 1615—1620. године.[9]

2. ЧУДО КАКО ЈЕ СВ. НИКОЛА ОБОГАТИО МАНАСТИР ЗЛАТОМ

Чудо како је св. Никола обогатио манастир златом (чюд(о) вї. сты нїколае ѡ обнищавшемъ монастирѣ [егоже] ѡбога[ти зла]томъ) сликано је на северном зиду цркве у Пелинову. Десно је приказан манастир св. Николе као тробродна базилика на чијим вратима као да неко стоји. Лево од цркве св. Никола се јавља у сну једном монаху. У левом делу сцене приказан је гроб пун злата и сребра, који су отворила два лица, а лево стоји анђео (Цртеж 2).

Овако гласи, укратко препричан, текст чуда.[10] Четири миље далеко од Цариграда налазио се манастир посвећен св. Николи; био је смештен поред пута, па су путници долазили и давали прилоге. Ипак, једнс време манастир је био у оскудици, али га је св. Никола обогатио на чудан начин. Неки богати и милостиви човек,[11] који је помагао сиромашне и давао прилоге црквама, једном приликом путовао је са својим слугама поред манастира св. Николе, намеран да га помогне у новцу. На путу је наишао на мртвог човека, пренео га у манастир и игуману и монасима испричао шта му се догодило на путу. Монахе је замолио да мртваца сахране поред манастира и да се моле за његову душу, а за то је манастиру приложио доста злата.

Милостиви човек је затим наставио пут. После дужег времена, враћајући се кући, на истом месту где је нашао мртваца, видео је мла-

---

нова, *Московская икона начала XIV в. из Киевца и „Повесть о Николе Зарайском"*, Труды Отдела древнерусской литературы, XIII, Москва—Ленинград 1957, 378, рис. 1), као и на две руске гравире од којих је једна рађена 1674. године (Д. Ровинский, *Русская народныя картинка*, III, Спб 1881, 651—654; кн. IV, Спб 1881, 767—768).

[7] Ј. Радовановић, *Црква св. Николе у Пећкој патријаршији*, Београд 1963.

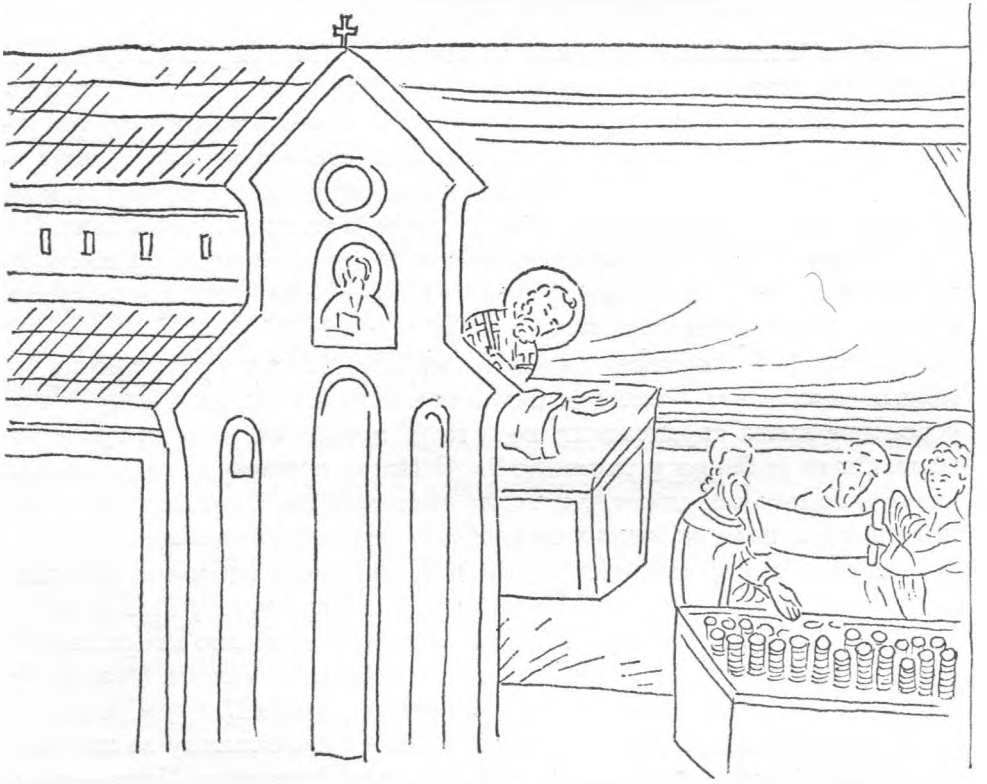
[8] А. Сковран, *Црква св. Николе у Подврху код Бијелог Поља*, Старинар, н. с. IX—X/1958—1959, Београд 1959, 355—360.

[9] Л. Мирковић, *Иконе манастира Дечана*, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 36—37, сл. 35.

[10] Штампан је у Великія минеи четіи, 642—645; Служба со акатистом свјатитељу Христову Николају, л. 139v—141v; Анрих, *Hagios Nikolaos*, I, 383—385, доноси немачки превод са старословенског језика, будући да чудо није описано на грчком језику.

[11] У каснијем тексту наводи се да је био трговац.

дића како плаче. Када га је упитао зашто плаче, младић му је испричао да су му оца (био је трговац) убили разбојници на том месту, па тражи његово тело да би га пренео кући. Милостиви човек је младићу објаснио да је његовог оца нашао мртвог и пренео га у манастир да га сахране. Младић је монахе замолио да отворе гроб да би узео очеве кости; нашли су *гроб пун злата и сребра.* И сви су се дивили овом чуду. Тада је младић постао невидљив. Затим се *св. Никола јавио у сну игуману манастира и рекао му: „Ово се чудо догодило да манастир више не буде сиромашан. Господ вам је дао милост када је послао* (у лицу младића) *анђела, а ради милостиње доброг човека.“.*



Цртеж 2. Пелиново, Чудо св. Николе како обогати манастир златом, 1717/18. год.

Завршетак чуда објашњава целу фреску у Пелинову која је због делимичног оштећења и због сложеног садржаја неразумљива. Тако је Павле Мијовић[12] ову сцену тумачио као чудо када је св. Никола спасао манастир од пљачке.

[12] П. Мијовић, *Бококоторска сликарска школа XVII—XIX вијека,* 35.

Младић је приказан као анђео чијег су оца убили разбојници, јер се у чуду прича да је Бог у лицу младића послао свога анђела. Седокоси човек што је са монахом отворио гроб је милостиви и богати човек који је мртваца пренео у манастир и приложио злато. Човек што лежи на одру поред манастира је игуман манастира коме се св. Никола (он је приказан) јавио у сну и објаснио му како је Господ обогатио манастир.

3. ЧУДО КАКО СВ. НИКОЛА СПАСАВА ПЕТРА ИЗ САРАЦЕНСКЕ ТАМНИЦЕ

Чудо је насликано у цркви св. Николе у Подврху код Бијелог Поља, коју је живописао поп Страхиња из Будимља 1614. године,[13] и у цркви у Пелинову.[14] Натпис у Подврху је: **сты никола изводит петра изь тамнице адоньскаго**, а у Пелинову: **чюд(о) . еї . како сты нїколае . извед(е) петра из тамнїц(е) страцнске** (Сл. 1). У обема црквама приказан је тренутак када св. Никола изводи из тамнице Петра, који је насликан као монах. Позади је тамница са затвореним вратима. У овој једноставној сцени сажет је опширан, веома живо испричан текст чуда, који приказује св. Николу као великог заштитника људи у невољи.[15]

Петар је био официр и учествовао је на Истоку у рату против Сарацена (Арабљана), у коме је његов пук претрпео пораз. Петар је пао у ропство кнеза сараценског, који га је предао старешини града Самаре. Он га је бацио у тамницу. Ту је Петар схватио да га је снашла казна зато што се једном, у невољи, заветовао св. Николи да ће се замонашити, а када се нашао на слободи, није испунио завет.

Зато се Петар молио св. Николи да га поново избави из тамнице, заветовавши се да неће отићи кући жени и деци, него у Рим да се замонаши. Петар недељу дана није јео, него се непрестано молио св. Николи, који му се јавио и рекао да га сада не може спасти. Наредио је Петру да једе. Касније се св. Никола поново јавио Петру и рекао му да је потребно да се моли још и св. Симеону Богопримцу да посредује за њега. После неког времена Петру су се јавили св. Никола и св. Симеон Богопримац, који је у руци држао жезло. Они су Петра запитали хоће ли примити монашки чин? Он је одговорио да хоће. „Немој да слажеш и мене као што си слагао св. Николу. Ако хоћеш да будеш

---

[13] А. Сковран, *Црква св. Николе у Подврху код Бијелог Поља*, 359.

[14] П. Мијовић, нав. дело, 36, таб. XV, 1.

[15] Чудо је штампано у Великія минеи четіи, 665—670; Служба со акатистом свјатитељу Христову Николају, л. 100—103; G. Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, 174—181, доноси грчки текст.

монах, ослободићемо те из тамнице." Симеон се жезлом дотакао његових окова и они су се претворили у прах. Узео је Петра за руку и извео из тамнице и предао св. Николи, који га је допратио у Рим, и на растанку му рекао: „Брате, дошао си у Рим и не можеш слагати. Ујутро отиђи у цркву апостола Петра, где ће те видети папа и замонашити. Ако ово не испуниш, бићеш враћен у Самару у тамницу и још теже окован."

Св. Никола се у сну јавио папи, који је видео светитеља како за руку држи једног човека и рече му: „Прими овог човека. Извео сам га из тамнице у Самари. Замонаши га и дај му име апостола Петра." Папа је ујутро у цркви познао човека којег му је св. Никола показао у сну и замонашио га. Касније Петар је из Рима отишао на Свету Гору Атонску и тамо постао славан.

У Подврху и у Пелинову насликан је тренутак када св. Никола изводи из тамнице Петра, ког оба сликара (поп Страхиња из Будимља и зограф Димитрије) приказују у монашкој одећи, мада ће он монаштво примити тек када буде у Риму. Можда је Петар сликан као монах зато што се у неким рукописним и штампаним текстовима јавља натпис „Чудо св. Николе како Петра черноризца избави из тамнице". Сликар у Пелинову је отишао даље, па је Петра приказао са ореолом око главе, иако је он постао светац тек после смрти на Светој Гори. Премда је у спасавању Петра учествовао и св. Симеон Богопримац, он се на фрескама у Подврху и Пелинову не јавља.[16]

4. ЧУДО СВ. НИКОЛЕ СА ПОЛОВЦЕМ

Чудо св. Николе с Половцем налази се на северном зиду цркве у Пелинову (чюд(о) . ѕї . стаго Ѡ҃колае . вь москве . ѡ половчине). Приказан је тренутак када је св. Никола збацио Половца с коња и туче га. Десно је град са зидинама.[17]

---

[16] На икони св. Николе са житијем из Боровичеј, из 1561. године, која се сада чува у Руском музеју у Лењинграду, приказан је тренутак јављања св. Николе и Симеона Богопримца Петру у тамници (Э. С. Смирнова, *Икона Николы из Боровичей*, 53). Али, на икони св. Николе са житијем из XVII века из истог музеја (није публикована, инв. бр. ВХ 41910) приказан је тренутак када су св. Никола и Симеон Богопримац извели Петра из тамнице.

Св. Петар Атонски подвизавао се на Атону 53. године. Проглашен је за свеца и празнује се 12. јуна. Његова служба и житије налазе се у једном рукопису манастира Хиландара из XV века (Н. Дучић, *Старине хиландарске*, Гласник Српског ученог друштва 56, Београд 1884, 61—62).

[17] П. Мијовић, нав. дело, 36, таб. XIV, 2. За ову сцену Мијовић пише: „Ту је требало да буде представљено како св. Никола посијече проклету неплодну смокву. Међутим, на њој је приказан св. Никола како је замахнуо штапом на дрског витеза који је оборен с коња."

Чудо с Половцем као сликарска тема је већ разјашњена.[18] Међутим, како је оно код нас доста ретко сликано, укратко ћу га објаснити. Сцена приказује како је св. Никола казнио Половца што није вратио откуп Русу, који га је пустио на слободу на јемство његове иконе. Светитељ је Половца опомињао да дуг врати, али он то није учинио. Када је једном Половац путовао са дружином, с коња га је збацила невидљива сила, која га је вукла за главу говорећи: „Нисам ли ти рекао да донесеш откуп да ти не буде нешто горе . . .“ Тешко је било гледати мучење Половца, а дружина му се разбежала и обавестила рођаке о догађају. Они су га однели кући. Када је дошао свести, Половац им је причао шта му се догодило.[19]

5. ЧУДО СВ. НИКОЛЕ СА СИМЕОНОМ

На северном зиду цркве у Пелинову насликан је св. Никола како спасава Симеона од буре на мору (чюд(о) . зї . стго Нїколае како Сѵмеѡна избави ѿ мора и бѹре).[20] Из облака пада киша и град. У левом углу је маска из које долазе јаки ветрови и стварају огромне таласе који хоће да преврну лађу. Десно од лађе св. Никола хода по таласима, а у лађи св. Никола разговара са Николом монахом (Сл. 2).[21] У овом чуду говори се о св. Николи као брзом помоћнику људи који су у смртној опасности на мору.

---

[18] Ј. Радовановић, *Црква Св. Николе у Пећкој патријаршији*, 6—14; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557—1614*, Нови Сад 1965, 92. Поред Пећи и Пелинова чудо с Половцем сликано је и на престоној икони св. Николе са житијем у цркви св. Николе манастира Градишта у Паштровићима, коју је живописао зограф Пајсије 1795. године, што досад није примећено. По садржају сцена је истоветна са овом у Пелинову. Икона из Градишта „освежена“ је бронзом 1891. године, па су сви натписи оштећени.

[19] Текст чуда штампан је у Великія минеи четіи, 680—686; Служба со акатистом свјатитељу Христову Николају, л. 125г—128в. Зограф Димитрије није се угледао на Чудо св. Николе са Половцем у цркви св. Николе у Пећкој патријаршији, јер би га, као зограф Радул, приказао у пет сцена. Радул је насликао планински предео као место догађаја, а зограф Димитрије простор испред града Москве. По рукописним и штампаним текстовима чудо с Половцем догодило се у Кијеву, а зограф Димитрије је у натпису ставио да се чудо догодило у граду Москви!

Чудо с Половцем сликано је на икони св. Николе Зарајског са житијем из средине XVI века (В. А. Антонова — Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, II, Москва 1963, 84—85, опис 452), као и на гравири св. Николе са житијем из 1674. године, коју је резао мајстор потписан иницијалима АК, и на којој се налази двадесет пет сцена (Д. Ровинский, *Русская народныя картинки*, IV, Спб 1881, 767—768).

[20] У Служби со акатистом свјатитељу Христову Николају наслов је: чѹдо стго Нїколае ѡ Сѵмеѡнѣ, Анрих га преводи: „Чудо св. Николе са монахом Симеоном и његовим слугом Николом“. Текст чуда штампан у Великія минеи четіи, 627—628; Служба со акатистом свјатитељу Христову Николају, л. 128в—129в; G. Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, 195—197 доноси грчки текст.

[21] П. Мијовић, нав. дело, 36, таб. XIV, 1.

У Цариграду је живео монашким животом човек који се звао Симеон.[22] Он је имао слугу Николу који му је радио све послове.[23] Једном му је Симеон наредио да ради у лађи у крају катавалском.[24] Током дана пловили су мирно, а у току ноћи почео је дувати *снажан ветар југ*, киша је падала с градом, ветар је поцепао једра и били су у великој опасности. Док су ветрови лађу носили по таласима, људи су клекли и почели се молити: „Свети Никола, помози нам и спаси нас од буре". Слуга Симеонов *Никола* (чернец) *устао је да боље осмотри буру на мору и угледао је човека обучена у беле одежде како хода по мору*. Потом је *св. Никола ушао у лађу и рекао Николи* (чернцу): „Брате, не бој се. Од данас ћу бити с тобом јер ми се молиш". Потом светитељ нестаде, а море се утишало.

Фреска у Пелинову представља два тренутка из чуда: када се Никола чернец-ученик подигао и угледао св. Николу како иде по мору, и други када је св. Никола ушао у лађу и обећао Николи — чернцу да ће увек бити с њим. Никола је у лађи приказан као монах пошто се на више места у тексту чуда тако назива. По натпису на сцени у Пелинову св. Никола је спасао од буре на мору Симеона Декаполита, а не његовог ученика, монаха Николу. Међутим, у тексту чуда се говори да је св. Никола спасао Николу чернца-ученика.

У левом горњем делу сцене Чуда св. Николе са Симеоном приказана је маска из које дувају јаки ветрови. По П. Мијовићу[25] ту је сликан Посејдон, бог мора. Међутим, ако се сликар придржавао описа чуда, то би могао бити симбол ветра југа, који је изазвао велику буру на мору.

6. ТРИ ВОЈВОДЕ ПРЕД ЦАРЕМ КОНСТАНТИНОМ И ПРЕД СВ. НИКОЛОМ

Прича о три војводе била је веома популарна у црквеном сликарству. Обично се приказује у три сцене: Три војводе у тамници, св. Никола се јавља у сну цару Константину и епарху Евлавију и каже да су војводе невини. Међутим, у Марковом манастиру код Скопља (живопис је из 1376—1381. године) сликане су још две нове појединости: Три војводе пред царем Константином који им предаје дарове за св. Николу, и Три војводе пред св. Николом. На фресци је приказан

[22] По Г. Анриху, *Hagios Nikolaos*, II, 416, 381—382 то је био Симеон Декаполит.

[23] У тексту чуда се још назива чернец и ученик.

[24] По Анриху, *Hagios Nikolaos*, II, 381—382 налазио се у Мраморном мору.

[25] П. Мијовић, нав. дело, 36.

цар Константин (константинь ... три мѹже) у царској одећи како седи на престолу. Он разговара са три војводе, који клече испред њега. Лево од царевог престола стоји маченосац-спатар, а с десне стране доглавник држи еванђеље које цар даје војводама да га однесу у цркву у Мири (Сл. 3). После ове долази сцена Три војводе пред св. Николом (стомѹ николѣ поклонише се три мѹжа). Св. Никола седи на престолу испред базилике у Мири. У левој руци држи жезло, десном благосиља три војводе, а Непотијан предаје скупоцено еванђеље које је цар Константин послао св. Николи на дар.[26] Војводе уједно благодаре светитељу што их је спасао од смрти (Сл. 3).

Да би обе сцене из Марковог манастира биле јасне, препричаћу причу о три војводе према тексту Метафраста.[27] Цар Константин је послао војводе Непотијана, Урса и Ерпилиона да угуше буну у Фригији. Пошто су дужност извршили, цар их је обасуо почастима и добрима, што је изазвало завист код многих. Епарх Евлавије оклеветао их је као бунтовнике против цара, па их је цар бацио у тамницу и осудио на смрт. Пред погубљење војводе су се молили св. Николи да их спасе као што је спасао три човека од нагог мача.[28] Св. Никола се јавио у сну цару Константину, а затим и епарху Евлавију и рекао да су војводе невини осуђени на смрт и да их пусте на слободу.[29] Ујутро је цар обавестио епарха Евлавија шта је видео у сну, а епарх цара. Константин је наредио да се војводе изведу пред њега и питао их је за његово и епархово виђење. Војводе о томе ништа нису знали. Војводе су се молили: „Господе Боже, преко свога Николе си некада избавио три човека од неправедне смрти, избави и нас, слуге твоје, од страшне беде." Цар је упитао: „Ко је Никола и како је људе спасао?" Непоти-

---

[26] Л. Мирковић — Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 71, сл. 81. Предавање дарова св. Николи, изгледа, приказано је као тринаесто чудо св. Николе у Пелинову, са натписом „... стѣм(ь) Ніколаем(ь) и принесоше емѹ дары". Свети Никола седи на престолу, а три војводе му предају дарове. Тринаесто чудо Мијовић (нав. дело, 35) не помиње. По њему шесто чудо је Три мужа у тамници. У цркви св. Николе у Плаци, живописаној 1343/44. и 1348/49. године, опширно је сликан циклус св. Николе. У њему су, као и у Марковом манастиру, насликани Три војводе пред царем Константином, који их ослобађа из тамнице и за цркву у Мири поклања оковано еванђеље и два свећњака (D. Mouriki, *Les Fresques de l'église de Saint-Nicolaos à Platsa du Magne*, Athènes 1975, 47, pl. 25, 39, 76) и тренутак када три војводе захваљују св. Николи и предају му поклоне од цара Константина (исто дело, 47, pl. 40, 77).

[27] Метафрастов опширан текст у Великія минеи четіи, 710—719, а краћа верзија у истој књизи, 660—665; Служба со акатистом свјатитељу Христовом Николају, л. 71—76; G. Anrich, *Hagios Nikolaos*, I, 224—227, 252—262, доноси грчки текст.

[28] Њих је на смрт осудио игемон града Мире, а њихово спасење видели су три војводе на путу за Фригију. Зато је сликар у Марковом манастиру приказао спасење три човека од мача заједно са три војводе, који су се св. Николи молили да буду спасени као три човека.

[29] Обе сцене сликане су у Марковом манастиру код Скопља (Л. Мирковић — Ж. Татић, *Марков манастир*, 70, сл. 80).

јан му је све испричао. Тако је цар сазнао за св. Николу, великог угодника, а војводе је ослободио и рекао им: „Ја вам поклањам живот. Идите св. Николи, кога сте у помоћ позвали, и пострижите власи своје. Кажите му о мени, да се не гневи божији угодник." Ово рекавши, *еванђеље златно* и неке друге златне сасуде драгим камењем украшене и два свећњака предаде *војводама да однесу у цркву у Мири.* Тако су војводе примили спасење и дошли у град Миру, *видели Николу весела,* и заблагодарили му за своје спасење. А цркви су оставили што су примили од цара.

Крај чуда објашњава обе сцене у Марковом манастиру. На другој сцени војводе благодаре св. Николи што их је спасао од смрти, и њему, као епископу града Мире, предају еванђеље које је цар Константин послао за његову епископску цркву.

7. ЧУДО КАКО СВ. НИКОЛА СПАСАВА ЛАЂУ ОД ЂАВОЛСКОГ УЉА

Чудо како св. Никола спасава лађу од вражијег масла (сты Николае сп(а)се корабль ѿ вражїиго масла), сцена је из циклуса св. Николе у припрати манастира Бање Прибојске, живописане 1571. године.[30] Огромни морски таласи носе лађу у којој стоји св. Никола и благосиља људе испред себе (Сл. 4). Ово чудо спада у групу чуда св. Николе на мору и борби против ђавола.[31]

Неки људи поред реке Танасис слушали су о многим чудима св. Николе у Мири, па су одлучили да отпутују и поклоне се његовом гробу. Њихову намеру хтео је да осујети ђаво, кога је св. Никола раније истерао из Артемидиног храма и срушио га, а који се овог пута претворио у жену. Она је напунила суд зејтином и људе замолила да га однесу на гроб св. Николе и улију у кандило, јер се она плаши да путује морем. Људи су од жене узели зејтин, не знајући за ђавољеве зле намере. Првог дана су добро путовали, потом је неколико дана дувао јак ветар, па су одлучили да се врате кући. Св. Никола се јавио ноћу једном путнику и рекао му да суд са зејтином, који су добили од жене, баце у море. Када су га бацили у море из њега се дизао пламен, док је вода кључала. Затим се *јавио св. Никола, брзи помоћник морнара,* стишао буру на мору и путнике спасао. Када су дошли у град Миру, људи су отишли у цркву и поклонили се моштима св. Николе.

---

[30] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије од 1557—1614,* Нови Сад 1965, 174.

[31] Метафрастов опис чуда штампан у Великія минеи четіи, 722—723; Служба со акатистом свјатитељу Христовом Николају, 78v—80r; G. Anrich, *Hagios Nikolaos,* I, 135—137, 309—311, 399—401, доноси грчки текст.

Фреске у Бањи Прибојској приказују тренутак када се св. Никола јавио морнарима и утишао буру на мору да би могли мирно пловити за град Миру. То је друго јављање, јер се светитељ налази у лађи са путницима, а не прво, када се св. Никола јавио једном од њих и рекао му да суд са зејтином баце у море, те тако спрече ђавола да лађу потопи.

8. СВ. НИКОЛА НАДЗИРЕ ЦЕЛУ ВАСЕЉЕНУ

Последња (осамнаеста) сцена у циклусу св. Николе у Пелинову представља св. Николу како стоји спреман да надзире целу васељену (чюд(о) . ѝї . како прѣстои готовь назирае васѹ вьселеннѹю). У угловима су приказане четири стране света: југ, север, исток и запад. Св. Никола стоји обучен у епископски орнат и обема рукама благосиља, а окружен је мандорлом од облака из које зрачи светлост (Сл. 5).

За ову сцену нисам пронашао литерарни извор. У њој је св. Никола приказан не само као личност која је извршила многобројна чуда која су сликана у пелиновској цркви, већ као светитељ који стоји спреман да помогне сваком ко је у невољи, без обзира на то у којем крају земље се налазио.

По П. Мијовићу, Св. Никола надзире васељену је необична и можда јединствена сцена у нашем живопису.[32] Покушао сам у опширном Житију св. Николе са чудима да пронађем литерарни извор за сликање ове сцене, али га нисам нашао. Чудо са насловом који има сцена у Пелинову не постоји у словенској збирци чуда које сам прегледао. Могло би се претпоставити да је сликар у Пелинову имао текст овог чуда у рукама, као што је имао литерарни извор и за осталих седамнаест сцена из живота св. Николе. У недостатку извора *може се само претпоставити* да је зограф Димитрије, можда, сам створио ову сцену на основу бројних епитета који се дају св. Николи у његовој служби 6. децембра и у Похвалном слову. Ови епитети ће допринети да се сцена из Пелинова боље разуме и, можда, реши.

У натпису сцене у Пелинову се говори да св. Никола стоји спреман да надгледа целу васељену. У Похвалном слову он се назива „оком васељене",[33] који је целу види и тако је надгледа. Многобројни су текстови у којима се св. Никола назива „брзи помоћник" људи у невољи. Св. Никола је на фресци приказан у слави која се шири на све крајеве света својом светлошћу, будући да је он „пастир велики

[32] П. Мијовић, нав. дело, 37—38, таб. XV, 2.

[33] Служба со акатистом свјатитељу Христовом Николају, л. 82г.

и *светилник најсветлији*... и чувар спасоносни".[34] Никола је „светлост која жалосни мрак разгони и светиљка која све крајеве света обасјава",[35] а његова слава сија као сунце. Он се призива да род човечији увек штити, да га сачува неповређеног и да га *обасја светлошћу свога заступништва*.[36] „Радуј се, *светилниче* најсветији, који све крајеве земље просвећујеш чудима",[37] који си сиромашнима заступник, удовицама чувар и бранитељ, слепима вођа и свима заштитник. Од св. Николе излазила је „нека *светлост* и блистала је као некада лице Мојсијево" (на Синају).[38]

Наведени епитети св. Николе: око васељене, сунце, облак, светлост и други, можда су послужили као основ зографу Димитрију да прикаже св. Николу у слави на облацима како надгледа целу васељену. Тиме је хтео нагласити да је св. Никола учинио многа чуда приказана у цркви, али да он увек помаже људима целог света који су у невољи. Он је посредник између људи на земљи и Бога на небу и мири их са њим. Он својом славом наткриљује све свете, а у небеској јерархији он је одмах иза Богородице. Св. Никола је светитељ који помаже неправедно осуђене, заробљенике, морнаре од буре на мору, помаже сиромашне златом и зато је општи помоћник. Док поједини свеци штите ратнике, пастире, болеснике, занатлије, св. Никола брзо помаже сваком човеку у невољи.[39]

П. Мијовић је покушао да пронађе неки циклус св. Николе који је могао послужити као узор зографу Димитрију за сликање појединих сцена у Пелинову.[40] Он сматра да су фреске из манастира Дечана, цркве св. Николе у Пећкој патријаршији и из истоимене црквице у манастиру Морачи биле познате сликару из Пелинова, али то поближе није објаснио; међутим, свуда се наилази на сцене које су описане у ерминији и уобичајене у нашем црквеном сликарству. У могућности сам да расветлим неке сцене (што до сада није учињено) које је, можда, зограф Димитрије могао видети у другим црквама. Чудо св. Нико-

---

[34] 6. децембар, на малој вечерњи, на стиховње подобен.

[35] Акатист св. Николи, 7. икос. При рукоположењу св. Николе за свештеника епископ је предсказао: „Браћо, ја видим ново *сунце* које се рађа да обасја све крајеве земље и да буде утеха болним и ожалошћеним. Благо стаду које буде имало њега за пастира (епископа). Свима који су у беди, биће топли помоћник" (А. Вознесенский — Ѳ. Гусев, *Житие и чудеса св. Николая чудотворца, архиепископа мурликийскаго и слава его в России*, I—II, Спб 1899, 29).

[36] Служба со акатистом свјатитељу Христовом Николају, л. 83v.

[37] 9. мај, Служба преноса моштију св. Николе из Мире у град Бари, на вел. вечерњи, слава на Господи возвах. У једној молитви му се моли: „Пресветли светилниче, звездо која сијаш и обасјаваш целу васељену. О дивни чудотворче, брзи помоћниче, јаки заступниче..." (молитва у четвртак св. Николи).

[38] Великія минеи четіи, 721.

[39] G. Anrich, *Hagios Nikolaos*, II, 463—464, 496—497.

[40] П. Мијовић, нав. дело, 37—38.

ле с Половцем могао је видети у цркви св. Николе у Пећкој патријаршији (сликао зограф Радул 1674. године), али га није копирао јер га приказује много сажетије. Будући да постоји велика разлика у сликању ових двеју сцена, може се поуздано тврдити да се пелиновски сликар није непосредно угледао на зографа Радула. Сцену: Св. Никола спасава свештеника Христофора од посечења, зограф Димитрије могао је, можда, видети на дечанској икони св. Николе са житијем из 1615—1620. године, и у цркви св. Николе Шишевског код Скопља, из 1630. године. Сцену: Св. Никола избавља Петра из тамнице, зограф Димитрије је могао видети у цркви св. Николе у Подврху код Бијелог Поља, коју је живописао поп Страхиња из Будимља 1614. године. Могло би се закључити да се зограф Димитрије није у већој мери угледао на своје претходнике у манастиру Дечанима, Пећкој патријаршији и Морачи, јер се у поменутим манастирима не налазе сцене: Чудо св. Николе са три иконе, Св. Никола обогати манастир златом, Св. Никола спасава Петра из тамнице, Св. Никола надзире целу васељену и, можда, Чудо св. Николе са Симеоном. Ове сцене је зограф Димитрије могао остварити сам, служећи се опширним житијем св. Николе из неке руске штампане књиге у којој су се налазили описи многобројних чуда, или је као узор имао неку руску икону или гравиру св. Николе са житијем, где се налазе и ређе приказиване сцене. Текстови руских штампаних житија св. Николе могли су бити доступни зографу Димитрију, јер је био у ђаконском чину,[41] те их је читао и по њима, можда, насликао неколике неуобичајене сцене. У сваком случају занимљив је његов допринос иконографији наше уметности у XVIII веку.

QUELQUES MIRACLES DE ST. NICOLAS RAREMENT REPRESENTES DANS NOTRE PEINTURE

JANKO RADOVANOVIĆ

Dans le présent article l'auteur traite de certaines compositions sur les miracles de St. Nicolas et remonte aux sources littéraires qui ont servi à la peinture de ces fresques. Il s'agit de celles de l'église de St. Nicolas à Pelinovo, peintes en 1717—1718, de celles de Pribojska Banja datant de 1571 et de celles du Markov Manastir à Skoplje peintes entre 1376 et 1381. Il a expliqué l'iconographie des fresques suivantes: 1) *Le miracle de St. Nicolas avec trois icônes* dans laquelle l'on raconte comment le patriarche de Constantinople avait refusé de célébrer l'icône de St. Nicolas et comment il s'en est repenti après

[41] Исто, 6 и 9.

avoir été sauvé par St. Nicolas dans un naufrage; 2) *Le miracle pendant lequel le Saint a comblé le monastère d'or;* 3) *Le miracle de l'évasion de St. Pierre de la prison sarrasine;* 4) *Le miracle de St. Nicolas avec Polovec;* 5) *Le miracle de St. Nicolas en mer avec Siméon le Décapolite.* Toutes ces scènes sont peintes dans l'église de St. Nicolas à Pelinovo. 6) *La légende des trois Voïvodes* (peintes au Markov manastir, près de Skoplje entre 1376 et 1381). Il y insiste *sur le moment où l'empereur Constantin libère les voïvodes de la mort et leur donne à porter un Evangile richement revêtu de métal à l'église de Mvra* et sur la scène dans laquelle *les trois voïvodes rendent grâce à St. Nicolas de leur délivrance* et remettent à l'église de l'empereur l'Evangile qu'il leur a envoyé. 7) *Le miracle de St. Nicolas sauvant un navire de l'huile diabolique et du naufrage* peint au monastère de Pribojska banja en 1571. 8) *St. Nicolas veillant sur l'Univers.* Cette fresque de l'église de Pelinovo est fort originale et peut-être unique dans la peinture murale serbe. L'auteur n'en a pas trouvé l'explication dans la Vie de Saint Nicolas relatant ses miracles, mais il suppose et cite quelques preuves à l'appui, que cette scène se rattache à L'office de St. Nicolas le 6 décembre et aux Louanges adressées à ce saint.

Ces scènes sont fort rares ou même uniques dans la peinture serbe et quelques unes sont aussi rarement reproduites dans la peinture russe.

Сл. 1. Пелиново, црква св. Николе, Св. Никола спасава из тамнице Петра Атонског, 1717/18. године.

Сл. 2. Пелиново, Св. Никола спасава лађу од буре и монаха Николу, 1717/18. године.

Сл. 3. Марков манастир код Скопља, црква св. Димитрија, Три војводе пред царем Константином, и Три војводе предају св. Николи дарове које је послао цар Константин, 1376—1381. године.

Сл. 4. Манастир Бања Прибојска, црква св. Николе, Св. Никола спасава лађу од ђаволског уља, 1571. године.

Сл. 5. Пелиново, Св. Никола надзире целу васељену, 1717/18. године.

МИЛАН ИВАНОВИЋ

Натпис патријарха Арсенија IV Јовановића на надверију иконостаса цркве св. Апостола у Пећкој патријаршији

Радећи пре неколико година на живопису цркава Пећке патријаршије, открио сам на иконостасу главне и најстарије пећке цркве — Св. Апостола, један до сада непознат и необјављиван натпис патријарха Арсенија IV Јовановића. На први поглед доста неуочљив натпис исписан је златним словима на црвеној основи у једном непрекинутом реду дуж горње ивице „наддверија".[1] Слова су читко и уједначено писана, без много лигатура и у логичном ритму са ондашњом интерпункцијом. Испод доње ивице слова угребена је танка црна линија као основица по којој су слова поравната. Слова су најчешће висока 2 cm са изузетком године чија су слова — бројне вредности, висине 3 cm. Потези црта слова су махом дебљине 2 mm. Цео натпис је испи-

[1] „Наддверије" или „надверије" је једна лепа домаћа и стара реч кованица за икону изнад царских двери на иконостасу, на којој се најчешће слика представа „Недреманог ока", „Деисиса" или „Гостољубља Аврамовог". Реч је исто тако веома ретка и у домаћој црквеној терминологији. Нема је у познатом Миклошићевом Lexicon-у paleo-slovenico-graeco-latinum, Vindobonae 1862—1865, Даничићевом Речнику из књижевних старина, као ни у Rječniku JAZU, па ни осталим новијим речницима. Писац ових редова ју је срео и на натпису иконостаса цркве у Будисавцима (М. Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима*, Старине Косова и Метохије I, 1961, 124). За овај део иконостаса у натписима из истог доба каткада се среће и реч кемерь (П. Мијовић, *Бококоторска сликарска школа*, Титоград 1960, 78; А. Сковран, *Иконостас Св. Николе у Подврху*, Зограф 4, Београд 1972, 55). Реч је очигледно турског и персијског порекла. Код Вука у значењу „свод" (Речник, 1935, 693 и 784), и „свод у врата, прозора, моста и сл." (A. Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo 1966, 183). Речи истог корена „надвратник" и „довратник" и данас су у употреби (А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Београд 1953, стр. 69, 73—75, сл. 64, 77—81). М. Ђоровић-Љубинковић употребљава израз „горње двери" уместо „наддверија" што чини нам се није најбоље решење јер упућује на могућност постојања и некаквих горњих, спратних двери на иконостасу (М. Ђ. Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије*, Београд 1965; 25, 59, 103, 104, 105, 107, 108, 111, 114, 116, 117, 121, 127, 163).

сан врло уједначеним потезима веште и искусне руке, па делује и као какав минуциозан орнаменат.

Натпис, који доносимо и у цртежу (Сл. 1), је ове садржине:

сїе надьдверїе саписа се на(с)тоїанїемь и иждивенїемь своим · бл҃женѣиши патрїархь · срьвски хв · кїрїе кїрь арсенїе · четврти · : · лѣтѡ гние а҃ · ѱ҃ · а҃ · ѣ҃ · апрїлїа · г҃ · ѹ дворомꙋ:

Преведен на савремени српскохрватски језик натпис гласи: „Ово надверије (горњи олтарски део изнад царских двери) наслика се настојањем и трошком[2] блаженог патријарха српског господина, господина Арсенија IV. Године 1732, априла 3-ћег, у двору" (у оригиналу „дворому").[3]

Пре него што се забавимо овим надверијем, које ипак чини само један део иконостаса у изворима увек наглашене „велике пекские", односно „столне" (катедралне) цркве на подручју читаве Пећке патријаршије од њеног оснивања па до укидања, намеће се само по себи питање: шта је са иконостасом као целином, зашто и када је рађен нови иконостас, ко су били сликари, ктитори. Може ли се, судећи на основу овог сада познатог натписа Арсенија IV, можда претпоставити да је његовим трудом обнављан цео иконостас, или је пак он само наставио и окончао дело својих претходника на престолу.

Историјских података о патријарху Арсенију IV Јовановићу имамо много више него о његовим претходницима, тако да готово из године у годину можемо пратити догађаје везане за његову личност. Рођен је 1698. године у Пећи, непуних десетак година после слома Пиколоминијевог похода против Турака и Велике сеобе Срба у Угарску 1690. г. под његовим именњаком Арсенијем III Чарнојевићем. Родитељи су га још као дете дали 1709. г. у Пећки манастир где је правио брзу каријеру без обзира на канонске прописе. 1712. г. потписао се као „архиђакон патријархов" на рукописној књизи у ризници Пећке патријаршије и на њеној задњој корици поновио касније, свакако после 1718. г., запис да књига припада „смереном митрополиту Арсенију".[4] 1714. године се такође потписао на књизи као архиђакон „при патријарху Мој-

---

[2] „иждивенїе" — трошак, издатак: С. Петковић, *Речник црквенословенског језика*, Сремски Карловци 1935, 80.

[3] „Двор", прасловенска реч за кућу — станиште, владарев, краљевски или властелинов стан — двор, патријарашки или епископски двор, за имање с кућом и другим зградама. Rječnik JAZU, II 941, Даничићев — Рјечник књижевних старина 260; P. Skok, *Etimologijski rječnik*, 1971, I, 465. Неуобичајен облик те речи у овом натпису „дворомꙋ", је, ако не изузетак, оно бар веома редак случај па ће и због тога бити занимљив за лингвистичка тумачења.

[4] В. Мошин, *Рукописи Пећке патријаршије*, Старине Косова и Метохије, III—IV, 1971, 105.

сеју", а потом и 1715. г. у манастиру Житомислићу. У писму Сарајевске цркве од 27. септембра 1715. г. помиње се такође као „честнејши господин архиђакон Арсеније".[5] У једном недатованом запису стоји да је Арсеније био архимандрит у манастиру Дечанима.[6] Године 1718. постао је митрополит рашки, петровски и будимљански,[7] а већ идуће 1719. осветио антиминс који се сада чува у Црквено-историјском музеју у Софији, израђен трудом крушедолског митрополита Исаије Баковића,[8] на чијем десном углу стоји натпис:

ѡс(ве)ти се сай стии бжестьвни жртвникь рѹкодѣйствіемь преѡсѡщеннаго митропѡлита расианскаг гна арсеніа іѡанн..ич летѡ ѡт рѡж хрства ≠ а҃ · ѱ҃ · д҃ · і҃ ·

1720. г. приложио је као митрополит рашки сребром оковано јеванђеље које се налазило у манастиру Будисавцима код Пећи,[9] као и друге прилоге.[10] 29. августа исте године потписао се на источној страни северног портала у Студеници,[11] а 15. септембра патријарх Мојсије пише и шаље у Будим архиепископу и митрополиту Вићентију Поповићу „врховнејшему всего словеносрбскаго народа, обретајушчаго се под властију светлаго римскаго ћесара", рашкога митрополита Арсенија и моли помоћ за Пећку патријаршију и каже „будите му на крмители и спомагатели јакоже и доселе јесте били".[12] 1721. године патријарх Мојсије Рајовић послао је Арсенија IV из Пећи у Раваницу (Врдник — Фрушка гора) „милостиње ради"[13] и узео га себи за помоћника и егзарха престола иако му је било свега двадесет и две године. 10. јануара 1721. г. патријарх Мојсије пише из Сарајева опет карловачком митрополиту Вићентију и изражава радост што је врло љубазно примио његовог изасланика митрополита рашког Арсенија.[14] А сам Арсеније извештава 17. децембра

---

[5] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* 2257 и 2285; И. Руварац, *Рашки епископи и митрополити*, Глас СКА LXII, 34.

[6] В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 87.

[7] Enciklopedija Jugoslavije, I, 1955, 215.

[8] И. Гошевъ, *Антиминсътъ*, София 1925, стр. 110, бр. 14.

[9] Љ. Стојановић, *Записи*, 7505.

[10] Записи, 3256, 7505. Д. Вуксан, *Записи и натписи из Пећи и Цетиња*, Зборник за историју Јужне Србије и суседних области, Скопље, књ. I, 1935, 300.

[11] Записи, 10230.

[12] Р. М. Грујић, *Писма пећских патријараха из II и III деценије XVIII века*, Споменик САНУ 51, Београд 1913, 122, XIII.

[13] Записи, 2386 и 2400. Б. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве*, I, 1962, 379; И. Руварац, *Рашки епископи*... 34.

[14] Р. М. Грујић, *Писма*... Споменик САНУ 51, 123, XIV.

1721. из Новог Сада карловачког митрополита Вићентија о свом путу у Темишвар и Арад и о повратку у Нови Сад и Карловце.[15] И идуће, 1722. г. помиње се Арсеније као митрополит рашки.[16] У свом писму од 19. октобра из Новог Пазара он се као митрополит рашки опет захваљује митрополиту Вићентију на добрима што их је учинио Пећкој патријаршији.[17] 8. фебруара 1722. Арсеније IV је као митрополит рашки посетио манастир Манасију,[18] а 1. августа те године записао је на минеју за октобар, штампаном у Москви 1704. године, како је пренео из Будима 12 минеја „купљени(х) ценоју господина блаженејшаго патријарха кир Мојсеја и приложени(х) светој цркви архиепископији пекској, принесена же од Будима трудом и настојанијем преосвешченаго господина Арсенија Иоановича митрополита рашкаго, егзарха же стаго трона пекскаго".[19]

Из 1723. године нема датованих података о Арсенију IV. Из 1724. године остао је до данас на зиду у Сопоћанима (Сл. 3) његов емотивни вапај гледајући их разорене.[20] 27. марта 1724, као митрополит рашки Арсеније IV пише из Старог Влаха карловачком митрополиту Вићентију, обавештава га о болести патријарха Мојсија Рајовића, као и о сабору који ће се одржати у Пећи, и подсећа на дато обећање да ће послати покров за ћивот Арсенија I у пећкој цркви.[21] Као митрополит рашки он је оставио свој потпис[22] ближе недатован и угребен на фрески поред главе анђела насликаног у олтарском простору црквице св. Николе у порти манастира Градца код Ушћа на Ибру (Сл. 4). У запису од 21. октобра 1724. на рукописном јеванђељу у Сарајевском црквеном музеју помиње се већ као „новоизабрани господин архиепископ пећски и патријарх српски",[23] као коадјутор још за живота тешко оболелог патријарха Мојсија.[24] 18. фебруара 1725. у писму из Подгорице Арсеније IV јавља да је „вољом целог сабора и по милости честитога цара уведен у престо српске патријаршије". Поставши патријарх одмах је 1725. г. за рашког митрополита поставио Јефимија Дам-

[15] Ibid., стр. 125, XVI.

[16] Записи, 2412.

[17] Р. Грујић, *Писма*, стр. 127, XIX.

[18] Записи, 2412.

[19] Д. Вуксан, *Записи и натписи из Пећи и Цетиња* ... стр. 300.

[20] Записи, 10.230.

[21] Р. М. Грујић, *Пећски патријарси и карловачки митрополити у 18 веку*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књ. IV, св. 2, Ср. Карловци, стр. 235; Р. М. Грујић, *Писма*... 132, XXIV.

[22] Б. Живковић, *Откривање живописа у цркви св. Николе у Градцу*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе X, Београд 1973, сл. 5.

[23] Записи, 2440.

[24] Br. Đurđev, *Uloga crkve u starijoj istoriji srpskog naroda*, Sarajevo 1964, 216, 217, 41.

јановића.[25] Његова тадашња титула је истовремено и најопсежнија титула пећких патријараха и обухвата „все Србље, Болгаре, Поморије, Далматију, Травунију, Вретанска остров (дијецеза Ускочких гора на граници Крањске и Хрватске), обој поли Дунава и северне стране васего Илирика".[26] У писму које носи исти датум (!), али писаном из Пећи, патријарх јавља „протопопима, поповима, војводама, кнезовима и кметовима Подгорице, Зете и племена Пипера, Бјелопавлића и Жабљачана" да је „благодатију божјом и извољенијем свега сабора и помилованијем честитога цара" изабран за патријарха.[27]

У писму од 25. фебруара 1725. из Новог Пазара Арсеније IV препоручује карловачком митрополиту Вићентију проигумана Мелетија из Дечана и моли за милостињу том похараном манастиру.[28] У запису рукописа манастира Дечана из те године кличе се патријарху Арсенију IV „на многа љета".[29] 23. маја исте године Арсеније IV у писму из Пећи моли придворне калуђере да чувају оболелог карловачког митрополита и да буду при руци његовом посланику Висариону.[30] 16. октобра те године био је у Рилском манастиру где се својеручно потписао. Из те године су и његови записи и потписи на књигама Цетињског манастира, на икони у Сарајевској цркви, цркви у селу Грачац код Чачка и помени на антиминсима из цркве у селу Голубићу у Далмацији, из Сарајевске митрополије и сада изгубљеном антиминсу из цркве засеока Пећице у селу Мушникову код Призрена.[31] У софијском Црквеном музеју чува се и један антиминс из 1725. г. рађен на ланеном платну (38 × 48 cm) и освећен од патријарха Арсенија IV са следећим натписом[32]:

„ѡвостіи се стыи и бжественні андилисѣ по даровѣ духа всетго ѹкодествова.....
слѹжителю гснь, помени смѣреннаго Арсеніа: архіепкопа. изоврази се вь лето
гсне: а҃. ѱ҃. к҃. є҃:

1726. г. патријарх пише 12. фебруара из Пећи Подгоричанима и Зећанима и шаље свога емисара („ћехају") Саватија и препоручује им да му предадну милостињу о којој су му писали. Само десетак дана касније, 25. фебруара, он је у Подгорици и у писму подгоричким све-

[25] И. Руварац, *О каталозима пећских патријараха.* Гласник Српског ученог друштва. Књ. VI, Св. XXIII. Београд 1868, 251.

[26] Ј. Радонић, *Римска курија и јужнословенске земље.* Београд 1950, 48.

[27] Д. Вуксан, *Писма пећских патријараха Зећанима.* Записи, Цетиње 1939, XXII, 36 и 43.

[28] Р. М. Грујић, *Пећски патријарси...* Гласник Историског друштва у Новом Саду. Књ. IV, Св. 2. Ср. Карловци 1931, 237.

[29] Записи, 7583, 2453.

[30] Р. Грујић, *Писма...* 133, XXVI.

[31] Записи, 5774, 2442, 2456, 2469, 2719, 2460, 2463, 2465 и 2467.

[32] Ив. Гошев, *Антиминсет.* Софија 1925, 111. Сл. VII, 13.

штеницима, доброродним трговцима, поштеним занатлијама, орачима и копачима и „свим великим и малим по имену" захваљује на лепом пријему, сакупљеном новцу, даје разне савете и прекорева праксу да се пред црквом продаје ракија и пиће и проклиње све „кои би донео продати и кои би купио пити".[33] 26. марта те године био је у манастиру Гомионици у Босни и о томе оставио својеручни потпис у књизи манастира Житомислића, а већ 23. априла био у дому Милоша Милеуснића у санџачком селу Штаву, о чему је опет својеручно записао у рукопису манастира Бешенова. 29. јула је у манастиру Леснову,[34] 9. августа је опет у Пећи где се потписао на књизи — прологу, штампаном 1707. у Москви коју му је даровао угровлашки кнез Стефаница.[35] 12. септембра потписао се на рукописном јеванђељу у Пећи, а 21. септембра на окованом јеванђељу, које се сада чува у Цетињском манастиру, својом руком записао да га је на његову молбу даровао Пећкој патријаршији сердар Петар Матковић-Ђеловић из Рисна а оковао мајстор Илија Јовановић из Новога (Херцег).[36] У писму од 7. децембра 1726, писаном из Сарајева подгоричком протопопу Бошку, поповима и свима хришћанима подгоричким Арсеније IV препоручује да живе у слози и љубави и да евентуално граде цркву у Спужу, али под претњом проклетства забрањује свештеним лицима и пастви да иду црногорском митрополиту Данилу. Кад се зна да је протопоп Бошко био истовремено са владиком Данилом у турском затвору и омогућио му да остане жив иако сву ноћ обешен подметнувши му своја леђа за ослонац, о чему и Његош пева у *Горском вијенцу*, онда је чудно како се може захтевати непослушност популарном владици Данилу. Зато се и тумачи да је овај корак патријарх учинио по заповести турских власти.[37]

Из 1727. г. сачуван је потпис патријарха Арсенија IV на познатој Иловичкој крмчији из 1229. г. која се чува у Југославенској академији знаности и умјетности у Загребу, и то на два места и на оба писма: ћирилицом и латиницом. Први је латинични потпис од 27. јануара „в Скопле" а други од 4. јула.[38] 29. априла био је у херцеговачком манастиру Житомислићу, а већ 14. априла по једном и 14. маја по другом својеручном потпису био у манастиру Пиви. 27. јула послао

---

[33] Д. Вуксан, *Писма Зеѓанима*... Записи. Цетиње 1939, XXII 36 и 44.
[34] Записи, 2479, 2492, 2493, 2494 и 2490.
[35] Д. Вуксан, *Записи и натписи из Пећи и Цетиња*... 301.
[36] Записи, 7590, 2469, 2470 и 7584.
[37] Д. Вуксан, *Писма Зеѓанима*... 37; П. П. Његош, *Горски вијенац*. Београд 1957. Стихови: 1169—1170:

„Спуштавах се ја на ваше уже
умало се уже не претрже"

[38] Споменик СКА XXXVIII, II разред — 34. Београд 1900, 131.

је и приложио своју личну књигу Скопској митрополији.[39] 15. јуна 1727. дадоше „синови црковни у Сарајеву господину патријарху српском кир Арсенију Јовановићу од црковних аспри цекина 250". 16. августа потписао се у Поменику Пећке патријаршије својеручно и као прималац дарова руфета (удружења) сарајевских ћурчија.[40] 15. новембра из Ниша пише карловачком протосинђелу Василију Димитријевићу и пита зашто му не шаљу покров за ћивот св. Арсенија у Пећи и жали што митрополит Виђентије не остави више пећкој цркви својим тестаментом.[41] У писму од 17. новембра из Ниша протопопу Бошку у Подгорици саопштава да је „од љетос био у Пећи, а сада, о св. Димитрију, дошао у Ниш да се поклони новом везиру где ће остати преко зиме", даје разне савете и на крају упозорава „немо да вам несам казао" да не прихватају разна виша и нижа свештена лица која делају у његово име а немају од њега писмена овлашћења — „књигу".[42] Истог месеца, као и децембра, био је у посети дабробосанском митрополиту. Из исте године сачуван је и његов запис на бакарном калајисаном суду у Народном музеју у Београду (Сл. 5) и на једном грчком триоду.[43]

У 1728. години најпре се помиње 20. јануара као приложник књиге (псалтира) манастиру Гргетегу, па 20. јула у натпису о обнови храма св. Петра и Павла у Новом Пазару. У истој цркви се сачувала у фрагментима, а сада обновљена, и велика камена крстионица са натписом по ободу „приложи Арсеније", највероватније израђена истовремено са обновом храма. Повељом патријарха Мојсија од 20. јула 1728. Арсеније је рукоположен за митрополита рашког. Судећи по подударности датума повеље и обнове храма изгледа да су оба чина обављена истог дана и на истом месту. Само неколико дана касније, 29. јула, патријарх Арсеније IV био је по други пут у манастиру Леснову и одатле отишао у Ново Село код Штипа у двор кратовског митрополита Јефрема, а потом и у Ћустендил. Исте године помиње се и у записима рукописних књига цркве у Травнику и манастира Хиландара, затим на фрескама у олтару Жиче и Ариља као и на једном рукопису.[44]

Из 1729. г. сачуван је његов дуги својеручни потпис од 12. маја на четворојеванђељу у ризници Пећке патријаршије, које је био однео

[39] Записи, 2510, 7616, 7617 и 7603.

[40] И. Руварац, *Рашки епископи и митрополити.* Глас СКА 62, II разред — 39, стр. 35; В. Мошин, *Рукописи Пећке патријаршије*... 132, VI 4, 6.

[41] Р. Грујић, *Писма пећских патријараха* ... 134, XXVIII.

[42] Д. Вуксан, *Писма Зеђанима*... 46—47.

[43] Записи, 7604, 2508 и 10.238.

[44] Споменик СКА XXXVIII, II разред — 34. Београд 1900, 122; Записи, 7560, 7632, 2490, 2491, 7634, 2519, 7543, 2521, 10.240 и 10.239; Ј. Нешковић, *Петрова црква код Новог Пазара.* Зборник Архитектонског факултета Универзитета у Београду, Св. 5. Београд 1961, 14, сл. 9.

собом у Угарску Арсеније III Чарнојевић, па се потом однекуда обрело код турског војника од кога га је откупио и чувао до смрти неки поп Радосав, чији га син Павле са стрицем поп Радотом „принеше велицеј цркви (у Пећи) да служи и едного вола писаше у манастир".[45] Те године Арсеније IV се помиње и у запису на књизи манастира Тројице Пљеваљске и у запису мајстора Илије на већ поменутом окованом јеванђељу које је Арсенију IV поклонио рисански сердар Петар Матковић.[46]

У натпису Сарајевске цркве од 23. маја 1730. помиње се Арсеније IV. У рукопису Пећке патријаршије „својом рукоју" записао је 3. септембра у Бечу латиничним словима да је митрополит београдски Мојсије Петровић умро 26. јула. На довратнику развађене цркве Сретења у Ушћу потписао се 3. септембра те године. У књигама манастира Хиландара помиње се те године два пута.[47] 2. октобра исте године султан Махмуд I признао му је бератом сва канонска права.[48] У једном писму из Пећи протестовао је што се темишварски епископ Никола Димитријевић непосредно обраћа цариградском патријарху а не преко њега као претпостављеног му духовног старешине.[49] На поменику *Обштег листа* у Пећкој патријаршији потписао се 16. августа те године.[50] Читаве делове тог Обштег листа исписивао је он својом руком.[51]

У запису о завршетку рада на требнику цркве села Радишина у Босни од 3. априла 1731. г. помиње се патријарх Арсеније IV.[52] Те године „оти(д)е стари Арсеније патриар у Плав" стоји записано на предњим корицама Четворојеванђеља дијака Симона из 1562. године.[53] По берату од 1731. г. патријарх Арсеније IV је био дужан давати годишње Порти 70.000 аспри, а за обнову берата положити 100.000 аспри,[54] да би добио права поглавара Пећке патријаршије.

Из једне „опросне грамате" од 13. августа 1732. за неког грешника Пантелију знамо да је пећки патријарх Арсеније IV вршио врховну духовну јурисдикцију и на тлу Карловачке митрополије.[55] Те годи-

---

[45] В. Мошин, *Рукописи Пећке патријаршије*... 18, л. 262; Записи, 6653.
[46] Записи, 2469, 2470 и 2534.
[47] Записи, 2555, 2550, 2557, 2556 и 7658.
[48] Ј. Радонић, *Римска курија*... 562.
[49] Р. Грујић, *Пећки патријарси и карловачки митрополити*. Гласник Историског друштва у Новом Саду. Књ. XV, св. 2. 1931, 231.
[50] В. Мошин, *Рукописи Пећке патријаршије*... 132.
[51] М. С. Милојевић, *Обшти лист Патријаршије Пећске*. Гласник Српског ученог друштва XXXV. Београд 1872, 4, 5, 76, 77, 78.
[52] Записи, 10.245.
[53] В. Мошин, *Рукописи*... 25—26.
[54] В. Чубриловић, *Српска православна црква под Турцима од XV до XIX века*. Зборник Филозофског факултета V—1. Београд 1960, 167, 170; М. Мирковић, *Правни положај српске цркве под турском влашћу (1459—1766)*. Београд 1965, 95—97, 100, 140.
[55] Р. Грујић, *Пећски патријарси*... 229.

не он се својеручно потписао на још једној руској штампаној књизи која се чува у ризници Пећке патријаршије.[56]

1. маја 1733. посетио је манастир Св. Николе у Ниру код Скопља са својим братом Андрејом Јовановићем и скопским митрополитом Кирилом и то својеручно записао на минеју Лешечког манастира.[57] 6. јула исте године куповао је о свом трошку у Пећи тканине „од кадифе и повезија" за 7 сребрних гроша и „спојнице и чивије" за манастирске пећи за три и по талира, а 7. новембра био опет у Сарајеву. Те године помиње се и у запису једне руске штампане књиге у Пећкој патријаршији.[58]

15. фебруара 1734. за време Арсенија IV насликао је Максим Тујковић престону икону Исуса Христа за Сарајевску стару српску цркву и о томе на њој оставио запис.[59] 19. марта исте године посетио је Арсеније IV опет Житомислић и оставио запис у књизи тога манастира како о својој посети и пуној титули тако и забележио да је тада био велики рат у Шпанији између Карла VI и Француза.[60] У запису о обнови цркве у Прокупљу од 27. маја помиње се Арсеније IV, када житељи Прокупља и осталих насеља Топлице и Ниша узеше зајам и задужише се ради обнове цркве.[61] Исте године прописао је уредбу о организацији Сарајевске црквене општине.[62] 1734. године Арсеније IV је сам сликао икону свога претходника и првог српског архиепископа Арсенија I у славу његове 500-годишњице смрти (Сл. 6) и о томе оставио натпис на самој икони.[63] 29. маја 1734. писао је из Старог Влаха Подгоричанима писмо са саветом о подели парохија и др. уз захтев „да се да протопопи и поповом и христианом на сабор пред црквом подгоричком да се прочати".[64] 25. јула 1734. писао је из Пећи опет протопопу Бошку да од сакупљених пара „у Бар или где знате, те да два товара врло лепа уља да узмете и нашем Арсенију (послатом јеромонаху из Пећи) да предате и да га испратите до Скадра, ино да несте учинели".[65]

---

[56] Записи, 7680.

[57] Записи, 7690, 7691.

[58] Записи, 2607, 2616 и 7684.

[59] Л. Мирковић, *Старине старе цркве у Сарајеву*. Споменик СКА 83. 1936, 17.

[60] Записи, 2628; Б. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве*. I, 1962, 381.

[61] Записи, 2625.

[62] М. Мирковић, *Правни положај*... 125.

[63] Б. Бошковић, *Патријарх Арсеније Шакабента као иконописац ?* Српски књижевни гласник НС 51, бр. 6 јули 1937, 429—431; Рашка III, септембар 1937, 14. Т. VIII; М. Коларић, *Српска уметност XVIII века*. Београд 1954, 19.

[64] Д. Вуксан, *Писма Зеѣанима*... 108.

[65] Исто, 108—109.

2. септембра 1735. Арсеније IV је обновио берат код султана Махмуда I,[66] а 10. октобра био по други пут у Рилском манастиру и о томе оставио запис. Исте године помиње се и у запису манастира Леснова.[67] На другом листу руске књиге, штампане у Петрограду 1735. а која се чувала у манастиру Месићу, налази се печат патријарха Арсенија IV, из чега се може закључити да је била његова својина. На последњој страни те књиге је и његова позната песма — јеремијада „Надгробное Белиграду".[68]

Из 1736. г. сачувана је рукописна књига у манастиру Тројици Пљеваљској са поменом патријарха Арсенија IV, а у бјелопољском манастиру Никољцу јеванђеље, писано 1592. г. које је он поклонио манастиру Шудиковини на Лиму код Берана, данашњег Ивангграда.[69] У ризници Пећке патријаршије чува се ручни крст са натписом: који је „кован вољом патријарха Арсенија IV од кутије (прилога) пећких хришћана и руком Јовановом 1736".[70] Те године, 1. августа, Арсеније IV је писао бјелгородском митрополиту Петру Смелићу, пореклом Србину, о тешким просветним приликама у Србији где нема изгледа да се могу оснивати духовне академије ни штампарије, па га моли да изабере 24 младића међу Србима који се налазе у Русији и пошаље их у Петроград на високе школе.[71] 28. маја 1736. дошло је до руско-турског рата у који је ускоро, 1737, загазила и Аустрија. Патријарх Арсеније IV је, посредством темишварског епископа Николе Димитријевића, ступио у тајне преговоре са Бечом на једној страни, и са скопским надбискупом Михаилом Сумом и охридским архиепископом Јоасафом на другој страни, о дизању устанка против Турака. Негде у фебруару 1737. г. позвао је у Пећ на тајни договор епископе и народне главаре, који су донели једногласну одлуку да се дигне устанак чим аустријска војска пређе границу. Ту поруку послали су преко студеничког архимандрита Василија у Београд аустријском команданту, а овај ју је проследио за Беч. Већ 10. априла Бечки ратни савет послао је одговор о повољном пријему.[72] Из тих бурних дана сачувана су и два писма патријарха Арсенија IV, писана 28. марта 1737. и упућена из Пећи

---

[66] Ј. Радонић, *Римска курија*... 562.

[67] Записи, 5783 и 7635.

[68] Д. Борић, *Једна песма патријарха Арсенија IV Шакабенде*. Гласник Историског друштва у Новом Саду. Св. 13, књ. V, св. 3. Ср. Карловци 1932, 429—430.

[69] Записи, 2681 и 2686.

[70] М. Шакота — А. Василић, *Ризница Пећке патријаршије*. Приштина 1957, 15, 27. Т. VII.

[71] Споменик СКА 53, стр. 60.

[72] И. Руварац, *Рашки епископи*... 35; Ј. Радонић, *Римска курија* ...562; М. Костић, *Устанак Срба и Арбанаса у Старој Србији против Турака 1737—1739*. Гласник Скопског научног друштва 7—8. Скопље 1929—1930, 209, 210; *Историја Београда* I, 1975, 564.

подгоричким свештеницима и херцеговачком митрополиту Авксентију. У првом писму Арсеније тражи да свештеници подгорички, зетски, спужски, лешкопољски и жабљачки исплате све хараче протопопу Бошку а он да узме уља за цркву у Пећи. У писму се жали да „ние времена ни земана да куд изиде по вилаету и по христијанима". У другом писму моли херцеговачког митрополита да два млада Подгоричанина, доносиоце писма, постави за ђаконе и запопи, до чега изгледа није дошло јер је писмо остало неуручено и код протопопа Бошка.[73]

10. јула 1737. крагујевачки обер-капетан Станиша Марковић-Млатишума послао је из освојеног Крушевца писмо патријарху Арсенију IV и његовом зету старовлашком војводи Атанасију Рашковићу у коме их је по заповести аустријског фелдмаршала Секендорфа позвао да се дигну на устанак и ударе на Сјеницу и Нови Пазар.[74] 19. јула 1737. аустријска војска је из Београда позвала прогласом све православне и католике да се дигну на устанак. 24. јула патријарх Арсеније IV је са племенским главарима већ ишао на тајни договор о узајамном помагању у штаб аустријског команданта у селу Тешици код Алексинца.[75] Пре свога одласка у Тешицу Арсеније IV пошаље Аустријанцима писмо по капетану Станиши Марковићу, које Турци ухвате и патријарха по повратку у Пећ ухапсе, али одмах не обесе. У међувремену док је Арсеније био у затвору пашиница пећког паше га обавести о намери Турака да га обесе и поучи како да преваром чувара побегне из затвора. Арсеније IV успе да побегне 27. јула и ноћу са пратњом и три ковчега предмета ризнице Пећке патријаршије преко Ругово и Шекулара стигне у Васојевиће.[76] Док је патријарх био у ратном вртлогу сликар Андреја Андрејевић записао је на зиду манастира Враћевшнице да је 28. августа 1737. при патријарху Арсенију IV завршио сликање цркве.[77]

---

[73] Потомци протопопа Бошка чували су ових 9 писама патријарха Арсенија IV са још десет писама ранијих и познијих српских патријараха и других црквених великодостојника читавих 200 година кроз најбурнија времена да би их последњи потомак предао 1939. г. Цетињском државном архиву на чување. (Записи, Цетиње, XXII, 35—47 и 107—113; Р. Ј. Драгићевић, *Црква у Српској и њен поп Бошко*. Старине Црне Горе III—IV, 1965, 54—56.

[74] Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка око половине XVIII века*. Ср. Карловци 1902, 166.

[75] М. Костић, *Устанак*... 212, 214; Ј. Радонић, *Римска курија*... 562; *Историја Београда* I, 564.

[76] М. Јакшић, *О Арсенију IV Јовановићу Шакабенти*. Карловци 1899, 1; П. Срећковић, *Бјегство патријарха Арсенија III и Арсенија IV, ондашње стање ствари у Старој Србији и Кукли-бег — Синан паша*. Београд 1865, 95; М. Костић, *Устанак*... 216; М. Ђоровић-Љубинковић, *Ризница Пећке патријаршије*. Гласник СПЦ. Година XXVI бр. 9, 1946, 140.

[77] В. Вуковачки-Савић, *Георгије Стојановић сликар из прве половине XVIII века*. Зборник за друштвене науке Матице српске 17. Нови Сад 1957, 71; Записи, 2730.

У почетку рата аустријска војска је напредовала у Србији и заузела Ниш, Крушевац, Приштину, Нови Пазар, Пирот и друга места. Но убрзо се ратна срећа окренула Турској. Аустријска војска је морала напустити Нови Пазар и повлачити се. Када је патријарх Арсеније IV са 3.000 Брђана стигао у помоћ Новом Пазару, све је било касно. И он се морао повлачити, најпре у Студеницу, па затим у Крагујевац и Ниш да би отуда што пре избегао заробљавање и коначно 16—17. септембра стигао у Београд, где је свечано дочекан.[78] По доласку у Београд Арсеније IV је постао и карловачки митрополит на упражњено место Вићентија Јовановића који је нешто раније умро (6. јуна 1737). Преузимајући и дужност карловачког митрополита он је од аустријског двора тражио да му се уступе на уживање и приходи црквеног добра у Даљу код Осијека, на што му је 30. јуна 1738. одговорено да му се не може удовољити. Тај захтев је патријарх поновио 6. септембра 1738, али није добио никакво решење. По трећи пут је патријарх 14. марта 1741. у Бечу лично молио царицу Марију Терезију да му се Даљ за свагда уступи, што је она одобрила декретом тек 20. октобра 1741, а патријарх ће га добити тек 2. марта 1742, о чему пише његов егзарх Павле Ненадовић, каснији митрополит, „новина други не вем разме јешче о Божићу јесмо доминум Даљ примили и инштaлирали се".[79] Из Београда је патријарх Арсеније IV опет писао бјелгородском архиепископу Петру Смелићу о свом бекству и страдању народа од Турака.[80] У писму од 11. октобра обавестио је Русију о страдању патријархове резиденције и о народној беди, а нешто касније је послао и писмо херцогу Фрањи Лотариншком о уделу Срба у рату Аустрије и Турске. Патријархови покушаји да путем писама заинтересује Русију и Аустрију нису дали очекиване резултате па се он 16. децембра упутио из Београда у Беч, где је остао до 7. јуна 1738.[81]

Почетком 1738. г. темишварски епископ Никола Димитријевић известио је патријарха Арсенија IV да је у Босни изишла заповест о прикупљању Турака код Ужица, одакле треба да пођу у напад на Београд. 10. априла 1738. аустријски цар Карло VI признао је Арсенија IV у свим новостеченим областима и сагласио се са његовим предлогом о оснивању српско-арбанашког пука од 2.000 бораца у Београду који би наставио борбу са Турцима, а Аустријанци би га наоружали, хранили и плаћали. С муком је било сакупљено једва 150 људи којима ау-

[78] И. Руварац, *О каталозима пећских патријараха — Бегство патријарха Арсенија IV из Пећи.* Гласник С.У.Д. Књ. VI, Св. XXIII 1858, 252; М. Костић, *Устанак*... 219, 223; Ј. Радонић, *Римска курија*... 563; *Историја Београда* I, 564—565.

[79] Д. Руварац, *Српска митрополија карловачка*... 166.

[80] Споменик СКА 53, стр. 60; *Историја Београда* I, 565.

[81] М. Мирковић, *Правни положај*... 161; *Историја Београда* I, 566, 567.

стријски командант Београда Марули није дао ни оружје, ни храну, ни плату. О тим аустријским обећањима и дуговањима патријарх Арсеније се жали у писму од 6. септембра и каже да од одређених 6.000 форинти није у 1738. г. добио ништа. И аустријски генерал Де ла Церда пише касније (1739) о његовим неуспелим покушајима да са патријархом Арсенијем војнички организује српске избеглице. 28. новембра 1738. патријарх је известио Дворски ратни савет у Бечу да је њихов генерал Де ла Церда побегао ноћу из Београда.[82]

1739. г. је преко целе зиме патријарх Арсеније IV остао у Београду, упркос опасности од куге, и извештавао аустријског команданта Валиса о кретању и снази Турака. На патријархово лично заузимање аустријски цар Карло VI именовао је старовлашког војводу Атанасија Рашковића 15. марта 1739. за пуковника националне милиције.[83] 1739. година је била и последња година аустро-турског рата. Турци су 23. јула код Гроцке потукли до ногу аустријску војску и коначни исход рата решили у своју корист. Нова граница постала је Сава и Дунав. Патријарх Арсеније је у јулу био још у Београду, али је већ 17. августа био у Карловцима, камо је коначно избегао са две до три хиљаде породица. О тешком стању у тадашњем Београду говори и Рус Петар Михаилов (син), магистар Београдске школе, и каже у писму да „господин блаженејши патријарх оде у Шанац Варадински" (Нови Сад). Сам патријарх у писму будимском владици Василију Димитријевићу од 2. септембра 1739. пише из Карловаца и сав жалостан и плачан му саопштава како је морао наредити да се неке вредније ствари из митрополитовог двора у Београду спасу и лађама изнесу у Нови Сад, а он дошао „пребивати в Карловце . . . бојећи се турских танета у граду се обдржати нисмо могли". О том преласку патријарховом говори и неколико записа на књигама из Гргетега, Карловаца и Пеште. На последњем се Арсеније IV својеручно и латиничним писмом потписао.[84] Прешавши у Аустрију патријарх моли Ратни савет да се трговци и занатлије настањени у Шанцу (Новом Саду) ослободе свих пореских дажбина и уживају слободе које су имали у Београду.[85] Одмах по преласку Арсеније IV издаје у Карловцима једну грамату са дугом титулатуром „обој пол Дунаја и цјелаго Илирика патријарх".[86] Те године калуђери манастира Сланца код Београда, пребегли у Срем, по нареће-

---

[82] М. Костић, *Устанак* . . . 204, 230; *Историја Београда* I, 566—7.

[83] М. Костић, *Устанак* . . . 231—232.

[84] Споменик СКА 53, 60; И. Руварац, *Рашки епископи* . . . 37; М. Костић, *Устанак* . . . 231—232; К. Петровић, *Порекло, економско стање и занимање карловачког становништва у XVIII веку*. Рад војвођанских музеја IV, Нова серија, 1955, 169; *Историја Београда* I, 565; Записи, 2740, 2751 и 7755.

[85] М. Коларић, *Класицизам код Срба 1790—1848*. Београд 1965, 24.

[86] Споменик СКА 55, стр. 41; М. Југовић, *Титуле и потписи архиепископа и патријараха српских*. Београд 1934, 19.

њу патријарха Арсенија IV упаковали су ризницу свога манастира у два ковчега и поверили је на чување калуђерима Гргетега.[87] Једне септембарске ноћи 1739. г. у Карловцима спевао је Арсеније IV, немирне савести и очајан због крајњег исхода рата и предаје Београда, и својом руком записао на последњој страници једне руске књиге, свој ламент — поему „Надгробное Белиграду" у којој кроз десетине стихова згуснутим и китњастим барокним поетским језиком подсећа на немир, драматику и варљивост живота и среће „и погребение сатвор плачевное . . . разверзи, Бели граде, двери своје и појест вепар чеда твоја".[88]

У једном писму из 1740. Христофор Жефаровић наводи да за квалитет његових радова може јамчити и патријарх Арсеније IV за кога је радио у Пећи пре 1737. године.[89] 8. августа и 24. новембра 1740. сачињена су у Карловцима два пописа ствари ризнице Пећке патријаршије које је успео да у три кожом опточена ковчега пренесе Арсеније IV у избеглиштво.[90]

1741. г. патријарх Арсеније IV боравио је неко време у Осијеку и одобрио да се за потребе манастира Ораховице може купити једна кућа у граду.[91] Георгије Стојановић, сликар из прве половине XVIII века, израдио је 8. јануара 1741. г. по жељи патријарха Арсенија IV икону св. Николе са Стефаном Дечанским за иконостас дворске капеле у Карловцима, како то стоји у запису на икони. Икона је после II светског рата смештена у Музеј Српске православне цркве у Београду.[92] Почетком те године Арсеније је био у Бечу и у молби од 14. марта тражио од владарке Марије Терезије да уреди питање народних привилегија и изда потврду његових права као поглавара српске цркве на територији Илирика. Готово истовремено први српски бакрорезац XVIII века Христофор Жефаровић направио је бакрорез „Св. Сава са јужнословенским светитељима" који својим садржајем и нарочито текстом у пропратним стиховима срачунато помиње све оне земље за чију се надлежност у својој молби од 14. марта, упућеној Марији Терезији, залагао патријарх Арсеније IV. Октобра исте године изишла је и позната Жефаровићева *Стематографија* са стварним и измишљеним грбовима Илирског царства, додатним портретом Арсенија IV на

---

[87] Д. Медаковић, *Манастир Сланце код Београда.* Историски часопис Књ. V 1954—1955, 423.

[88] Д. Борић, *Једна песма патријарха Арсенија IV* . . . 429—430; М. Панић-Суреп, *Кад су живи завидели мртвима.* Београд 1960, 179.

[89] *Дело Христофора Жефаровића.* Галерија Матице српске. Нови Сад 1961, 8, 10.

[90] Споменик СКА XXXIII 1898, 39; М. Ђ. Љубинковић, *Ризница Пећке патријаршије* . . . 140.

[91] Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији.* Београд 1971, 49.

[92] В. Вуковачки-Савић, *Георгије Стојановић* . . . 57, 63, сл. 6.

18-тој страници, патријаршијским грбом-криптограмом и похвалном песмом патријарху Арсенију IV која почиње на 19. а завршава на 23. страни. Из записа испод барокне виньете на 17. страни види се да је *Стематографија* рађена у спомен „благополучнаго потвержденија" Арсенија IV.[93] У натпису над зимном трпезаријом манастира Крушедола од 2. марта 1741. помиње се патријарх Арсеније IV, а по записима једне руске штампане књиге у истом манастиру види се да ју је патријарх примио 2. октобра у „краљевском граду Пожуну" (данас Братислава у Чехословачкој), посредством неког Димитрија Параскевича, као дар кијевског архиепископа Рафаила.[94]

20. марта 1742. народ Карловачког генералата молио је патријарха Арсенија IV да им постави за владику Данила Јакшића. Исте године дошло је до народне побуне у Славонији у којој су узели учешћа игуман и калуђери српског манастира св. Ане па су царска истражна комисија и њен председник маршал Енгелсхофен тражили од патријарха Арсенија IV да силом своје духовне власти позове одбегле калуђере и дође. Међутим, патријарх Арсеније је послао 23. марта 1743. свога викара Јосифа Стојановића а комисију обавестио да није у стању лично да дође ма колико то било потребно.[95] Из те године сачуван је запис патријарха Арсенија IV на књизи коју је 3. јануара послао на дар митрополиту босанском Гаврилу Михаиловићу. И у другом натпису од маја те године о обнови православног храма св. Димитрија у Будиму помиње се Арсеније IV.[96] Сачуван је и један сликарски уговор кијевског иконописца Јова Василијевича, придворног сликара патријарха Арсенија IV, склопљен 2. децембра 1742. у Петроварадинском шанцу (Новом Саду).[97] Из исте године сачувано је и Арсенијево писмо упућено 24. децембра из Карловаца Михалу Деаку.[98]

На молбу претходно и недавно потврђеног патријарха Арсенија IV потврдила је Марија Терезија 18. маја 1743. г. и привилегије српском народу у њеном царству.[99] Те године прављени су у Бечу његовим благословом антиминси за цркву у Влашком код Сарајева, у Великој Писаници у Хрватској и ризници цркве у Новом Пазару, затим бакрорез манастира Комоговине као и златоткани покров за ћивот у Де-

---

[93] М. Коларић, *Српска графика XVIII века.* Београд 1953, 15—17; Д. Медаковић, *Минијатуре параклиса из Дечана.* Старине Косова и Метохије II—III. Приштина 1963, 110; Д. Давидов, *Христофор Жефаровић први српски бакрорезац XVIII века.* Нови Сад 1961, 40.

[94] Записи, 2828, 2829 и 2830.

[95] Д. Кашић, *Српски манастири...* 49, 237.

[96] Записи, 2840 и 3384.

[97] Д. Медаковић, *Један сликарски уговор XVIII века.* Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1—2, 1955, 127.

[98] Споменик СКА XVII 1892, 126.

[99] Ј. Радонић, *Римска курија...* 623.

чанима.[100] 1. марта 1743. израдио је Христофор Жефаровић у Бечу благословом патријарха Арсенија IV велики бакрорез св. Кузмана и Дамјана за фрушкогорски манастир Раковац. У доњој зони је резана панорама манастира са дочеком патријарха Арсенија IV, који свечано стиже у кочијама са шест коња.[101] 5. јула исте године патријарх је издао циркуларно писмо којим забрањује куповину икона од којекаквих „богомаза" и свима који имају дара и жеље препоручује свог придворног иконописца Московита Јова Василијевича. Патријарх Арсеније IV је имао саветнике и за уметничке послове, са којима је изграђивао и неку врсту програма даљег развоја црквеног сликарства.[102] Он је поменут и у запису од 21. августа те године на рукописној књизи манастира Гргетега.[103]

5. марта 1744. на сабору у Карловцу Арсеније IV је потврђен за карловачког митрополита са правом ношења титуле патријарха и проглашена потврда народних привилегија царице Марије Терезије. Истом сабору и патријарху Арсенију писали су те године калуђери манастира Ораховца у Славонији о тешкоћама свог спаљеног манастира и „побијених, сечених и у ропство одведених калуђера".[104] 1744. године патријарх Арсеније је проверавао управника патријаршијског властелинства у Даљу и установио његове многобројне прекршаје.[105] У епископском дворцу у Вршцу сачувана је мантија Арсенија IV, рађена те године у Бечу, са везеним апликацијама и натписом у коме се помиње наручилац, место и година.[106]

1745. године Скупштина Вировитичке жупаније усвојила је протест патријарха Арсенија IV у спору са унијатима и потврдила му и даље јурисдикцију над манастиром св. Ане у околини Дарувара.[107] Већ поменути сликар и бакрорезац Георгије Стојановић путовао је у Пећ и Дечане фебруара и априла 1745. да би о трошку и по жељи Арсенија IV „изрисивао" и припремио цртеже за бакрорезе манастира Патри-

---

[100] Записи, 2857, 7828, 2878; В. Петковић, *Старине*. Београд 1923, 30.

[101] Д. Давидов, *Христофор Жефаровић први српски бакрорезац*... 45—46.

[102] Д. Руварац, *Циркулар патријарха Арсенија IV*... Богословски гласник XX. Ср. Карловци 1911, 29; М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку*. Зборник Филозофског факултета VI—1. Београд 1963, 292; Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској*. Нови Сад 1973, 51, 52, 56.

[103] Записи, 2864.

[104] М. Грбић, *Карловачко владичанство*. Карловац 1891, II 315; Д. Кашић, *Српски манастири*... 148.

[105] Сл. Гавриловић, *Даљско властелинство Карловачке митрополије у XVIII веку*. Зборник за друштвене науке Матице српске књ. 46. Нови Сад 1967, 34.

[106] Д. Стојановић, *Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века*. Београд 1959, 73, 74; Иста: *Дело Христофора Жефаровића*. Галерија Матице српске. Нови Сад 1961, 71.

[107] Д. Кашић, *Српски манастири*... 239; Митрополијско-патријаршијски архив Ср. Карловци 529/1745.

јаршије и Дечана. Бакрорезе је потом радио 1745. у Карловцима за пећки манастир а 1746. у Бечу за Дечане и о томе оставио записе у дну бакрореза. На дечанском бакрорезу је у доњем углу дат и портрет патријарха Арсенија.[108] У пролеће 1745. закупац вуковарског властелинства у селу Вери, неки Розентал, тражио је од патријарха Арсенија да му врати 27 лица пребеглих са његовог имања на патријаршијско властелинство у Даљу „јер би смањење радне снаге ишло на штету државне касе".[109] 13. марта те године патријарх Арсеније је походио манастир Шишатовац у Фрушкој гори,[110] а 19. јуна се лично заузео и упутио молбу Дворском ратном савету да се Христофору Жефаровићу изда пасош за ходочашће у Јерусалим.[111] Из те године сачувано је и његово писмо будимском владици[112] и његова рипида украшена полудрагим камењем у Музеју Српске православне цркве у Београду.[113]

Год. 1746, по жељи и благослову патријарха Арсенија IV, Христофор Жефаровић је радио три бакрореза: Св. цара Уроша за сремски манастир Јазак, Сремских светитеља и Св. Николе за манастир Гргетег.[114]

Из 1747. г. сачувана је једна бакрорезна плоча „опросне грамате или благословне књиге" Арсенија IV, коју је касније преправио пећки патријарх Атанасије II, као и клише за антиминс, који се и данас налази у ризници манастира Пећке патријаршије.[115] Исте године Христофор Жефаровић радио је у Бечу, благословом патријарха Арсенија, бакрорез св. Јована Златоустог за манастир Бездин.[116] Јула 1747. пишу Арсенију IV студенички монаси из своје обитељи и шаљу старца Јевтимија који ће га известити о манастирским потребама, распитују се шта је и када ће се вратити предмети њихове ризнице „каторија с собоју отнесл отац архимандрит нам Василије" који се бежећи испред Турака склонио у Аустрију. Вероватно је ово путовање везано и за „златоткани покров" што га је „сопственим иждивенијем со-

---

[108] В. Вуковачки-Савић, *Георгије Стојановић*... 67, 70, сл. 15 и сл. 16; Р. Љубинковић, *Поводом чланка „Стари конак у комплексу Пећке патријаршије"*. Зборник заштите споменика културе III. Београд 1958, 123, 124; В. Петковић, *Један запис из Дечана*. Белићев зборник. Београд 1937.

[109] С. Гавриловић, *Даљско властелинство*... 30; Архив САНУ, Карловци. *Даљско властелинство* 106а, 1745.

[110] Записи, 2908.

[111] О. Микић, *Христофор Жефаровић и живопис манастира Бођана. Дело Христофора Жефаровића*. Галерија МС, Нови Сад 1961, 11.

[112] В. Михајловић, *Грађа за речник страних речи у предвуковском периоду*. I (А—Љ). Нови Сад 1972, стр. XVIII и XV.

[113] С. Душанић, *Музеј Српске православне цркве*. Београд 1969, XII, Сл. 42.

[114] М. Коларић, *Српска графика XVIII века*... 19; Д. Давидов, *Христофор Жефаровић*... 49, 50.

[115] Р. Грујић, *Пећски патријарси и карловачки митрополити у 18. веку*. Гласник Историског друштва у Новом Саду, књ. IV, св. 2. Ср. Карловци 1931, 229.

[116] Д. Давидов, *Христофор Жефаровић*... 50; Записи, 2937.

чинио" те године Арсеније IV у новосазиданој Карловачкој митрополији за ћивот Стефана Првовенчаног који се и данас чува у студеничкој ризници (Инв. бр. 50). 21. јула те године пошли су са оригиналним препоручним писмом патријарха Арсенија IV из фрушкогорског манастира Раванице игуман и два калуђера у Москву ради прикупљања милостиње.[117] Из бележака на немачком календару за 1747. годину, преведеном за патријарха Арсенија IV, сазнајемо о његовој години рођења (1698), постављењу за рашког митрополита (10. јуна 1716) и за патријарха (16. маја 1726).[118]

Године 1748. архимандрит Константин завршио је у Студеници препис хронике грофа Борђа Бранковића који је по заповести патријарха Арсенија IV отпочео још 1742. у Пешти као јеромонах и јефимер пештански а завршио шест година касније као игуман и архимандрит студенички. 7. јануара исте године патријарх Арсеније IV је умро у 49. години живота и био сахрањен у манастиру Крушедолу, као што се то види, између осталог, и из дугог натписа на његовом саркофагу.[119]

Међу недатованим подацима зна се да је Христофор Жефаровић радио за патријарха Арсенија IV још у Пећи пре његовог бекства отуд.[120] Зна се и за једну бакрорезну синђелију са потписом и печатом Арсенија IV.[121] Далматински Срби молили су Народно-црквени сабор у Карловцима а овај се обратио царици Марији Терезији да се Србима у Млетачкој Републици постави епископ од стране патријарха Арсенија. Патријарх Василије Бркић, последњи Србин на столици Пећке патријаршије (1763—1767—1772), био је у двору Арсенија IV придворни калуђер.[122] Надимак „Шакабента" Арсеније IV није ниједном употребио сâм и једини савремени извор где се тај надимак појављује је *Обшти лист* Пећке патријаршије и то од настављача-летописаца.[123]

После пада Београда и преласка у Карловце Арсеније IV је одмах предузео да заврши дворац, започет од његовог претходника, и придворну цркву чије је сликање поверио аустријском „молеру" Јозефу, а затим био покровитељ и наручилац многих графичких дела Христофора Жефаровића, наручио свој велики архијерејски портрет код бечког уметника Јакобеа, имао саветнике за уметничке послове, и сам се

---

[117] А. Василић, *Ризница манастира Студенице.* Београд 1957, 21 (тамо и старија литература); Ст. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива.* Споменик LIII 1872, 218.

[118] И. Руварац, *К чланку о каталозима пећских патријараха.* Гласник С.У.Д. 47, 1879, 273.

[119] Зборник Илариона Руварца I. Београд 1934, 262; Записи, 2957, 2958, 2960 и 2964; А. Василић, *Ризница Студенице* ... 21.

[120] О. Микић, *Христофор Жефаровић* ... 8, 10.

[121] В. Красић, *Српске старине.* Глас истине бр. 10. Год. III, Нови Сад 1886, 138.

[122] Ј. Радонић, *Римска курија* ... 616 и 666—667.

[123] М. Југовић, *Титуле и потписи* ... 20.

бавио сликарством, имао свог придворног сликара Јова Василијевича, имао дворско особље као неки немачки изборни кнез и своју посебну музичку капелу, возио се барокним колима са шест коња окружен лакејима и телесном гардом, писао песму — ламент Београду.[124] Међутим Арсеније IV није успео да одржи све српске школске установе које су његови претходници основали и издржавали па на њега пада и историјска одговорност за гашење прве српске гимназије у Карловцима. Свакако да је било и објективних тешкоћа насталих после ратних пустошења и поновљених сеоба када је требало изборити се најпре за потврду политичких права и егзистенције досељеника. Велики портрет патријарха Арсенија IV, који се чувао у фрушкогорском манастиру Великој Ремети, уништили су усташе за време II светског рата.[125]

Дајући овај сажет и на једном месту сабран преглед до сада познатих и публикованих података о патријарху Арсенију IV, хтели смо да новооткривеним натписом у најстаријој цркви Пећке патријаршије употпунимо историјске податке о овој изузетној личности и времену бременитом бурним догађајима и многим тешкоћама у коме је он делао и живео.

Ново откривени натпис на надверију иконостаса пећке цркве св. Апостола је и сам за себе значајан податак не само за вишеструка историјска него и за културолошка, филолошка и лингвистичка истраживања.

Само *наддверије*, као део царских двери у ужем и читавог иконостаса у ширем смислу речи, такође је значајан документ наше ликовне црквене уметности тог доба. Иконостаси у нашим црквама увек имају двери, а у средњем пролазу најчешће и надверије готово увек осликано и веома често дуборезом и позлатом украшено. Најстарије сачувано надверије у нашој земљи је за сада оно на иконостасу и изнад двери у охридској цркви св. Константина и Јелене настало у XIV веку у доба грађења и сликања цркве.[126] Обрада овог ретког примерка дрвеног иконостаса је сасвим једноставна и функционална. Надверије је у облику једноставне правоугаоне плоче са представом *Ваведења*, за разлику од каснијих примерака на којима се готово увек налазе насликане представе *Деизиса, Недреманог ока* или *Гостољубља Аврамовог*, и то најчешће у дуборезом богато украшеном пољу у коме

[124] М. Коларић, *Српска уметност XVIII века*. Београд 1954, 12, 19; Исти: *Основни проблеми српског барока*. Зборник за ликовне уметности Матице српске 3. Нови Сад 1967, 237, 242, 244, 272.

[125] *Историја школа и образовања код Срба*. Београд 1974; Р. Чурић, *Српске школе у Хабзбуршкој монархији до половине XVIII века*, 100, 111; Л. Мирковић, *Фрушкогорски манастири данас*... 143.

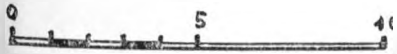
[126] Г. Суботић, *Св. Константин и Јелена у Охриду*. Београд 1971, 48 (на истом месту и цртеж); М. Ђ. Љубинковић, *Средњовековни дуборез*... 24—25.

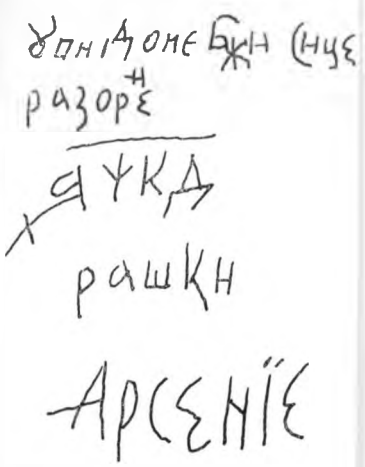
се преплићу орнаменти флоралног или геометријског мотива. Надверије на иконостасу манастира Мораче, који је настао 1596—1617, има представу *Недреманог ока* уоквиреног орнаментом у дуборезу и доњом ивицом која се завршава у три неједнака лука.[127] Слично је и надверије са иконостаса манастира Благовештења Кабларског из 1635. г. у Народном музеју у Београду.[128] Надверије на иконостасу манастира Пиве из 1638/39. је уједно и један од наших најлепших објеката XVII века.[129] Пивско надверије је цело покривено дуборезним флоралним мотивом који се слободно грана од средишњег крупног округлог цвета и завршава карактеристичним мотивом везаних копчи. Два надверија са иконостаса манастира св. Арханђела у Скопској Црној Гори, са почетка XVII века, са представом *Деизиса* и *Гостољубља Аврамовог* немају дубореза.[130] На иконостасу цркве св. Николе у Подврху код Бијелог Поља постоји надверије са богатим дуборезним оквиром и представом *Недреманог ока* и очуваним натписом у коме се каже да је тај „кемер" — пописан 1665. године.[131] На надверијама атоских иконостаса XVII века више нема сликаних представа него је цела површина украшена само дуборезом. Исти је случај са надверијима иконостаса цркве св. Димитрија у Битољу и св. Наума на Охридском језеру, на коме је забележена и година настанка: 1711, рађеним непосредно под светогорским утицајем.[132] Међутим, на старом иконостасу хиландарске Саборне цркве из 1635. г. који је поклонио херцеговачки митрополит Симеон и сачуван само делимично пренет у цркву св. Василија на мору, надверије као и делови овог иконостаса рађени су потпуно у духу схватања наших дуборезних дела Пећке школе и морачке радионице. То посебно илуструје карактеристичан орнаменат везаних копчи којим се завршава доња ивица надверија.[133] У сарајевској Старој српској цркви, која је добила свој данашњи облик 1730. године, стоји иконостас са престоним иконама, дверима и три надверија из 1734. г. О томе су на иконостасу сачувани натписи иконописца Максима Тујковића. Три сарајевска надверија су са представама: *Деизиса* изнад царских двери, *Недреманог ока* изнад северних и *Гостољубља Аврамовог* изнад јужних двери.[134] Најближе овом нашем пећком је сарајевско надверије изнад царских двери. На оба је представљен *Деизис* готово

[127] М. Ђ. Љубинковић, *Средњовековни дуборез*... 103, Т. 56 и 57.
[128] Исто, 104, Т. 51.
[129] Исто, 105, Т. 53.
[130] Исто, 107.
[131] А. Сковран, *Иконостас цркве Св. Николе у Подврху и његов творац*. Зограф 4. Београд 1972, 55, Сл. 1 и Сл. 2.
[132] М. Ђ. Љубинковић, нав. дело, 116, 121. Т. 74.
[133] Ibid, 116. Т. 66.
[134] Л. Мирковић, *Старине старе цркве у Сарајеву*... 16—20. Т. XXX, 1, 2 и 3.

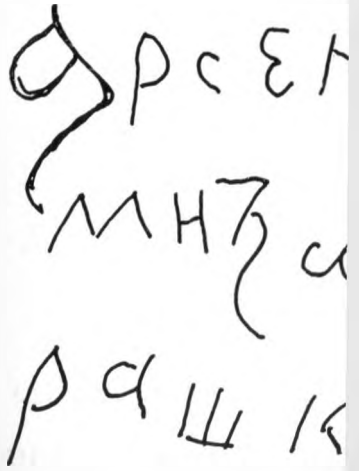
отеж натписа на надверију патријарха Арсенија IV у цркви Св. Апостола у Пећкој патријаршији.

Сл. 2. Надверије Арсенија IV из 1732. године у пећким Апостолима. (Фото: Б. Костовски)

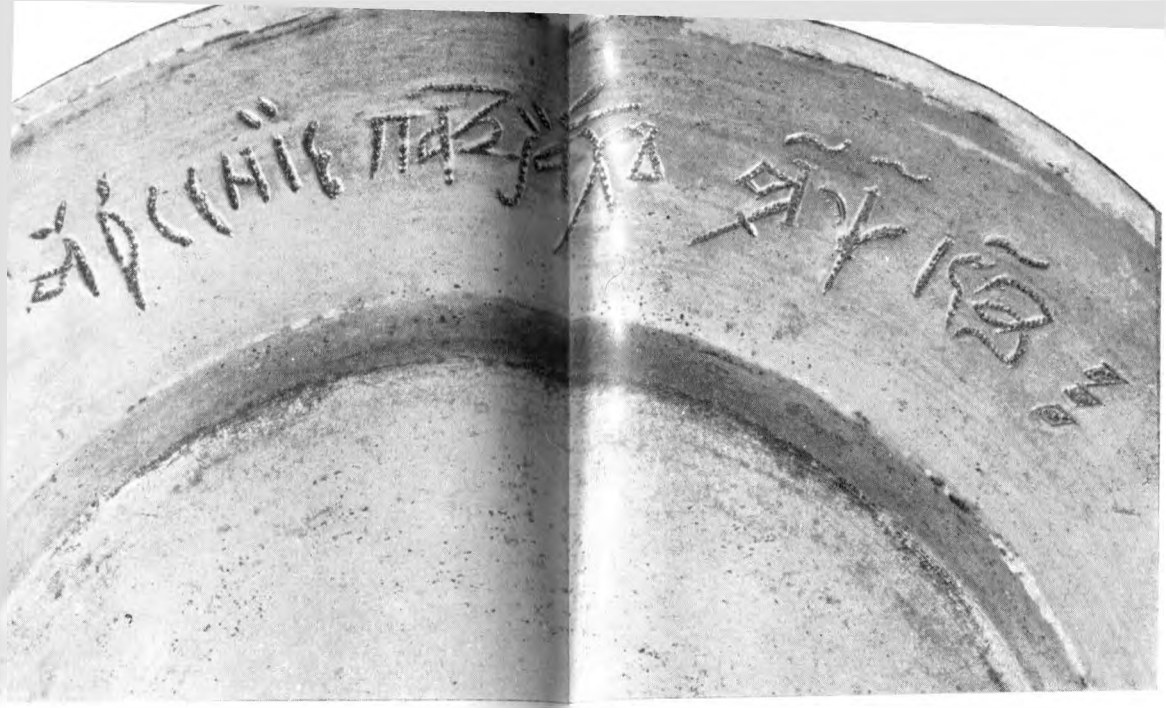




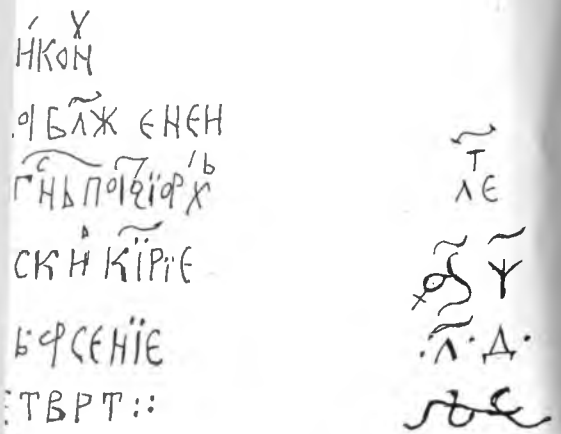
Сл. 3. Потпис Арсенија IV на
нима, 1724. г.



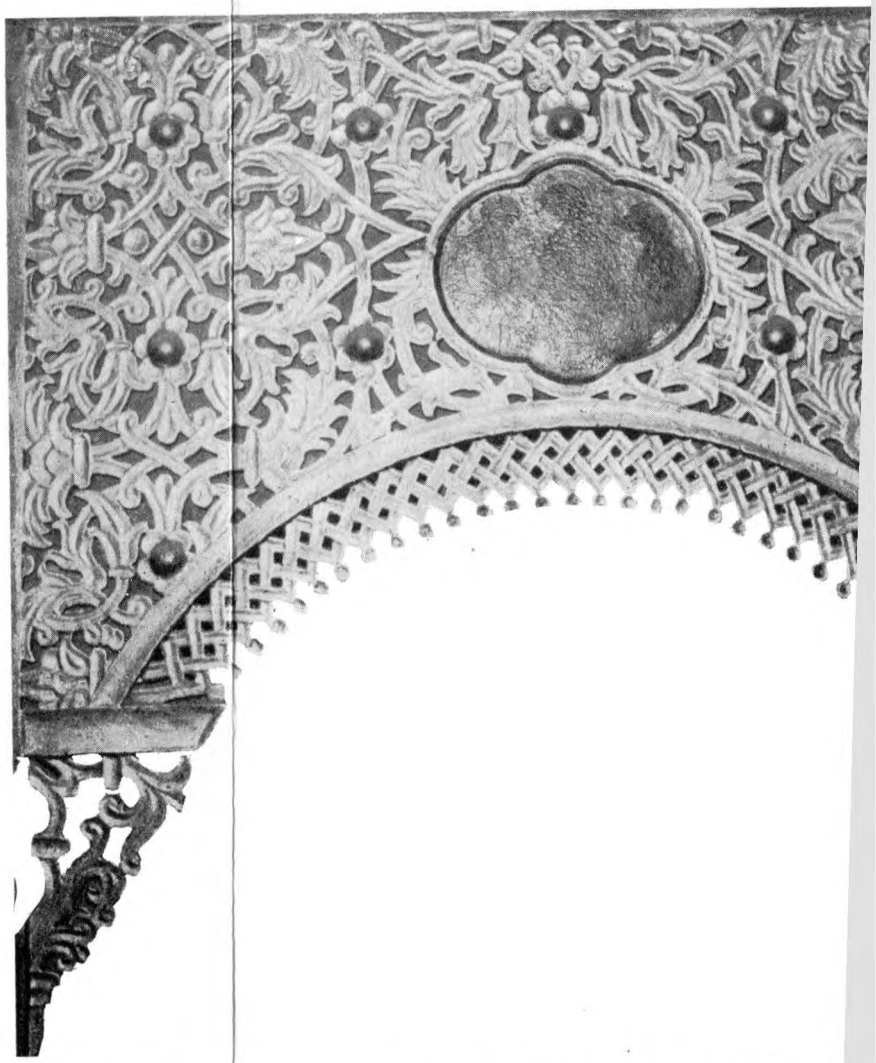
Сл. 4. Запис Арсенија IV у ц
стира Градца код Ушћ



Натпис патријарха Арсенија IV на бакарном суду у Народном музеју у Београду из 1727. г.
(Фото: Народни музеј, Београд)



Записи Арсенија IV на икони Арсенија I из 1734. године.
(Цртеж: Ђ. Бошковић. „Рашка" III, 1937, 15)



Сл. 7. Надверије Максима Тујковића у Будисавцима код Пећи из 17

Натпис Максима Тујковића на надверију у Будисавцима.

на истоветан начин: на богато орнаментисаном дуборезном пољу, украшеном биљним мотивом и равномерно распоређеним окцима у виду шестолисног цвета и насликаним ликовима Христа, Богородице и св. Јована у благо олученим овалним оквирима. Оба надверија су готово истоветна. Једино се разликују по дуборезном завршетку доњих полукружних украса. Код сарајевског је венац завршних копчи нешто упрошћенији и више у виду палмети, док је у Пећи то раскошно резани двоструки преплет везаних копчи (Сл. 2). На исти начин је украшено и надверије у цркви Преображења у метохијском селу Будисавцима (Сл. 8) са представом *Гостољубља Аврамовог* (Св. Тројице) у средишњем пољу, такође рад истог иконописца Максима Тујковића из 1732. године.[135]

Надверије на иконостасу цркве св. Апостола у Пећкој патријаршији је рађено на масивној дасци. Оно има уобичајен облик изрезбареног, позлаћеног и исликаног предмета чије су горња и бочне ивице праве а доња ивица полукружно издубљеног завршетка. Горња ивица је дуга 110 cm и на њој је читавом дужином у једном реду исписан већ наведени натпис Арсенија IV. Доња ивица је полукружна са два блага тек наглашена прелома који треба да истакну једва приметни тролучни облик полукруга што се завршава богато изрезбареним конзолама. Висина плоче по бочним ивицама, заједно са конзолама износи 90 cm. Дрвена плоча надверија је напрсла средином поља дуж читаве своје висине (37 cm), али срећом нешто више удесно од средњег осликаног простора са ликом Христа. Иначе цео предмет је у релативно добро очуваном стању. Целу површину прекрива у дуборезу израђени сплет украса биљног мотива: врежа лишћа (акантуса) са 22 равномерно распоређена цвета шесточланих и симетричних круничних листића и средњом компактном округлом главицом прашника цвета. У средњем делу површине су три исликана поља, оивичена оквиром који благо прелази у четворолучни овал. У средњем пољу насликан је Христос ІС ХС који раширених руку благосиља. Десно од њега је Богородица ВЦА и лево св. Јован ІѠ, обоје са прекрштеним рукама на грудима. Доња ивица је украшена двоструким преплетом везаних копчи, мотивом који се у нас први пут појављује на иконостасу манастира Пиве, а своје порекло води још из старог века где се нарочито употребљавао у накиту, посебно ефектно у филигранској жици или као сликани орнаменат луксузних керамичких посуда.[136] Читава дуборезана површина је прекривена најпре гипсаним грундом па потом позла-

[135] М. Ивановић, *Црква Преображења у Будисавцима.* Старине Косова и Метохије I, 1961, 124.

[136] М. Ђ. Љубинковић, *Средњовековни дуборез...* 105.

том. Полеђина је необојена, без записа. Дрво је тврђе структуре, тамније мрке боје, можда ораховина. Све је још неконзервирано.

Већ смо подвукли значај овог надверија због новог и аутентичног податка о историјској личности патријарха Арсенија IV. Међутим, ако упоредимо овај натпис, и не само натпис него и цело надверије са њима истовремено или хронолошки блиско насталим уметничким предметима и писаним подацима, доћи ћемо до још — по нашем мишљењу — нових података и значајних закључака. Исте године (1732) кад и пећко настало је и надверије такође са очуваним натписом (Сл. 8) на иконостасу цркве Преображења у селу Будисавцима у Хвосну. Оба натписа по језичком склопу и калиграфској укомпонованости веома су слична, готово истоветна. По садржини саопштеног текста они се, међутим, добрим делом допуњују. Један нам казује име ктитора, црквеног поглавара, а други име сликара — иконописца, а оба заједно време настанка — исту 1732. г. Како се на надверију у Будисавцима потписао уметник „Максим иконописац от монастира Цетиња" може се апсолутно тврдити да су оба ова надверија дело познатог иконописца Максима Тујковића, из првих деценија XVIII века. На то нас поред података из натписа упућују и готово истоветни мотиви дуборезних орнамената (вреже, лишћа, окца-цветићи, завршне конзоле и двоструки преплети везаних копчи — Сл. 2 и Сл. 7). Натпис је дело истих руку а такође и сликана поља. А даље, ако упоредимо пећко надверије са главним надверијем сарајевске Старе српске цркве, које је 1734. г. такође резао и сликао Максим Тујковић,[137] видимо да је сликарска обрада у обе представе *Деизиса* апсолутно подударна: круна на глави Христа, сенке испод очију наглашене низом белих тачака, издужене бледе шаке Богородице и св. Јована у деизисном ставу, дуга и ретка коса, кратки и мали бркови и једва приметна мала, патуљаста брада св. Јована, као и слична представа лика Христа — одаје у свему једну декоративну ноту, у цртежу и боји руку истог мајстора, један експресиван стил карактеристичан за сликарство Максима Тујковића, али не само за његово него и за читаво наше црквено сликарство с краја XVII и XVIII века.

Тако смо дошли истовремено и до нових података о иконописцу и „рукоделцу" Максиму Тујковићу за кога се сматра да је рођен око 1700. године[138] а да је већ 1717/18. можда учествовао у сликању цркве на Пелинској Рудини чији су ктитори били његови рођаци. Године

---

[137] Л. Мирковић, *Старине старе цркве у Сарајеву*... 16—20.

[138] Б. Мазалић, *Старе иконе и друго*. Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини. Сарајево 1935, I, 66; Đ. Mazalić, *Leksikon umjetnika Bosne i Hercegovine*, Sarajevo 1967, 140.

1723. оставио је свој потпис на иконостасу у цркви св. Николе у Бијелом Пољу.[139] Постоји у науци и мишљење, засновано на аналогији типова слова и хронолошкој подударности натписа у бјелопољском Никољцу и натписа на царским дверима цркве у Српској, у Зети, да је и те двери са надверијем, које је, узгред буди речено, слично свим осталим његовим радовима, радио Максим Тујковић. Претпоставља се такође да је он радио и иконостасе у Кучима, у селу Косору, које се налази неких 12 km ваздушне линије северније од Српске у Зети.[140]

Из 1732. године сачувана су његова надверија у Будисавцима и пећким Апостолима. Из 1734. године сачувано је шест великих и три мале његове иконе у сарајевској Старој српској цркви. Свој потпис „рука мне грешнаго Максима Тујковића" оставио је на иконама Богородице и св. Ђорђа, а дуге натписе о Арсенију IV и митрополиту дабробосанском Мелетију на престоним иконама Христа и Богородице.[141] Негде око 1734. г. настало је и његово *Недремано око* из збирке Косте Страјнића Дубровчанина, сада у Народном музеју у Београду (Инв. бр. 4392).[142] Десет икона „целивајућег формата" које се чувају у Музеју Српске православне цркве у Београду и „најчешће имају потпис раб божји Максим" нису ми биле доступне, а могуће је да су и оне рад нашег Максима Тујковића.[143] Уколико би и то било доказано онда бисмо имали импозантан број његових сачуваних икона (око 25 комада), што о овом сликару, иконописцу и „рукоделцу" — дуборесцу даје целовиту слику. У том опусу његова дела сачувана у Пећи и Будисавцима су поуздано датована, потписана и свакако врло значајна.

Коначно, откривени натпис Арсенија IV у пећким Апостолима можда ће указати, бар приближно, и на време када је садашњи иконостас тамо настао — пошто је првобитни иконостас сасвим сигурно страдао и уништен у многим ратним вихорима који редовно нису мимоилазили ни Пећку патријаршију — односно да би садашњи иконостас могао да потиче негде из времена блиског настанку овог надверија и његовог натписа. И на крају, из натписа се недвосмислено види да је „у дворому" патријарховом била обновљена и настављена дуга традиција неговања и рада пећке сликарске школе.

---

[139] П. Мијовић, *Бококоторска сликарска школа XVII—XIX вијека.* Титоград 1960, 10, сл. 6.

[140] Р. Ј. Драгићевић, *Црква у Српској* . . . 45, 48 и 49. Сл. 3.

[141] Л. Мирковић, *Старине старе цркве* . . . 16, 17, 18; Б. Мазалић, *Св. Борђе на старим иконама у Сарајеву.* Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини, св. 42. Сарајево 1935, 54.

[142] Г. Томић, *Бококоторска иконописна школа.* Београд 1965, 19; Народни музеј — Београд: *Средњовековна уметност у Србији.* Београд 1968, 67—68.

[143] С. Душанић, *Музеј Српске православне цркве.* Београд 1969, XVI.

INSCHRIFT DES PATRIARCHEN ARSENIJE IV AUF DER TÜRSTOCK-KAPPE DER IKONENWAND DER APOSTELKIRCHE IN PEĆ

MILAN IVANOVIĆ

Vor einigen Jahren, im Zuge der parallelen Arbeiten an den Fresken des Kirchenkomplexes des Patriarchats von Peć, entdeckte der Autor dieser Zeilen eine bis dahin unbekannte und nicht publizierte Inschrift des serbischen Patriarchen Arsenije IV Jovanović (geboren 1698, bekleidete die Patriarchenwürde 1724—1748) auf der Türstock-Kappe (Ikone oberhalb der mittleren »Kaisertür«) der Ikonenwand in der Apostelkirche des genannten Komplexes. Aus dem Text der Inschrift ist ersichtlich, dass diese Ikone im Jahre 1732, in der Residenz des Patriarchen in Peć, auf Kosten und Bemühen des Patriarchen Arsenije IV persönlich, gemalt wurde. Auf Grund der Geschichtsquellen und der Forschungsergebnisse, deren er sich reichlich bediente, gibt der Verfasser eine chronologische Übersicht der mit dem genannten Patriarchen verbundenen Geschehnisse, sodann eine kurzgefasste Einsicht in die Entstehung und die Typen der Türstock-Kappen als Bestandteil der Ikonenwand, wobei er Bedeutung und Stelle dieses Exemplars von Peć in den bisher erhaltenen Sammlungen solcher Ikonen und Ikonenwände besonders hervorhebt. Mittels Analogie dieser Ikonen-Türstockkappen in der Alten serbischen Kirche von Sarajevo, aus dem Jahre 1734, der Verklärungskirche in Budisavci bei Peć, aus dem Jahre 1732, und des Exemplars in der Kollektion des Kosta Strajnić in Dubrovnik, um 1734, sowie auf Grund der erhaltenen Aufzeichnungen über den Stifter Arsenije IV in Peć und Sarajevo, und den Meister — Maler und Holzschnitzer Maksim Tujković in Budisavci, in Sarajevo, im Kloster Nikoljac (Bijelo polje), der Kirche in Srpska (Zeta) und auf einzelnen Ikonen in den Sammlungen von Beograd und Dubrovnik, vielleicht auch im Museum der Serbischen orthodoxen Kirche in Beograd — ist der Verfasser zum Schlusse gekommen, dass die Türstock-Kappe in Peć ein Werk dieses Malers und Holzschnitzers Maksim Tujković sei, von dem cca 25 Schöpfungen erhalten sind. Darunter sind seine Arbeiten in Peć und Budisavci zuverlässig datiert, signiert und jedenfalls sehr wichtig, worauf man auch auf Grund der beigefügten 10 Zeichnungen und Photos schliessen kann.

Schliesslich kann die entdeckte Inschrift des Arsenije IV in Peć wenigstens annähernd auch auf den Zeitpunkt der Entstehung der Ikonenwand in der Apostelkirche hinweisen, nachdem die ursprüngliche Ikonenwand in Sturm der Kriegszeiten vernichtet war. Die in der Inschrift besonders betonte Tatsache, dass die Ikone »in der Residenz« (zu Hofe) des Patriarchen Arsenije IV gemalt wurde, besagt, dass die langjährige Tradition der Pflege und Tätigkeit der Pećer Malerschule — einer Werkstatt bei Hofe des Patriarchats — zu jener Zeit wieder erneuert und fortgesetzt werden konnte. Die Inschrift ist überdies wegen ihrer sprachlichen Finessen auch für linguistische Forscher von Bedeutung.

ВЕРА БОРЧИЋ

Бакрорез манастира Хиландара из 1743.

У *Одјелу Срба у Хрватској* Повијесног музеја Хрватске налази се фрагмент бакрореза отиснутог на свили с приказом манастира Хиландара. Бакрорез је, према запису на њему, израђен по наруџби Јована Георгијевића у Бечу 1743. г., те би тако био за сада најстарији познати бакрорез манастира Хиландара. Поред тога занимљив је и зато што преко њега у новом свјетлу видимо и већ познате бакрорезе Хиландара из 1757. и 1764. г.[1]

Сачувана је само десна половина бакрореза и, на први поглед, он је готово идентичан Хиландару израђеном у Москви 1757. г. У пејзажу је приказан цијели манастирски комплекс, на горњем рубу су у витици винове лозе полуфигуре светитеља из куће Немањића, а са десне стране испод лукова три цијеле фигуре. Централне сцене уз горњи и доњи руб сачуване су само фрагментарно. Доњи руб испуњава дугачак запис с именом поручиоца, патријаршијског архиђакона Јована Георгијевића (Ђорђевића) и датумом израде графике — у Бечу 1743. г.[2] Испод централне картуше уз доњи руб, у којој се виде остаци лика Душана на коњу и грбови Бугарске и Немање, налази се потпис гравера — Müller sculp.

---

[1] Бакрорезе Хиландара обрадио је др Д. Давидов у раду: *Манастир Хиландар на бакрорезима XVIII века*, Хиландарски зборник 2, Београд 1971. Захваљујем др Д. Давидову на другарској помоћи при писању овог прилога.

[2] Запис гласи:
ї҆же и҆ногда вселе́нную преходѧ́щаѧ сла́ва, на крилахъ своихъ къ звѣздамъ вознесила, ѡ҆сною же трꙋвою во всѣ́хъ под небе́сныхъ ѡ҆глаша́ла, и҆ драгоцѣ́нными пі́ромъ въ безсмі́ртіе записива́ла, | ѻ҆ное разѧри́вшеесѧ во плоти царствꙋ́ющаѧ за́вистъ, в҆ ѡ҆полчи́вшисѧ гоне́ніемъ ѡ҆кре́стныа зло́бы, низложи и҆ в҃ глꙋ́бокое погреве̑ заввеніе. Не и҆ное что̀ во мнѣ́ніи оукориваю, но ѿ древле сла́ | внагѡ чрез҃ъ всѧ концы свѣта лѣтѣ́вшагѡ хра́бры иногда І҆лли́рі́ко Сє́рвлїи [нынѣ́же покорныа Сербїи] вѣ́ло пернатаго Орла́, равнѡже ѻ҆нꙋю въ сер҃дцѣ̀ егѡ и҆зображеннꙋю звѣ́здꙋ, і҆ѧ паде́ | нїа предходи́телницꙋ лꙋнꙋ мачє́внаго премѣнінїа, и҆ вл҃гѡчестїа і҆ѧ кр҃ъ не ѻ҆писасанное гоне́нїе претерпѣ́вшаго и҆

Осим записа, највећа разлика у односу на бакрорез из 1757. г. је у ликовима испод аркада уз десни руб. На овом бакрорезу је у трећем пољу приказан патријарх Арсеније IV, а не цар Урош, као што је то на гравири из 1757. г. Лик је очито инспириран портретом патријарха Арсенија у Жефаровићевој *Стематографији*, али није дословна копија. Фигура је природније цртана, те одежда није само површина с педантно исцртаним орнаментом, као што је то у *Стематографији*. Неспретно цртане Жефаровићеве драперије овдје су вјештије изведене, а има и ситнијих разлика у цртању књига на столу, крста и штапа у патријарховим рукама и позадини. Уз Арсенијев лик иде текст изнад и испод фигуре:

арсе́нїи вжїею мл҃стїю
архїеп҃скпъ пе́кскїй в'сей
сервлїи болга́рїи `Пом°
рїй далмацїи захол
мїи босны
обонъ

полъ дѹнаѧ и цѣ҃лагѡ Їллѵрїка=
патрїархъ, рожденъ ѿ гра́да Пеки
бл҃гочести́вы^х^ родителей, возве
денъ на Пр҃толъ Патрїаршескїй
лѣто а҃ ѱ к҃ з. на само вознесенїе.

Празан простор испод другог лика уз десни руб, архиепископа Арсенија, на овој гравири има текст:

терпѧщаго. и пра́вда что не ма́лое ѐскорбле́нїе Їллѵрїкѡ Сербскомѹ сынѹ то даетъ | егда первое и нынѣ шнее то́ль Сла́внѡ Ѻ҃тчества своегѡ состоѧ́нїе, прилѣ́жнымъ ѹ҃домѣ́ придет. Но понеже всѧ́ все Самодержцѹ ѝ его предѹвѣ́дѣнїю приписивати надлежитъ котóрымъ Ѻ҃нъ пресвѣтлѣ́и | шѣю линѣю прослáвленнагѡ домѹ Немани, въ наслѣ́дїе своеѧ́ вѣ́чныа Ѧ҃ѡна́рхїи, в' то́ль многихъ ли́цахъ ѝзбра́ти ѝзволи́лъ, надлежи́ всякомѹ тогѡ ѹ҃сердномѹ сынѹ, тимъ сѧ́мѝ всю свою печаль ѹменшати; на | ко́нецъ тéй ѿ коликѡ ра́ди ѐгѡ бл҃женства, тоѧ́ ѝ ѐкре́стъ при надлежа́щихъ зе́мль Патрїарха Їлѵрїко сербскагѡ гдна гдна Ѧ҃рсенїа Четвертагѡ, который со ѝ҃собливимъ сожалѣ́нїемъ ѡ҃томъ Воспомина́е, такѡ ѝ ѐв | щецѣ́лагѡ Сла́внагѡ наро́да Їлѵрїко Сéрбскагѡ, кóй достойнѣ потоль хв алномъ ѐ҃чествїи свемъ печалѹ́е, что бы то́ликѡ ко́ликѡ серца ѝхъ разблажи́ти. Сїа блаженна ѝ сла́внаѧ лоза ѡ сѝ҃ѣ ем плодѐ, в кѹпѣ́ со ѝхъ | па́мѧтствїа достойными тр҃ѹды, то ѐстъ ст҃ѣю ѝ҃ѣ́ли́тель хїландарскѹю́ иже во ст҃огори а҃ѳонскои въ лѣтѣ́ ѕхѝ нихъ созданнѣи, ѿсюѡ съ приложенїемъ числъ толков'анїа мо́имъ ѝ҃ждивенїемъ потрѹ́дѝхсѧ. и вѝеи до́бсѣ подвизѧ́щимсѧ преподо́бнымъ | ѿцемъ сїи мѣ́данїй тѹ́пъ на подаѧ́нїе всѣмъ бл҃говѣ́рнымъ ѹ҃сердно приложи́хъ. кое да бѹ́детъ ѹ҃бѡ всѣмъ ко́ликѡ въ сожалѣ́нїе того́ премѣ́ненїа, толикѡ въ вѣ́чное па́мѧтствїе, ѝ сыновыа любви же ѝ ѹ҃сердїа побѹ́ждѐнїе, котéрое | всѧкомѹ ѝхъ ѿчыѧ постѹ́пки подражащемѹ да ѿвѣ́зетъ двѣ́ръ ѿ насѡ ѝ стагѡ наслѣ́дїа. Тое ѹ҃сердствѹ́е всѣмъ бл҃гочестивы, ѿкѡ ѡсѡ́ѣнномѹ кле́рѹ такий Бл҃городны Їлѵрїко Сербле́мъ, въ вїеннѣ австрїинской а҃ ѱ м҃ г септемврїа. | тогѡ ѿ҃чества ѹсер'дный сынъ дрона Пекскагѡ Патрїаршескїй Ѧ҃рхїдїаконъ Їѡаннъ Геѡ́ргїевичъ 1743.

Родомъ сремацъ ѿ благочести
выхъ рожденъ, мощи егѡ ѿ
татарѡвъ разсѣчени, гл'ава егѡ
во пекки в' лѣтѣ ҂ѕѱлй.

Иако је само фрагментарно сачувана, види се да је централна сцена на горњем рубу такође нешто друкчија. Изгледа да ту није била икона Богородице Тројеручице, као на бакрорезу из 1757. г., него лик, изгледа Стефана Немање, с манастиром у руци. Сачувана је рука с црквом, анђео и испод њега слова: фан
сѐрвскїй
ѻй

Постоје и неке разлике у главном дијелу гравире — пејзажу с манастиром. Зграда означена с бр. 17, која се на бакрорезу из 1757. налази унутар ограде винограда, овдје је смјештена поред перионице и зградице до ње. С. Ненадовић[3] каже да данас нема ни винограда ни виноградарске куће, а како је њен смјештај различито приказан на ова два бакрореза, питање је гдје се у ствари налазила. Десни крај винограда и ограде око њега је на бакрорезу Јована Борђевића одсјечен, док је на оном из 1757. г. ограда заокружена и приказан је још комад земљишта изван ње. Уз обалу, крај манастира св. Василија, у доњем десном углу, мјесто мале лађе каква је на московском бакрорезу, овдје је нацртана велика, с високом катарком и завијореном заставом на врху, али зато нема чамца испод стијена. Постоје и неке ситне разлике у размјештају путељака, пространству које заузимају неки дијелови земљишта, начину цртања појединих фигура, украсних детаља на манастирској цркви итд.

Занимљиво је да су неки детаљи по којима се разликују графике из 1757. и 1743. г. исти на бакрорезима из 1743. и 1764. г. На пр. на једном и другом је виноградарска кућица бр. 17 смјештена на истом мјесту, изван ограде винограда, одсјечен је десни дио ограде, у доњем десном углу је велика лађа, исти је размјештај стазица и још неки ситнији детаљи.

Различита величина гравира[4] као и наведене мање разлике у цртежу показују да је бакрорез из 1743. г. и московском и каснијем бечком бакроресцу служио само као предложак у који су, вјероватно према жељи наручиоца, уношене измјене — у московском је мјесто Арсенија IV стављен Урош, а у бечком из 1764. г. узета је само пано-

[3] С. Ненадовић, *Хиландар у графичким приказима XVIII и XIX ст.*, Зборник заштите споменика културе XVI, Београд 1965.

[4] Сачувани дио бакрореза је унутар оквира велик 70 × 48 cm, тако да је цијели био 70 × 96—100 cm.

рама Хиландара, док је цијели распоред и садржај околних сцена измијењен. До сада прилично необјашњиво питање како је након московског бакрореза у Бечу 1764. г. рађен други, са истом панорамом Хиландара,[5] нешто је јасније упоређивањем односа све три гравире. Можда су чак обадвије бечке настале у истој графичкој радионици. Временски размак од 21 године међу њима не даје много основа претпоставци да их је радио исти мајстор, иако ни то није искључено. На графици из 1743. г. потписан је као резач Müller. Највјероватније је да је то бечки графичар Gustav Adolph Müller, рођен 1694. г. у Аугсбургу, од 1727. г. професор на Академији у Бечу, гдје је и умро 1767. г.[6] Он не спада међу гравере који су у XVIII ст. чешће радили за Србе наручитеље. Не знамо како је Јован Борђевић дошао до овог, судећи по гравири Хиландара, доброг мајстора. Штета што није сачуван дио отиска на којем је сигурно било забиљежено име цртача, што би нам можда разјаснило нека питања. Неколико година касније, 1746, Јован Борђевић је бакрорезе наручивао код Жефаровића.[7] Међутим и ова графика говори о познавању Жефаровићевог дјела. Већ је запажена веза Хиландара из 1757. г. са *Стематографијом*.[8] На бакрорезу из 1743. г. то је још појачано уметањем портрета патријарха Арсенија, иницијатора издавања *Стематографије*, и то само двије године након њеног појављивања. Јован Борђевић „љубимац и егзарх патријархов",[9] који је 1743. г. био придворни архиђакон, и овом графиком и текстом на њој желио је показати оданост свом заштитнику. Колико до сада знамо, према том бакрорезу Хиландара су касније рађени московски из 1757. и бечки из 1764. г. Можда ће каснији налази открити име цртача, а можда и још коју карику у том низу варирања једног предлошка панораме манастира Хиландара.

---

[5] Д. Давидов: о. с., стр. 161.

[6] Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Nagler, *Künstler-Lexikon*.

[7] Д. Давидов, *(Христофор Жефаровић, први српски бакрорезац*, Зборник Христофор Жефаровић, Нови Сад 1961) сматра да је бакрорезе *Сремски светитељи и цар Урош*, по наруџби Ј. Георгијевића радио Жефаровић с Месмером.

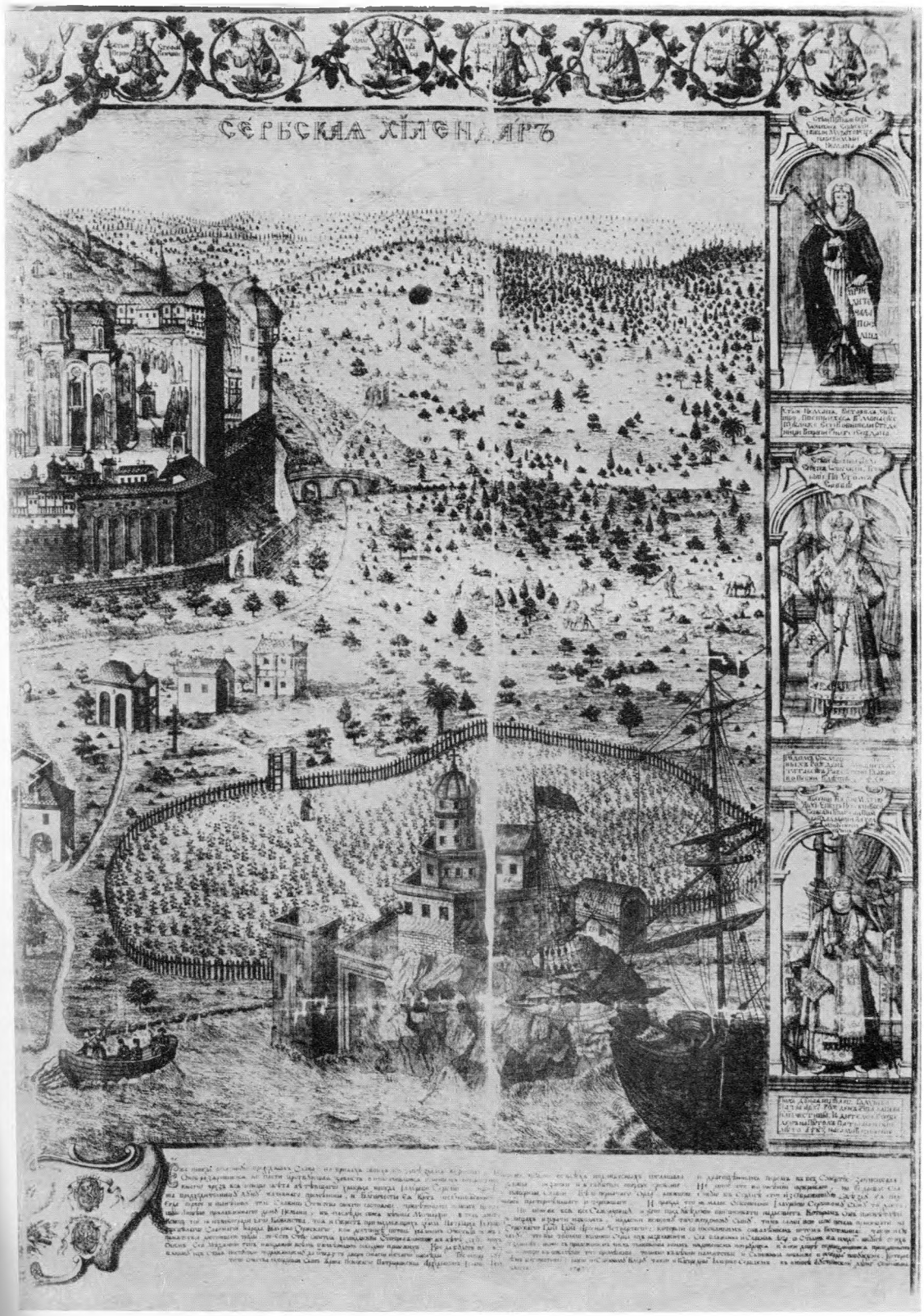
[8] Д. Давидов, *Хиландар на бакрорезима XVIII в.*, стр. 159.

[9] О. Микић, *Портрет код Срба у XVIII в.*, каталог изложбе Портрети Срба XVIII в., Нови Сад 1965, стр. 41.

»CONTRIBUTION A LA LISTE DES CHALCOGRAPHIES DU MONASTERE DE CHILANDAR« »LA CHALCOGRAPHIE DU MONASTERE DE CHILANDAR DATANT DE 1743«

VERA BORČIĆ

Dans la section serbe du Musée de l'Histoire des Croatie à Zagreb se trouve un fragment — la moitié droite — d'une chalcographie sur soie représentant le monastère de Chilandar. La matrice de cette chalcographie a été gravée sur cuivre, sur l'ordre de Jovan Georgijević, en 1743 à Vienne par Müller. Elle ressemble beaucoup aux autres gravures de Chilandar déjà connues exécutées en 1757 à Moscou et en 1764 à Vienne. Cependant certaines différences existent, le présent article énumère ces différences, dans la mesure dans laquelle elles sont visibles dans le fragment conservé. Le portrait du patriarche Arsenije IV dans la marge droite de la gravure a été exécuté sur le modèle du portrait du patriarche qui se trouve dans la »Stématographie« de Žefarović, d'où l'on voit que l'auteur devait connaître ce livre paru en 1741. Etant donné que c'est la plus ancienne des trois variantes connues de la représentation du monastère de Chilandar, il est fort probable qu'elle ait servi de modèle aux autres.



Манастир Хиландар, бакрорез из 1743. год. (десна страна)

ПАВЛЕ ВАСИЋ

Захарија Орфелин и Јакоб Матиас Шмуцер

У Сомбору је пронађен један бакрорез Јакоба Матиаса Шмуцера (1733—1811), познатог бечког бакроресца, који представља св. Георгија са житијем и манастиром Зографом у Светој Гори. Бакрорез је издан у Бечу 1760. године. Димензије композиције су 655 × 475 мм. Св. Георгије је у стојећем ставу, с копљем у десној руци а крстом у левој, ослоњен на штит. Изнад фигуре је натпис: медаљон са Св. Тројицом: Исус Христос ї҃съ хс҃ъ, Бог отац б҃ оцъ҃ и Св. Дух с҃. д҃. Са стране фигуре св. Георгија налазе се постављене вертикално по пет сцена његовог житија са сваке стране. Сцене су у асиметричним рококо оквирима. С леве стране су: 1) Є : Геѡргїй исповѣдꙋетъ себе хр҃стїани быти предъ цр҃емъ. 2) Є : Геѡргїа бїютъ воловими жилами. 3) Є : Георгїй молитвою воскреси мертваго. 4) Є : Геѡргїа вѣнчаетъ хр҃стосъ в' темницѣ спаша. 5) Усѣкновенїе главы Є : Геѡргїа. С десне стране су следеће сцене: 6) Є : Георгїа раздроблаютъ железним коломъ. 7) Є : Геѡргїа вергоша въ пещь огненꙋю. 8) Є : Георгїа ѡбꙋваютъ сапоги желѣзныѧ. 9) Є : Георгїй сокрꙋши ідѡли в' капищи. 10) Є : Геѡргїи ѡсвободилъ младенца ѿ Ѧмира.

У доњем делу испод фигуре у посебном рококо оквиру приказан је манастир Зограф у Светој Гори, са следећим натписом: мн҃стырь зѡграфъ. У средини се налази ктиторски запис на славеносербском и грчком језику: ѿ гѡрѧщаго вл҃говѣнства к. с. Ґ. мн҃стырꙋ зѡграфъ нарицаемомꙋ во с : горѣ адѡнстѣй сꙋщꙋ храмꙋ ст҃ : вл҃к : великомꙋ : геѡргїа, при прегоѿ : превосход : архиепскопѣ и митр : славено-серб : и валах : гс҃д : Паулѣ : прѣѡсѿщенный епк҃пъ темишваскїй, липовскїй, и прѡч : Гединъ Викентїй Їѡанновичъ усердствова тв҃пъ сей, собственнымъ иждивенїем во Вїеннѣ аустрїйской устроенный, за вѣчный свой Поменъ приложити, и братствꙋ тожѧ ѡбители, при архимандрїте кир' Ѧкакїй на п'ользꙋ даровати 1760.

Сигнатура аутора у доњем десном углу гласи: „Jacob Mathe Schmutzer sc. Vienae".

Јакоб Матиас Шмуцер студирао је архитектуру у бечкој Академији, а после школовања отишао је у Пожун где је радио као цртач и сликар. По позиву неког сликара по имену Тицијана, који је био учитељ слободног цртања у Заводу Емануела Савојског у Бечу, врати се у Беч, да би радио цртачке прегледе за ученике овог завода. Тако се Шмуцер посвети графици, али поред успеха које је остварио у тој грани, увиђао је да његови радови много заостају иза графике француских мајстора. Због тога изрази жељу своме заштитнику генералу Кетлеру да оде у Париз ради усавршавања. Овај се толико заложи код кнеза Кауница и царице да Шмуцер добије стипендију, штавише царица преузме на себе бригу о његовој породици јер се Шмуцер у међувремену био оженио. Шмуцер је провео у Паризу од 1762. до 1766. године код познатог немачког бакроресца Јохана Георга Вила (Wille). Вил је био рођен у Кенигсбергу 1717. године, али је у 19. години дошао у Париз где је отада живео, радио и умро 1807. г. Шмуцер је учио бакрорез на самом извору и 1768. године држао је у Бечу школу графике, која је исте године постала слободна Академија графике и цртања у којој је Шмуцер био наименован за директора. Академија је била под заштитом кнеза Кауница, а од царице је добијала сваке године награде за најбоље цртеже. Године 1771. Шмуцер је наименован за врховног директора свих основних цртачких школа у немачким и угарским наследним земљама. По највишој заповести Шмуцерова академија удружена је са академијама сликарства, вајарства и архитектуре 1772. године. Она је добила име Здружене академије ликовних уметности, чији су директори наизменце руководили наставом цртања, јер је свака од њих имала свога директора. Према томе у области графике у Бечу Шмуцер је имао главну улогу.[1]

Име Шмуцерово је везано за историју српске графике XVIII века особито преко Захарија Орфелина. Орфелин је копирао 1761. године Шмуцеров бакрорез св. Георгија а манастир Зограф заменио је манастиром Дреновцем. Др Динко Давидов, који ми је указао на овај Орфелинов бакрорез, подстакао је неке моје закључке који боље објашњавају уметничку формацију Орфелина као графичара и бакроресца уопште. Поменути Орфелинов бакрорез је сасвим сличан Шмуцеровом, али је Орфелин узео неке сцене из житија св. Георгија са тог бакрореза, док је друге позајмио са неког другог оригинала. Али тај избор у овом тренутку није од нарочите важности. Најзначајније је то да се Орфелин у своме раду ослонио на Шмуцера, најбољег бечког гра-

[1] Dr K. von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Dreissigster Theil, Wien 1875, 344—352.

фичара тога доба. То није било случајно. Напротив, постоји вероватноћа да је Орфелин упознао Шмуцера током педесетих година. По записима на Орфелиновим књигама види се да је 1751. био у Будиму, а 1755. у Бечу.[2] Пре одласка Шмуцеровог за Париз Орфелин је копирао Шмуцеровог св. Георгија, што би могла бити индиција за њихове везе већ у то доба.

Када је постављен за директора свих школа са основном цртачком наставом, Шмуцер је израдио велики број цртачких прегледа, делимично по цртежима Башелијеа (Bachelier), у чијој је школи за професионалце и занатлије могао да упозна посебан тип наставе који је применио и приликом израда програма за цртачке школе. Како нема података о Орфелиновом боравку у Бечу од 1768. до 1777. године када је рукопис *Калиграфије* предложен Илирској дворској комисији, то је сасвим вероватно да је Орфелин постао члан Шмуцерове академије раније, пре њеног припајања Академији ликовних уметности. Изгледало би чудно да је Шмуцер одједном открио Орфелина који се готово две деценије пре тога бавио сличним послом: графиком-бакрорезом и краснописом у разним актима, дипломама, пасошима и лиценцијама за купљење милостиње.

Не треба сумњати да се Орфелин користио боравком у Венецији од 1764. до 1768. године,[3] али основи његовог графичког и краснописачког знања положени су у земљи, у Бечу, највероватније захваљујући непосредном контакту са Шмуцером. Гравира св. Георгија са манастиром Дреновцем потиче из времена пре него што се Шмуцер афирмисао у Бечу као најбољи бакрорезац. Осим тога постепени развој Орфелиновог стила у краснопису, поготово пре одласка у Венецију, показује да је Орфелин до тога путовања владао сасвим солидним знањем краснописца и бакроресца. Пре свог одласка у Париз, Шмуцер је резао св. Магдалену по Гвиду Ренију, св. Себастијана по Пијетру да Кортона, а св. Јована по Ф. Палку.[4] Тој групи радова припада и св. Георгије са манастиром Зографом из 1760. године, када се већ испољила Шмуцерова способност за приказивање материјалности ствари, са финим валерским разликама, које ће он још више усавршити за време студија у Паризу. Орфелинов св. Георгије био би потврда за то, а особито за Шмуцерову репутацију као бакроресца. Према томе оправдано је мишљење Т. Остојића да је Орфелин у Бечу могао научити

[2] Т. Остојић, *Захарија Орфелин. Живот и рад му*, СКАН, Посебна издања, књига XLVI, Београд 1923, 48.

[3] М. Коларић, *Српска графика XVIII века*, Београд MCMLIII, 23. М. Пантић је нашао и доказе да је Орфелин био у то доба у Венецији. В. М. Пантић, *Штампар старих српских књига Димитрије Теодосије*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Књ. XXVI, св. 3—4, 1960, 233—234.

[4] Wurzbach, н. д., 350.

„калиграфски писати, врло лепо цртати пером и кичицом, резати у бакру". Остојић за то налази доказе у Орфелиновим рачунима за разне хемикалије набављене у Бечу за потребе графичког заната, бакрореза и бакрописа. Исто тако анализа Орфелинових дела у калиграфији одаје оно што је и Остојић запазио: владање занатом и краснописачком вештином од самог почетка, то јест од 1757. године, што се може објаснити једино тиме да је Орфелин до тог времена већ био стекао ова стручна знања.[5]

За сада се не зна ништа ближе о изгледу рукописа *Извјестије учителноје* (1757) које се налазило у манастиру Јаску.[6] Орфелин је резао *Краткоје . . . настављеније* (Сремски Карловци 1758) у коме је тип слова изразито барокни у духу Жефаровићевог писма у *Стематографији.*[7] Исти је случај и са насловном страном следеће књиге која је доживела два издања: *Ортодоксос омологија* (Сремски Карловци 1758).[8] Док насловна страна *Славено-Сербске калиграфије* (Сремски Карловци 1759) задржава барокни стил слова; веома је карактеристичан о в а л н и облик наслова који је, као што је познато, једно од обележја архитектуре у доба рококоа.[9] У посвети на супротној страни постоје разлике у карактеру и стилу слова. У највећем броју редова заступљен је барокни стил Жефаровићев, а у централном реду („Павлу Ненадовићу") запажа се веза са словима минијатура под исламским утицајем. У последњем реду („тајном совјетнику") слова су добила обележје рококоа са китњастим додацима који безмало подсећају на стил „чипендела"! Иницијали су формирани од фигура у дворском и библијском костиму.

Наредне године у књижици *Ода на воспоминаније втораго Христова пришествија* („V Вијење" 1760)[10] Орфелин је остао при барокним словима. На жалост *Горестниј плач* (Венеција 1761)[11] је изгорео 1941. године у Народној библиотеци у Београду па се не може рећи ништа о стилу, мада је то веома значајно с обзиром на то да је штампан у Венецији. У *Тренодији* (Венеција 1762),[12] коју Г. Михајловић приписује Орфелину, не налазе се резана слова него штампана црквена ћирилица на исти начин као и у књижици *Плач Сербије* (Венеција 1762—1763).[13] Иста слова се налазе и у другим Орфелиновим књигама, осим

---

[5] О с т о ј и ћ, н. д., 46.
[6] Д р Г е о р г и ј е М и х а ј л о в и ћ, *Српска библиографија XVIII века,* Београд 1964, 45.
[7] М и х а ј л о в и ћ, 46.
[8] Исто, 48.
[9] Исто, 49.
[10] Исто, 53.
[11] Исто, 55.
[12] Исто, 59.
[13] Исто.

у *Латинском буквару* (Венеција 1766),[14] а то су *Евангелија чтомаја во свјати и велики четврток* ... (Венеција 1764),[15] *Свјетованије наученаго младаго человјека* (Венеција 1764),[16] *Мелодија к пролетју* (Венеција 1764—1765),[17] *Пјесн историческа* ... (Венеција 1765),[18] *Славено-сербскиј восточнија церкве календар на Љето* ... *1766*[19] (штампан по свему судећи црквеном ћирилицом), као и за 1767. годину, *Первоје ученије* ... Буквар (Венеција 1767).[20] Тек у последњим књигама штампаним у Венецији: *Первије начатки латинскаго јазика* (1767),[21] *Славено-Сербскиј магазин* (1768),[22] Орфелин усваја грађанску ћирилицу. У ствари за време његовог боравка у Млецима њему се није ни указала могућност да реже слова у бакру и на тај начин испољи своја стилска схватања. Тек у *Историји Петра Првог* (Венеција 1772) Орфелину се пружа прилика да опет реже и отисне у бакру осам првих страна.[23] Од интереса за проучавање Орфелиновог краснописног стила су још 6 географских карата рађених за *Историју Петра Првог* (1772), затим *Новејшија славенскија прописи* (1776)[24] и *Славјанскаја и валахијскаја калиграфија* (1778),[25] ове две последње издане у Сремским Карловцима. У ствари у ова три последња дела Орфелин је могао да испољи своје схватање стила и свој смисао за естетику облика.

Историја Петра Првог[26] је штампана грађанском ћирилицом, а у првим резаним странама може да се прати развој Орфелинове стилске замисли. Насловна страна има тип слова који је прилагођен грађанској ћирилици, прожет једним ректангуларним духом из којег је искључена барокна фантазија Жефаровићеве ћирилице из *Стематографије*. На стр. 6, а то је медаља у спомен крунисања Катарине II, орнаментика око фигура је потпуно разбила правоугли систем декорације својим кривим и извијеним облицима, који још нису асиметрични али увелико наговештавају маштовитост рококоа. Контрасти су постигнути тамно-светлим које унеколико неутралише симетрију декоративних елемената.

Страна 7 са посветом садржи уситњавање ових облика и превласт декоративног над фигуралним. Местимично се запажа лака аси-

[14] Исто, 79.
[15] Исто, 65.
[16] Исто, 68.
[17] Исто, 70.
[18] Исто, 77.
[19] Исто, 80.
[20] Исто, 85.
[21] Исто.
[22] Исто, 88.
[23] Исто, 103—109.
[24] Исто, 130.
[25] Исто, 147—148. В. такође: Dr M. Kostić, *Zacharias Orfelins Kalligraphie*, Archiv für slavische Philologie, XXXVI св., Берлин 1915, 155.
[26] Исто, 103.

метрија у наспрамним мотивима, а неједнакост стила у словима означава продор облика рококоа са именом „Екатерање". Ова слова су украшена многобројним додацима биљних орнамената који им дају готово карактер „чипендела". Она веома одударају од слова грађанске ћирилице, али имају извесне заједничке црте са веома рашчлањеним оквиром који је разбио ректангуларни систем типографије и дао маха бујном продору разних елемената, застава, оклопа, делфина, паноплија, турских тугова, топовских фања који образују око слова неправилни оквир.

Посветна епистола на стр. 9 има само иницијал симетричних облика у виду неке врсте циборијума.

У географским картама рађеним две године касније, картуши са насловом постављени су по правилу по страни — асиметрично, чак и тамо где је било места да се поставе у средини — симетрично. Међутим, овакав распоред не би се могао довести у везу са рококоом зато што је тип картуша овде прилагођен облику слова чија правилност — вертикална мајускула грађанске ћирилице — је условила и ректангуларност облика картуша. Само у једној карти где доминира курзивна минускула, тј. коси облик слова, Орфелин је уместо правоугаоног наслова приказао у левом доњем углу једну композицију, потпуно слободну, на чијем долмену стоји наслов: „Панонија, Мизија, Дација, Илирик".[27] Сличан је случај и са другом картом која представља „Малу Татарију с пограничними киевскоју бјелогородскоју и воронежскоју губернијами", где је насловни текст у једној врсти асиметричног картуша, док су наслови места у облику курзивне минускуле, а називи губернија у виду вертикалне мајускуле.[28]

Много одлучније Орфелин се креће новим путем у своме познатом делу *Новејшија славенскија прописи* (1776). У оквиру наслова једва да се задржао понеки прав угао, тако да цела замисао декорације представља негацију правог угла. Основни оквир има симетрију облика, али школка, реална и стилизована, има централно место у декорацији. Целина има неку строгост облика коју јој даје и расподела тамно-светлог, па је цела композиција чврсто артикулисана кривим орнаменталним мотивима у које су уплетене стилизоване школке.

Корак даље учинио је Орфелин у следећој калиграфији: *Славенскаја и валахијскаја калиграфија* (1778). Композиција је добила китњаст правоугаони облик, али елементи, флорални, стилизоване школке, атрибути писања, постали су асиметрични тако да се свака страна разликује од наспрамне. Облици су изгубили претходну чврстину и артикулације, постали су уситњени, готово распевани као да је неки

[27] Исто, 124.
[28] Исто, 120.

продор маште једва оставио могућност обриса у слободи и асиметрији различитих елемената. Овде се Орфелин одлучно опредељује за рококо чак у оној немачкој варијанти коју је J. J. Винкелман осудио као „производ изопаченог укуса јер не садржи никакве мисли", а у тој маштовитости постоји страх од празног простора, па дело у коме нема мисаоности мора произвести осећање празнине. Али то је био крајњи домет Орфелиновог опредељења за рококо.

Његов *Вјечниј календар* (Вијење 1783)[29] не представља ни издалека такав полет слободе. Напротив, слова су опет добила облик црквене ћирилице. Истина, фронтиспис „Стварање света" истиче се извесном мекотом валерских односа и градација уопште које подсећају унеколико на српско савремено сликарство, на пример на иконе Јакова Орфелина у Краљевцима, у Марадику, у Обрежу или Купинову, или на иконостасе Арсе Теодоровића у Бају или Меленцима, где је колорит добио флуидне тонове нежних контраста као у сликарству Маулберча. Међутим, са Орфелином има изненађења па се увек може поставити питање да ли је тај бакрорез његов или копија нечијег оригинала. Али у стилском погледу та гравира остаје у оквиру рококоа, као и виньета *Вјечног календара* у којој је такође лаком орнаментиком, где је заступљена стилизована шкољка, негиран прави угао оквира.[30]

Насловна страна *Искусног подрумара* (Вијење 1783)[31] са својом црквеном ћирилицом, дволинијским оквиром и мирном једноставном орнаментиком, представља смирење једног ведрог духа који је ишао упоредо са уметничким токовима свога доба да би пред крај напустио тај пут и вратио се традиционалном друму.

Али без обзира на тај успон и деклинацију, овај краснописачки опус Захарија Орфелина несумњиво је обогатио нашу уметност XVIII века, проширио њену област, добио признања чак и од аустријског двора због своје вредности, и додао нашој уметности тога доба, поготово рококоу, још једно значајно поглавље, оригинално у границама наших тадашњих могућности. Хронолошки, рококо почиње код нас са бакрорезима Христофора Жефаровића из педесетих година XVIII века, због њихових асиметричних оквира, а завршава се после 1790. године у сликарству и дрворезбарству, а нешто раније са последњим књигама Захарија Орфелина.

Већ у појединим књигама у току седамдесетих година XVIII века, као што су на пример *Велизарије* (Беч 1777, друго издање), затим

---

[29] Исто, 163—165.

[30] В. П. Васић, *Илустрација српске књиге у XVIII веку*, Српска штампана књига XVIII века, Библ. Матице српске — Народ. библиотека Србије, Каталог 1963, 164—169; Исти, *Le baroque tardif et rococo dans l'art serbe*, Akademiai Kiado, Budapest (1969), 215—219.

[31] Михајловић, 166.

Живот и прикључења Димитрија Обрадовића (1783) или *Совјети здраваго разума* (1784) као и *Терговци* (1787) јавља се један нови дух. Није случај што су ове књиге штампане у Лајпцигу у Саксонској. Дрезден, престоница Саксонске, био је један од главних тадашњих археолошких центара, одакле је Јохан Јоаким Винкелман пошао да освоји Рим и заузме прво место међу теоретичарима неокласицизма.

ZAHARIA ORFELIN ET JACOB MATHE SCHMUTZER

PAVLE VASIĆ

Une gravure au burin de Jacob Mathe Schmutzer (1733—1811), célèbre graveur viennois a été découverte à Sombor en 1967. Ce burin représente Saint Georges avec les scènes de sa vie et le cloître Zograf du Mont Athos. L'auteur a signé son oeuvre: »Jacob Mathe Schmutzer sc. Vienae.« Schmutzer a été un de meilleurs graveurs autrichiens qui a passé quatre ans à Paris en étudiant chez le graveur allemand Johann Georg Wille (1717—1807) et de retour à Vienne, a fondé une école de gravure qu'on a plus tard jointe aux académies de peinture, sculpture et architecture. Schmutzer a joué depuis un rôle important dans l'histoire de la gravure en Autriche.

Cependant son nom a été lié aussi à l'histoire de la gravure serbe au XVIII siècle. M. Dinko Davidov a signalé un burin de Zaharia Orfelin qui représente un Saint Georges avec le cloître Drenovac. En effet Orfelin a copié le burin de Saint Georges de Schmutzer, mais il a remplacé quelques petites scènes de la vie de ce saint par des scènes empruntées à d'autres burins. La gravure de Schmutzer est de 1760, et celle d'Orfelin de 1761. Il est intéressant que cette oeuvre a été copiée avant le départ de Schmutzer pour Paris. On pourrait en conclure qu' Orfelin avait connu l'oeuvre de Schmutzer, ou l'artiste même, dès cette époque le biographe serbe de Zaharia, Tihomir Ostojić suppose qu' Orfelin avait acquis alors à Vienne les connaissances nécessaires au métier de graveur, car ses premières oeuvres de calligraphie datent de 1757. A ce moment Orfelin était déjà en pleine possesion des finesses de ce métier. Certes, il ne faut pas supposer qu' Orfelin n'àit pas profité de son séjour à Venise de 1764 à 1768, surtout pour la gravure. mais avant ce temps - là il avait déjà realisé plusieurs oeuvres calligraphiques, dont certaines étaient exellentes. Dans ses premières oeuvres il s'est servi de caractères baroques (en 1757, 1758, 1759), mais le titre de certaines de ses compositions avait déjà la forme d'une ellipse, élément inévitable de l'architecture du rococo. Dans *L'épitre à Paul Nenadović* les caractères obtiennent certains attributs décoratifs qui ressemblent au style Chipendale. Orfelin se sépare difficilement des caractères cyrilliques ecclésiastiques. Ce n'est que pendant son séjour à Venise qu'il adopte l'alphabet cyrillique laïque, en 1767 et 1768, surtout dans son *Slavenoserbskij Magazin* (1768). Mais on doit souligner que pendant ce temps - là il n'avait pas eu l'occasion de graver lui-même les caractères d'après lesquelles on aurait pu conclure quelles étaient alors ses idées artistiques.

Dans son oeuvre célèbre *La Vie de Pierre le Grand* (1772) il grave les huit premières pages en cuivre, où s'annoncent les fantaisies du rococo. Là aussi sont présents des éléments du Chipendale. Dans les titres le système rectangulaire est rompu, donnant place à une effusion d'éléments divers, drapeaux, cuirasses, panoplies, tugs turcs qui forment autour des lettres un cadre irrégulier. Dans les titres des cartes géographiques de la même oeuvre, Orfelin a manifesté quelquefois une note assymétrique. Le rococo beaucoup plus expressif domine dans ses deux calligraphies: *Novejšija slavenskija propisi 1776* et *Slavenskaja i valahijskajaj kaligrafija* 1778. Pour cette oeuvre Orfelin a obtenu un prix de 100 ducats de l'impératrice Marie Thérèse d'Autriche. Dans le cadre du titre c'est à peine si on peut trouver un angle droit, car toute la décoration est orientée en sens contraire. La coquille, réelle et stylisée, en est le motif principal. Mais Orfelin fait un pas plus décisif vers le rococo. Bien que la composition ait une forme rectangulaire, les éléments floraux, coquilles stylisées, attributs de la calligraphie, sont devenus assymétriques, différents. Il paraît que l'essor de sa fantaisie ait laissé à peine quelque place pour l'ordre, la régularité ou la symétrie. On peut dire que dans cette oeuvre, Orfelin s'est declaré pour le rococo allemand, sévèrement jugé par Winckelmann à cause de sa fantaisie irrégulière qui ne contient aucune pensée (»sie ist gedankenleer«). Mais ce fut le suprème effort de Zaharia Orfelin vers le rococo.

Ses derniers livres, *Vječnij kalendar, Vienne 1783*, puis *Iskusnij podrumar, Vienne 1783*, ont de nouveau les caractères de l'alphabet ecclésiastique serbe. Le frontispice, La Création du monde, possède les rapports raffinés des valeurs qui ressemblent à la peinture serbe contemporaine, aux oeuvres de Jacob Orfelin, neveu de Zaharia, ou bien d'Arsa Teodorović, dans ses premières icones à Baja et Melenci. Bien qu'on ne peut pas dire s'il s'agisse d'une gravure originale d'Orfelin ou d'une copie d'après quelque artiste allemand, le style rococo y est présent, de même que dans les vignettes ou l'on retrouve la coquille stylisée et l'absence de l'angle droit.

Le deuxième livre de même date annonce le déclin d'un esprit élevé qui a essayé de suivre l'idée dominante - de l'epoque - le rococo pour revenir aux formes traditionnelles à la veille de sa mort.

Mais indépendamment de ces velléités, Zaharia Orfelin a enrichi notre art du XVIII siècle, élargi son domaine, ajouté aux genres de cette époque un chapitre nouveau, original et unique, dans les bornes de nos possibilités nationales de ce temps - là. Il a été un représentant important de notre rococo, dont le règne avait déjà, dans les livres imprimés à Leipzig, cédé le pas au néoclassicisme de Johann Joachim Winckelmann.

Захарија Орфелин, Св. Георгије, 1761. год.

ЛЕПОСАВА ШЕЛМИЋ

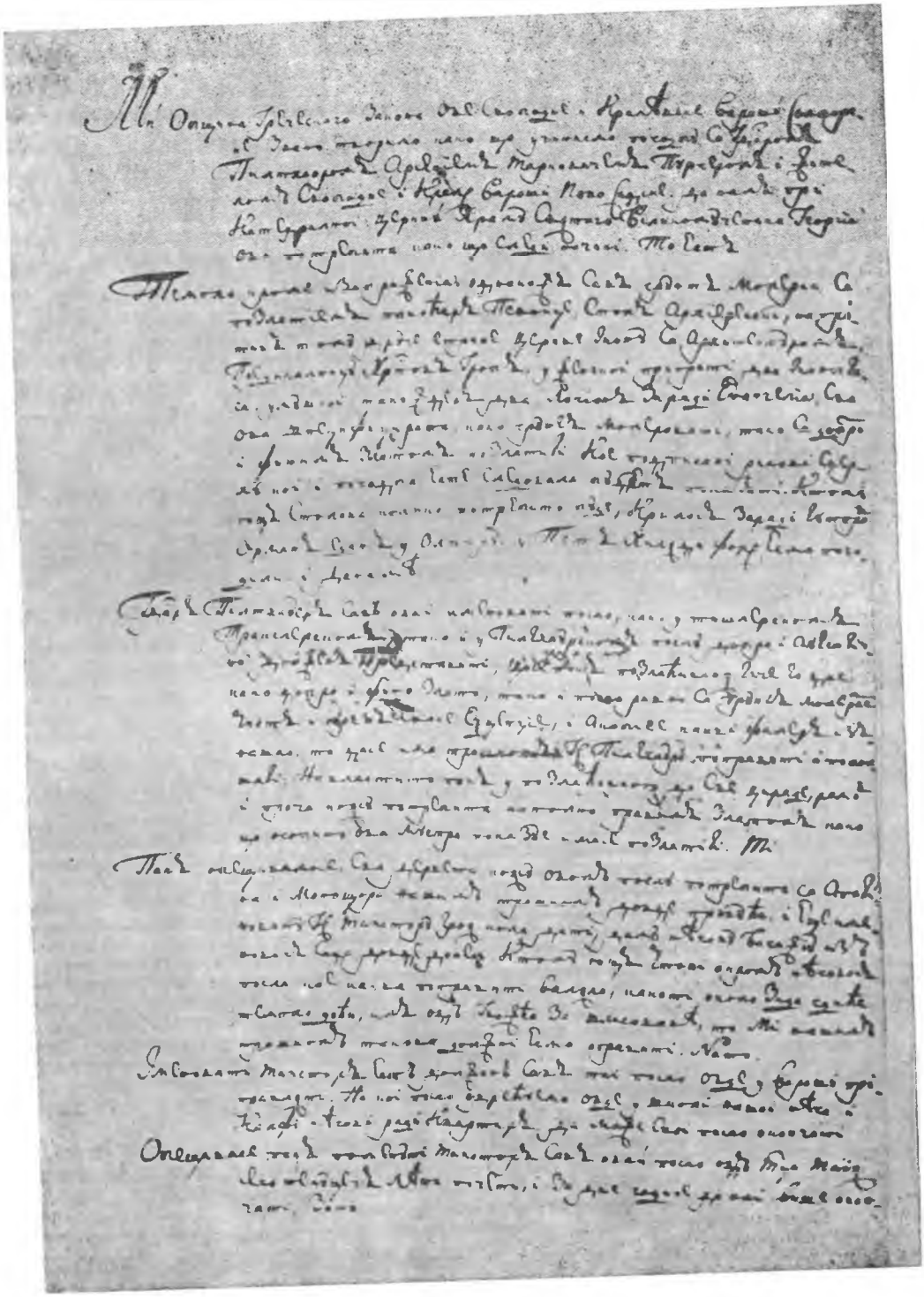
Уговор Арсенија Марковића са црквеном општином у Сомбору од 17. јануара 1771. године

Архивски документ који се овде износи на увид односи се на две истакнуте личности српске уметности XVIII века, на познатог дрворезбара Арсенија Марковића (?—1799) и сликара Теодора Крачуна (?—1781), односно на иконостас цркве св. Георгија у Сомбору на чијој су изради и украшавању обојица учествовали. Један од разлога за обелодањивање овог документа налази се у чињеници да се иконостас о коме је реч није очувао до наших дана. О његовим сликарским радовима суди се једино на основу сачуване иконе Исуса Христа, која се налази у олтару српске цркве у Кули, и на основу четири иконе пророка из збирке Галерије Матице српске које се приписују Крачуновом сомборском сараднику Јовану Исајловићу,[1] док нам појединo-

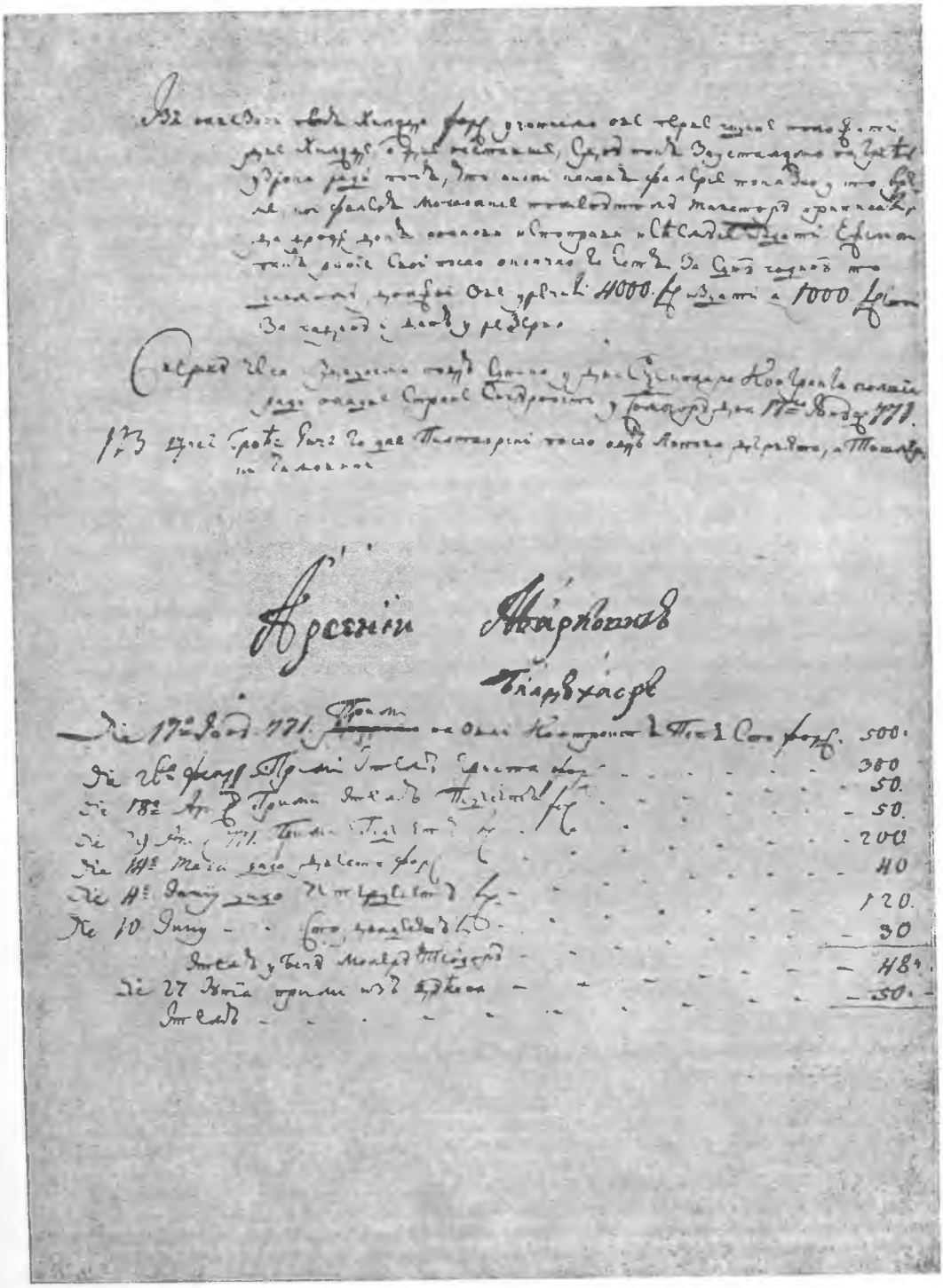
[1] М. Кашанин, В. Петровић, *Српска уметност у Војводини*, Нови Сад 1927, 85; Л. Мирковић, *Теодор Крачун малер*, Матица српска — посебна издања научног одељења, Нови Сад 1953, 18—22; О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, Галерија Матице српске, Нови Сад 1972, 9, сл. на стр. 217; Исти, *Сликар Јован Исајловић-старији*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 7, Нови Сад 1971, 109—110. — О изгледу иконостаса може се судити и по подацима из Инвентара од 18. септембра 1833. који је сачињен по наредби Стефана Станковића, где се наводи да су иконе на иконостасу биле поређане овим редом: 1) Престоне иконе, Исус Христос, Богородица, св. Јован Крститељ, Архистратиг Михаило; 2) На средини иконостаса, „Образ Христов као архијереја великаго", око њега с обе стране „образи" апостола и пророка; 3) На врху иконостаса крст са Христовим распећем; 4) На царским дверима Благовести, над дверима „приведение Исуса Христа к Богу"; На малим, десним дверима Сретење а на левим, архиђакон Стефан. На месту Богородичиног трона беше икона св. Георгија, а на Архијерејском икона св. Николе.

Из овог инвентара се добијају врло исцрпни и дакако драгоцени подаци о општем распореду икона на иконостасу. На основу њега судимо да је икона Исуса Христа великог архијереја (сада у Кули) у ствари икона из другог појаса иконостаса а не престона, што се до сада мислило.

Осим тога, нешто о изгледу пропалог сомборског иконостаса може да пружи и иконостас у Нештину који је устројен и исликан на подобије првопоменутог.



* УГОВОР АРСЕНИЈА МАРКОВИЋА СА ЦРКВЕНОМ ОПШТИНОМ У СОМБОРУ



Арсеније Марковић
Главничар

Дне 17 Јуни 1771. примио [illegible]	500.
Дне 18 фебр. примио [illegible]	300
Дне 18 Апр примио [illegible]	50.
Дне [illegible] 1771. примио [illegible]	50.
Дне [illegible] 1771. примио [illegible]	200
Дне 14 Маја [illegible]	40
Дне 4 Јуни [illegible]	120.
Дне 10 Јуни [illegible]	30
Јесте у свему [illegible]	1840.
Дне 27 Јуна примио [illegible]	50.
Јесте	

сти о времену и околностима његове израде пружа публикована архивска грађа. Лазар Мирковић је у својој монографији о Теодору Крачуну објавио два уговора који се тичу позлате и сликања иконостаса и то: уговор склопљен 11. фебруара 1771. између пилтаора Арсенија Марковића и тројице сликара, Теодора Крачуна, Јована Исајловића и Лазара Сердановића, и уговор склопљен 12. маја 1772. између сомборске црквене општине и поменутих сликара.[2] Објављујући и коментаришући цитиране уговоре Лазар Мирковић је претпоставио да им је временски морао претходити уговор Арсенија Марковића за израду резбарског посла иконостаса, заједно са позлатом и фарбањем осталих наручених предмета. Ову претпоставку коју је сасвим логично наметнула појединост да је уговор за позлату склопио дрворезбар а не наручиоц тј. црквена општина, потврђује сам уговор који је са црквеном општином склопио Арсеније Марковић 17. јануара 1771. године, дакле само месец дана раније пре склапања уговора са Теодором Крачуном и његовом сликарском дружином, с којима је сачинио уговор 11. фебруара 1771. у Доњој вароши у Осијеку.[3]

Овај уговор од 17. јануара 1771. године, који је само поменут у литератури те отуда и недовољно искоришћен,[4] пружа исцрпне податке о обавезама Арсенија Марковића на изради архитектонске конструкције, дрворезбарије, грундирања и позлате иконостаса, и осталог црквеног мобилијара, певница, архијерејског стола, оквира за храмовну икону, предикаонице, Христовог гроба, четири „иконостаса" (два у наосу и два у припрати), налоња, столова итд. Сав овај обимни посао који се у уговору назива „тишлерски, тракслерски и пилтаорски", укључујући позлату и једним делом молерски грунт, погођен је за 5.000 форинти. За све наведене радове Арсеније је поднео скице за узорак и мустру за злато којим ће се резбарија позлатити. За извршење посла постављен му је рок од две године с тим да „посао почне од месеца маја текуће године", тј. 1771. У погледу исплате уговорено је да му се у току године исплати 2.000 форинти, на крају посла такође 2.000, а 1.000 се задржава у резерви „из тог разлога ако би се време-

---

[2] Л. Мирковић, нав. дело, 18—22.

[3] Исти, нав. дело.

[4] Уговор који објављујемо налази се у приватном власништву у Сомбору, у поседу Б. Антића коме дугујемо захвалност и допуштење за његово објављивање. Овај уговор, за који се дуго сматрало да је загубљен, поменут је у чланку К. Т. Костића, *Храм св. великомученика Георгија у Сомбору*, Годишњак Историјског друштва у Сомбору, књ. I, Сомбор 1936/37, 296, где је наведено постојање уговора и датум његовог склапања.

Уговор је превео Петар Момировић, конзерватор саветник Покрајинског завода за заштиту споменика културе Војводине, на чему најлепше захваљујемо.

ном какав недостатак показао", односно 4.000 форинти одједном, и 1.000 након годину дана, ако посао заврши у року од једне године. Црквена општина са своје стране је примила за обавезу да обезбеди неопходну дрвену грађу (из Апатина и Моноштора) и то липовину за пилтаорски и чамовину за тишлерски посао. На крају, црквена општина обавезује „именованог мајстора" да сав посао обави у вароши, тј. Сомбору, те му стога заједно са његовим помоћником („калфом") одређује „квартир" у школској згради. Уговор је потписао Арсеније Марковић и своме имену додао титулу „билдхаор". За његовим потписом следи један додатак (исписан истом руком која је писала уговор) у којем су прибележена примања и давања везана за израду иконостаса. Запис је посебно интересантан у оном делу у којем се помиње молер Теодор, а који у преводу гласи:

„10-ог јуна дадо сто двадесет форинта . . . . . 120.
исто у Бечу Молеру Теодору . . . . . 30.

Иако се у запису не цитира молерово презиме не сумњамо да је молер Теодор у ствари Теодор Крачун. О томе сведоче не само истоветност имена и хронолошки оквири, него и целокупна позната делатност овог сликара на позлаћивању и осликавању сомборског иконостаса. Мада даје штуре податке — „исто у Бечу Молеру Теодору" — овај запис је изузетно занимљив јер потврђује претпостављени сликарев боравак у Бечу, где је несумњиво у то време био ради допунског сликарског образовања које му је, уз његову дотада већ осведочену сликарску надареност и искуство, отворило нове могућности у смислу превазилажења ретардираног руско-украјинског иконописног манира у корист савременог западноевропског барокно-рокајног стилског концепта религиозне слике. На тај начин овај запис употпуњава тачност натписа из 1780. године на картуши сремскокарловачког иконостаса који говори да су његово сликање извршили „Теодор Крачун и Јаков Орфелин царско-краљевске академије живописци",[5] и временски омеђава Крачуново учење на страни у године које су следиле његовој сарадњи са Димитријем Бачевићем а претходиле првим већим самосталним сликарским радовима или радовима у којима је он био први мајстор и носилац главних сликарских послова.[6] Најраније сликарско дело за које је он потписао уговор као првопотписани извођач управо је иконостас цркве св. Георгија у Сомбору; за њега је претпо-

[5] О. Милановић-Јовић, *И Крачун је студирао у Бечу*, Дневник, Нови Сад 27. VIII 1972; О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, Нови Сад 1972, 8.

[6] О. Микић, *Иконостас манастира Беочина*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 11, Нови Сад 1975, 291—301.

стављено да је важније иконе у доњим зонама радио Теодор Крачун, а у горњим другопотписани сликар Јован Исајловић, док је трећи потписивач уговора Лазар Сердановић изводио позлатарске послове.[7]

ZUSAMMENFASSUNG

In der Beilage wird der am 17. Januar 1771 in Sombor, zwischen den Holzschnitzer Arsenije Marković (? — 1799) und der Kirchengemeinde abgeschlossene Vertrag veröffentlicht, der sich auf die Ausführung der Schnitzerei an der Ikonenwand, samt Vergoldung und Färbung der übrigen bestellten Gegenstände des Mobiliars für die Kirche des hl. Georgs bezieht. Nebst den Angaben, welche der Text des Vertrages bietet, ist seine Veröffentlichung auch noch durch den Wert der Notiz begründet, die sich in einer zusätzlichen Anmerkung zum Abschluss des Vertrages befindet. Diese kurze Notiz, die von der Auszahlung dem Maler Todor handelt und in der Übersetzung wie folgt lautet:

»am 10 Juni gegeben hundert zwanzig Gulden 120
desgleichen in Wien dem Maler Teodor . . . . . 30«

wird nun mit Teodor Kračun, dem Anführer der Malergenossenschaft, die Somborer Ikonenwand vergoldete und bemalte, und mit seinem Aufenthalt in Wien, wo er, wie vorausgesetzt, zwecks Vervollkommnung seiner Studien verweilte, in Verbindung gebracht.

[7] Исти, *Сликар Јован Исајловић-старији*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 7, Нови Сад 1971, 110. — Претпостављамо да је Лазар Сердановић, трећепотписани молер сомборског иконостаса, иста личност са молером Лазаром, аутором иконостаса манастира Бршљанца (данас у парохијској цркви у Бршљаници) из 1773. г., односно молером Лазаром који је неколико година касније (1779) био у манастиру Пакри и тамо, како се наводи, помагао Василију Остојићу на изради иконостаса. На жалост радови молера Лазара у Славонији нису испитани са историјско-уметничког становишта (уп. Д. Кашић, *Српски манастири у Хрватској и Славонији*, Београд 1971, 269, 271—272).

ДЕЈАН МЕДАКОВИЋ

О Сергију Николићу

Међу личностима романтичне епохе, које су својим радом подстицале развој историје уметности код Срба, веома занимљиво место припада — до јуче сасвим заборављеном — Сергију Николићу.

Тек је Лазар Трифуновић у свом одличном избору текстова сабраних у књизи: *Српска ликовна критика*, скренуо пажњу и на Сергија Николића, објавивши његов чланак „Садашњи српски врстни живописци",[1] који је 1852. штампан у новосадској *Седмици*.[2] Нешто касније, 1974, Сергија Николића се сетио и Сретен Петковић у свом прегледу *Историје уметности код Срба у XIX веку*.[3] Међутим, оба пута изостала су нека исцрпнија обавештења о овом писцу чији је лик већ сасвим ишчезао у неумитном забораву прошлих генерација. Штавише, изостали су чак и најосновнији биографски подаци, тако да је само кратко наведено да Сергије Николић припада средини XIX века, „да је предавао међународно право на београдском лицеју, да је био члан Српског ученог друштва, и да сем текста о 'Садашњим српским врстним живописцима', нису познати његови други радови о ликовној уметности".[4] Међутим, захваљујући брижном Милану Б. Милићевићу, сачувана је прилично потпуна Николићева биографија. Из ње дознајемо да је Николић рођен 1816. год. у Новом Саду, где је ишао у гимназију, док је филозофију и права завршио у Пешти.[5] Као и многи интелектуалци из Аустрије, и Сергије Николић је 1840. прешао у Србију, где је 26. фебруара исте године, постао секретар у београдској конзи-

[1] Л. Трифуновић, *Српска ликовна критика*, изд. СКЗ, Београд 1967, 12.
[2] В.: Седмица I, у Новом Саду 1852, бр. 15, 116—117, бр. 16, 126—128.
[3] С. Петковић, *Историја уметности код Срба у XIX веку*, Зборник Филозофског факултета, књ. XII/1, Београд 1974, 486.
[4] Л. Трифуновић, н. д., 66.
[5] М. Милићевић, *Поменик*, 437.

сторији. Његова даља каријера текла је у просвети, откако је 27. септембра 1842. постављен за професора права у Лицеју, а доцније у Великој школи. Према Милићевићу, Сергије Николић је најпре предавао „природно право, народну јекономију, римско право и немачки језик". После је предавао административно и међународно право, као и јавно право Србије.[6] Пре свога постављења на Лицеју, Николић је већ 11. јуна 1842. изабран за редовног члана Друштва српске словесности.[7] Отада, он је у овом друштву развио живу активност, што му је, без сумње, донело и признање те је у 1852. постао и његов секретар. И као наставнику, Николићу нису ускраћена признања: тако, знамо да је 1845, после смрти Косте Бранковића, изабран за ректора Српског Лицеума. У чину ректора, одржао је 14. јануара 1845. и уобичајени говор на прослави св. Саве, који је исте године одштампан у посебној малој брошури. Том приликом, Николић је испољио своје велико родољубље, а исто тако и несумњиви смисао да трезвено, просвећено размишља о политичком и културном тренутку у којем се обрео српски народ у Кнежевини. Он је тада, између осталог, рекао: „Живимо у веку ономъ, у коме ни эданъ народъ неће другчіе него као народъ да живи, у коме се свакий већь у своіой народности освестіо и свакій нѣно достоинство и поносъ осећа". Међутим, његова делатност у Друштву српске словесности и даље је примерна. Тако, Николић учествује у познатој препирци одржаној на мајској седници Друштва 1845. око језичких питања, а поводом изнетих ставова самога Вука Караџића.[8] Вук је тада био уверен да је Николић на његовој страни.[9] Како је Друштво у свом даљем раду са језичких питања све више прелазило на решавање научних, историјских задатака, 20. јануара 1847. одређен је, поред других, и Сергије Николић да рецензира план Аврама Петронијевића: Како би се могло доћи до нове српске историје.[10] На седници од 27. фебруара поднета су тражена мишљења, после чега је Николић своје предлоге објавио у друштвеном гласнику.[11] Залажући се за писање српске историје као главни друштвени задатак, Николић је исказао и неке мудре мисли које лепо осветљавају степен његовог образовања, а изнад свега и саме идејне основе његових размишљања. Он каже: „У међудржавнымъ и међународнымъ одношеніяма и при суђеню судбе каквогъ народа, при рѣщаваню вопроса о нѣговомъ бићу или небићу, нѣговомъ животу целокупномъ и смрти народной не

---

[6] Исто.

[7] Бранислав Миљковић, *Друштво српске словесности од 1841—1864. г.* — чланци и прилози. Књига Матице српске бр. 46, Нови Сад 1914, 38.

[8] Миљковић, н. д., 48.

[9] Миљковић, н. д., 49.

[10] Н. д., 54.

[11] Упор.: Гласникъ Друштва Србске Словесности, II, Београд 1849, 174—185.

пыта се толико, имали народъ у себи довольно основа за свое быће, него се више пыта ели онъ то и како дѣломъ показао; не пыта се, каква су свойства поедины лица, коя народъ сачиняваю, него се пыта каква е целокупна народна личность и имали е у правомъ и свойственомъ смыслу; мери се найстрожіе на мерилу политичномъ снага оне целокупне свезе, коя савъ народъ у единству држи, по коме се достоинство нѣгове народне личности оценюе. Не пыта се, шта бы могло быти одъ кога народа па да се заключи, шта ће моћи одъ нѣга быти, него се при томь определываню пыта, ели управо одъ нъга кадгодъ што было, у колико е и како е было; есули нѣгови членови не само као особна лица у станю више природномъ и извандржавномъ, него и као народъ кадгодъ живили, и знаке явнога живота, по коима су сами себе и по коима су ій други за народъ признавали, дѣломъ показивали и у истиныгимъ споменыма оставли, у повестницы своій сачували. Народна е повестница за свакій народ самога себе признаванѣ а чрезъ то и други явно припознаванѣ. Народна е и особито државнонародна повѣстница не само найболый и найпоузданіи обликъ народногъ живота, него и найдостоверніе сведочанство у међународнымъ одношеніяма; народна е повѣстница крштено писмо цѣлога народа, и по томе међу овима наукама найвише народна."[12] У тим својим тако трезвеним размишљањима Николић се заложио и за слободу која је неопходна за писање сваке добре историје. Он изреком каже да се писцима историје да довољно уверење „да ій неће и несме нико због истине, како бы они описали, непосредствено или посредствено гонити или казнъ нъину зактевати". Исто тако, он је предлагао да се скупљени извори за српску историју повремено у свескама штампају, али је за тај посао изреком захтевао да се и то уради „безъ сваке спольне осимъ друшствене цензуре, еръ ће се иначе доћи у незгоду, да правителство Србско за сваку печатану речь, коя се странимъ народима случайно недопадне, на неки начинъ буде подъ одговоромъ, и тога ради цензуру на штету повестнице пооштри".[13]

Међутим, Сергије Николић није само друге упућивао на изворе за српску историју, већ се и сам прихватао сличних задатака. Тако, он је са Исидором Стојановићем отпутовао у Сремске Карловце, са задатком да у тамошњем митрополитском архиву испише податке од значаја за српску историју, о чему је 6. новембра 1847. поднео исцрпан извештај. Из њега се види да је Сергије Николић ишао у Карловце због рукописа историје грофа Борђа Бранковића, а том приликом прегледао је и друге списе.[14] Из једног непотписаног акта, од 23. фе-

[12] В.: Гласникъ Друштва Србске Словесности, II, Београд 1849, 175.
[13] Н. д., 184.
[14] В.: Извештај Сергија Николића у Архиву САНУ, А. бр. 42.

бруара 1847, који је, судећи по рукопису, саставио Сергије Николић, он је опет, на свој једнако трезвени начин, размишљао о оснивању „народног книжества средоточију", које би, заједно са Друштвом српске словесности, „могло почети србско књижество ослобођавати одь оногъ заслуженогъ малоуважения, кое су му невешти нѣгови списателъи навукли". Поред објављивања критике слабих, а похвале добрих књижевних дела, Николић је у овом акту предложио да се, као јемство вредности неког дела, примени стављање друштвеног знака на поједине књиге, „но само бы овай печатъ морао лепо по правилима художества сачинѣнъ и изрезанъ быти, како бы не само за правость Друштвеногъ издаваня емствовао, него и украса књига био".[115] У једној својој представци упућеној Друштву, Сергије Николић је поставио питање: „Зашто се кодъ насъ не може онако што велико и величанствено у књижеству да появи, као кодъ други народа". По његовом мишљењу томе је разлог што ми немамо прилике дружити се са ученим светом, и то не само са живим него ни са мртвим и не само усмено него ни писмено. „Мы смо удалѣни и оделѣни одъ осталогъ ученогъ света као ваздухъ кадъ се у каковъ судъ затвори или вода се одъ реке и друге текуће воде растави."[16] Мисли о унапређивању друштвеног рада обузимале су га и касније, и оне долазе до изражаја у представци коју је учинио 31. октобра 1848, када се, поред осталог, залагао и за откуп Малетићевог дела: Карађорђева Апотеоза. Он је то образлагао упозоравајући Друштво да његов први циљ „ніе само теоретично образованѣ нашегъ эзыка него и практично. Спевцы или поете свакій су эзыкъ найвьше обогатиле и улепшале; одъ спеваца то и кодъ насъ треба да очекуемо. Найпосле ако е Друштво радо свое име *Словесности* оправдати, то ће наиболѣ моћи издаваюћи и по кое у строгомъ смыслу словесно дело, као што е ово, кое препоручуемъ."[17]

Друга сведочанства која се односе на рад Сергија Николића у Друштву српске словесности везана су за попуњавање друштвених збирки разним предметима историјске, а нарочито нумизматичке вредности. Тако, Николић обавештава Друштво 9. фебруара 1848. да по жељи овдашњег дрварског трговца Настаса Кузмановића подноси: „подлиникъ пасоша Славногъ Србскогъ войводе Велька Петровића, даный 1812. године Србскимъ трговцыма за у Влашку".[18] У акту од 11. априла 1847. Николић извештава Друштво да прилаже новац цара Душана, дар каленићког игумана Јоаникија Нешковића,[19] а 12. априла 1847. обавештава Друштво да је парох из Вранића поклонио „Еданъ

[15] Архив САНУ, А. бр. 72.
[16] Архив САНУ, А. бр. 98.
[17] Архив САНУ, А. бр. 142.
[18] Архив САНУ, А. бр. 117.
[19] Архив САНУ, А. бр. 75.

шпанъскій старый талиръ".[20] Преко Сергија Николића, Друштво је 10. априла 1847. примило тридесет два сребрна римска новца, које је поклонио почасни члан архиепископ и митрополит Петар Јовановић.[21] У оквиру пословања Друштва српске словесности, на име Сергија Николића наилазимо и 1850. Те године, сви чланови Друштва конституисали су се у одређене одсеке. По својој жељи, Николић је постао члан правословног одсека.[22] Најзад, због његовог приљежног рада, Николић је 1852. изабран и за секретара Друштва српске словесности, чиме је свакако стекао и своје највеће признање. Као такав саставио је опширан извештај о раду и стању Друштва српске словесности у 1852. години, а саопштио га је на главном заседању одржаном 4. јануара 1853.[23] Најзад, када је 1855. Јован Стајић предложио да Друштво ради један речник српског језика, међу онима који су одушевљено примили овај предлог био је и Сергије Николић.[24]

Међутим, преданим радом у Друштву српске словесности нису до краја исцрпена сва друштвена и друга јавна залагања Сергија Николића око унапређења српске просвете и културе. Истакао се он и као писац, и издавач изузетно занимљивог часописа који је покренуо „за любовъ живописне србске повестнице", давши му доиста карактеристичан наслов: *Будилникъ народне просвете.* Први, а на жалост и једини број изашао је у Београду 1851. са веома карактеристичном посветом:

Многоразделѣномъ и
страданѣмъ преумалѣномъ
али
за народный животъ іоштъ способномъ
свесрбству, велики негда и славни свои предака удостоити
се желеѣемъ потомству.

Уместо предговора, Николић је штампао један програмски текст, неку врсту политичког Оченаша, који је 1859. објавио и као посебну брошуру под насловом: *Србскій народный великій отченашъ сачиніо и на ползу „Србске живописне хранилнице", издао С. Николићъ професоръ права.* Наишавши на добар пријем, Николић је овај исти текст, под насловом: *Србскій државно-народный отченашъ сачиніо Сергіе Николић професоръ права у Београду. Наново нарочито за Войвођане.* Књижицу је у Земуну 1861. издао Стефан С. Андрејевић, грађанин и трговац земунски.

---

[20] Архив САНУ, А. бр. 76.

[21] Архив САНУ, А. бр. 74.

[22] Миљковић, н. д., 61.

[23] Извештај је штампан у Гласнику Друштва Србске Словесности, V, Београд 1853, 274—290.

[24] Миљковић, н. д., 67.

У свом *Будилнику* Николић је написао и чланак: „Кругъ и венацъ србске просвете", у којем је у родољубивом духу позивао Србе на ширење просвете. Он је тада револуционарно загрмео: „На ноге дакле, Срби браћо! Просвета зове, животъ насъ зове. Устаймо, сви устаймо и помозимо себи, пробудимо све наше у дугомъ дремежу успаване моћи и силе, отворимо срце наше и даймо просвети вольно на жертву и позаймимо іой богоданогъ блага; она е найболый платацъ." У том тексту, Николић се оштрим речима сетио и тужног краја Захарије Орфелина на мајуру бачког владике. „Можемо ли се безь срама опоменути: Како е првый и у свое време найболый србскій живописацъ Орфелинъ у средъ богатогъ Новогъ Сада у владикиномъ маюру скончао се? Е ли опрана са Србства сва ляга свирѣпе немарности тыме, што е тело глаћу умореногъ мученика дванаистъ свештеника пратило, и што су сва звона у сви петъ српски новосадскіи црквій за нымъ туговала? Та тако не умиру кодъ срећны народа ни найвећи преступници", завапио је на крају са највећом иронијом Сергије Николић. Најзад, у *Будилнику,* Николић је објавио и веома важан текст сликара Димитрија Аврамовића, у ствари, прештампао је уметников предлог упућен просветним властима да се у Београду омогући отварање једне сликарске школе. Своју пажњу према уметности Николић је посведочио када је чисту добит свога часописа: *Державонародній пратіоцъ,* који је покренут 1849, намењио „живописаню српске повестнице".

Међутим, по наведеним занимањима за српску уметност, Сергије Николић не би заслужио да буде равноправно споменут са онима који су средином XIX века постали претече њеног смишљеног унапређивања. Ово угледно место припашће Сергију Николићу тек на основу једног занимљивог, а сасвим непознатог огласа који је штампао у Београду 28. августа 1858, са намером да покрене часопис под именом: „Живописный лѣтописъ". До ове одлуке Николић је дошао јер су, нешто раније, 13. марта 1856. потврђена правила и једног веома занимљивог друштва, названог *Чуварный одборъ Србски живописа,* која су претходно одштампана у 500 примерака.[25] Ту објаву Николић је придодао уз своју књигу: *Животъ и дѣла српскогъ Просветителя Светогъ Симеона Мироточивогъ иначе Стефана Неманѣ, првогъ српскогъ краля.* I. У Београду 1859.

Које је, дакле, задатке Сергије Николић намењио свом замишљеном часопису?

---

[25] Упор.: Србске Новине, год. XXIV, бр. 44. Београд 18. април 1857. У овим новинама објављена су и правила Друштва, која до данас нису била позната. Лако је претпоставити да је у њиховом састављању велики удео имао и Сергије Николић.

Већ на почетку свога текста, Николић истиче љубав Срба према сликарској уметности. Из тих разлога, будући да се према овој уметности код нас показује толика љубав, а подносе се и знатне жртве, он сматра да је вредно да се Срби са њом боље упознају, „и правіе о нѣговой вредности мыслити научи се, а тако исто и саме красне живописне производе тачніе ценити и уметніе судити извешти се". Разлог више због којег Срби треба да „живописне производе" науче гледати и оцењивати лежи и у томе што је у београдској Митрополији, трудом и жртвама недавно основаног *Чуварногъ Одбора српски живописа* или друштва, створена „живописно народна хранилница". Упознавање са сликарством биће олакшано и посредовањем „живописногъ лѣтописа", којем је то задатак. Да би као уредник стекао поверење јавности, Сергије Николић није пропустио да истакне како је он себе „за явну о живописству речъ прилично спреміо". Најпре, он је код професора Шедиуса слушао естетику, а затим, читао је књиге о уметности. Реч је о доиста славном пештанском филозофу Лудвику Шедијусу (1768—1847), који је од 1792. предавао естетику, а поред ње и филозофију и историју, извршивши велики утицај на целу једну генерацију својих ђака међу којима је било и наших.[26] Сем тога, истиче Николић, он се дружио са „искусним живописцима" Димитријем Аврамовићем и „нѣговимъ другомъ, златномъ академійскомъ наградомъ увенчанимъ Г. Павломъ Симићем и другима". Затим, посматрао је дела „великих живописаца" „Рафаила, Мих. Анцела, и Кореціе и Тиціана и Рубенса и Рембранда и Вандика и Мурила". Предвидео је да саставци у „Живописномъ лѣтопису" буду тако написани „како ће читателѣ и проучавати и уедно одъ части (у болѣмъ смыслу) увеселявати; а найвише ће се при сачиняваню речены саставака тежити на то, да іх свакій лако разумети може, и да нико нема узрока съ временомъ потужити се, да ніе разумео оно што е у живописномъ лѣтопису читао". Даље, он је имао намеру да „Живописній лѣтописъ" послужи „Чуварном Одбору српски живописа" и као његов „годописъ, у комъ ће се нѣгово и лично и стварно станѣ описивати, и не само на свакой већой жертви благодарити него и на манымъ поклонима, кои се на умноженѣ нѣгове хранилнице подносили буду". Николић је предвидео да „Живописный лѣтописъ" излази у двема годишњим свескама, пролећној и јесењој „но пре, него што се искуси, како ће у Србству быти примлѣнъ, међутим, издаће се само у едной годишньой свезки". Брижан и систематичан, одредио је и цену; за прву свеску 6 чаршијских гроша, или 30 крајцара сребра за оне уписнике који напред плате, а за остале 10 гро-

[26] Упор.: Ђорђе Живановић, *Георгије Магарашевић, 1793—1830*, Нови Сад 1976, 28.

ша или 50 крајцара сребра. „Чист добытакъ, ако се каковъ наће, припастиће горепоменутой живописной хранилницы." Имена уписника и новац за претплату примао је благајник Друштва „Чуварног Одбора српски живописа", Нов. Лазаревић, парох при Саборној београдској цркви. Време за уписивање оставља се до краја године. На крају свога огласа, Николић је истакао: „Не мала быће и предъ самымь великимъ европейскимъ народима за Србство честь, ако и овакій стручный за красна художества лѣтописъ занимати и одржати вредно буде; зато имена оны честиты србскогъ народа членова, кои му ову честъ предплатомъ кныге заслужити помогну, у истой ће признателногъ ради спомена потомству быти сачувана."

Тако је предузимљиви Сергије Николић код Срба први дошао на мисао да покрене један часопис посвећен историји уметности. Међутим, опште културне прилике у кнежевини Србији, а посебно недовољно развијена читалачка публика, нису ишле на руку оваквом преурањеном подухвату, тако да часопис, колико знамо, никад није угледао света. Ово је утолико жалосније што је Сергије Николић, у границама оног времена, имао сасвим јасна и напредна схватања када је реч о уметности. За њега се стваралаштво српских сликара тачно уклапало у општу слику, која допуњује и осветљава поруке српске историје.

Међутим, иако Сергије Николић није успео у свом подухвату да уређује и издаје „Живописьный лѣтописъ", постоје сведочанства да је он и даље размишљао о уметности и да се са пуно људске топлине заузимао за праведније награђивање српских сликара. Тако, већ као пензионисани професор, Сергије Николић пише 2. септембра 1868. највероватније намеснику Јовану Ристићу опширно писмо, у којем је изложио и неке своје погледе на судбину уметности у Србији.[27] Са доста горчине, он каже да је у почетку нашег државног живота било много захтевати да лепа уметност има ону цену коју је имала код Јелина у време Перикла и Александра Великог, „али не дати имъ никакве или угнѣтавати ій понижавати превећъ низкомъ ценомъ, значило бы не быти изображенiима одъ азіячски варвара, наши найближи суседа". У даљем излагању, он истиче намесникову заслугу што је лик младога кнеза израдио Урош Кнежевић, а да при томе „ніе варварском ценомъ пониженъ, и са свима своимъ изреднымъ свойствима целимъ бесценѣмъ и презренѣмъ, обезсвећенъ". Како је Кнежевићев портрет младог кнеза доиста успео, са дозволом сликара снимљене су фотографије, а затим се хтело сликани лик као невредан вратити живопис-

[27] Писмо се чува у рукописној збирци Народне библиотеке, у Одељењу посебних фондова, под бројем П 558 (IX) 56.

цу. Сем тога, за фотографије плаћено је четири дуката, а за оригинал је речено да је много четрнаест дуката, што „заиста е сувише необычанъ и у изображеномъ свету нечувенъ поступакъ". Тај исти портрет Кнежевић је поклонио 1868. свом венчаном куму Павлу Илићу, о чему сведочи сликарева посвета на полеђини слике. Те године портрет је највероватније и сликан. Хромолитографија израђена је у Бечу код Антона Хартингера.[28]

У даљем излагању, Николић је подсетио да су неки „учени и велики" Срби ценили „врстне художнике али не и србске".

Тако је митрополит Стефан Стратимировић за два своја портрета платио бечком сликару Амерлингу по 200 дуката, а Димитрију Аврамовићу, „кой е своръ великоръ учителя у писаню ликова достигао а као историописацъ га и превазишао. За найверніе и по мнѣнію найврстій вештака наиточніе копираный истый свога лика Амерлинговъ оригиналъ ни двадесеть дуката дати ніе се смиловао". У одбрану већ мртвог Димитрија Аврамовића, Николић је изнео и податак да је *Чуварный одборъ србски живописа* прикупио у Митрополији уметникове слике и да су оне, без сагласности Друштва, узете и предате Народном музеју.[29]

На сличан начин неки су државници и српског живописца Кнежевића обезвредили и презрели, вративши му једном већ примљени лик књаза Михаила. За узрок враћања нису навели никакав недостатак лика, већ само то да „княза треба да измала европскій молеръ". „Европскій е молеръ то и учиніо, али на нѣговомъ лику княза осимъ живописне технике иначе никаква вештина ніе показана. Лику сасвимъ оскудева оно, што германски естетицы Seelenmalerey називаю, безъ чега ликъ княза Михаила издае човека сувише обична; што выше лику оскудева и сама верностъ, коя е прво значайно лика свойство." На крају овог писма, Сергије Николић моли намесника Ристића да пружи своју заштиту сликару Урошу Кнежевићу.

Тако је остарели професор покушао да за српске сликаре избори заштиту моћних. У овом случају он се залагао за Уроша Кнежевића, и то у тренутку када је овај већ увелико одступао са српске уметничке позорнице. Неколике године Николићевог живота, пред смрт која је наступила 8. новембра 1874, сажето, али ипак потресно описао је

[28] Упор.: Павле Васић, *Урош Кнежевић*, Опово 1975, 79, 132; Н. Кусовац, *Урош Кнежевић*, Опово 1972, 30, сл. 31. О тој Хартингеровој репродукцији писао је Кнежевић Димитрију Тиролу 1871. На основу тог писма, Павле Васић је претпоставио да је она израђена према неком портрету кнеза Милана који је Кнежевић сликао 1870. или 1871 (Васић, н. д., 132). Међутим, такав портрет не постоји, већ је реч о оном из 1868, па овај први треба брисати из каталога Кнежевићевих радова.

[29] Упор.: Павле Васић, *Димитрије Аврамовић и његово доба*. Летопис Матице српске, књ. 406, св. 4, октобар 1970, 426.

М. Б. Милићевић. Изгубивши жену, „био се је веома запустио тако да је била жалост погледати га: толико је у оделу и одржању човек себе занемарио".[30]

У том жалосном периоду, колико знамо, Сергије Николић није ништа објављивао. Како изгледа, он се тада потпуно усамио, напустило га је и оно његово живо занимање за Друштво српске словесности. Иако је његов главни подухват: издавање „Живописног лѣтописа" остао неостварен, име Сергија Николића заслужује наше памћење. У једном тренутку, далеко пре свога времена, он је код Срба огласио прво покретање једног часописа који је, судећи према његовом програму, могао да постане и прворазредни извор за српску историју уметности.

[30] Милићевић, н. д., 437.

ПРИЛОГ: 1

ПРВОГОДНО ИЗВЕСТИЕ „ЧУВАРНОГЪ ОДБОРА СРБСКИ ЖИВОПИСА“

у главномъ 13. Фебруара 1857. држаномъ збору прочитано.

Знаменити и у повестници српске цркве као и у старимъ државе српске летописима славомъ свршенъ дела ознаменъниї данашньій данъ почео е прошле године бывати знатанъ и за повестницу српскогъ живописногъ художества. Первиї српскіи кралъ Неманя, кога и сам силньій цар Стефанъ Душанъ великимъ владаоцемъ назива, и кога српска црква подъ именомъ св. Симеона мироточивогъ као божиегъ угодника и народногъ просветителя данасъ слави, — почемъ е растроенъ и српскій родъ у народну целокупностъ опетъ сложіо и оснажіо и српску државу из развалина подигао и обновіо, и почемъ е дивну Студеницу изъ благодарности Богу у славу сазидао, и найпосле прворoдномъ сину круну и престолъ уступио, зажеліо е дубоку старостъ у непрестанымъ за родъ и отечество молитвама у самоћи светогорской провести, где е на три године после доласка на данашньій данъ светъ овай оставіо и съ больимъ променіо. Чествуюћи споменъ нѣговогъ светлогъ и великогъ имена пречестно местно свештенство, придруживши себи неколико званичника и грађана, съ благословомъ нѣговогъ високопреосвештенства нашегъ господина архиепископа и митрополита, и по изисканомъ одъ стране восокородногъ господина попечителя просвештенія устменомъ допуштеню, прошле е године лицемъ на данашньій данъ у држаномъ првомъ предварителномъ збору новоме друштву, у кога смо се главньій зборъ данасъ скупили, основъ положило, и подъ смернимъ привремено узетимъ именомъ „Чуварногъ Одбора Српски Живописа“ установити га заключило. У истомъ првомъ предварителномъ збору после точніе определѣне избране цели заключено е, да се установна правила саставе и надлежной високой власти на одобренѣ поднесу. У другомъ предварителномъ збору прочитана су установна правила, на коя су сви присуствоваши чланови после захтеване и учињѣне у 2. измене радо пристали; и заключено е да се преко два члана поднесу господину попечителю просвештенія на увиђенѣ, и да се иште допуштенѣ друштвеногъ установлѣня. Господинъ попечитель врло е благонаклоно примио два послана му члана и поднесена правила и одобраваюћи тежню новогъ друштва преко речены чланова уверіо га е, да му неће дуго изостати искано одобренѣ и правила нѣгоы потврђенѣ. У следству тога у трећемъ предварителномъ збору заключено е, да се високославномъ попечителюству просвештенія како за допуштенѣ друштвеногъ установлѣня тако и за потврђенѣ правила прошеніе поднесе. Ово прошеніе почемъ е у четвртомъ предварителномъ збору прочитано и подписано, одмахъ е предреченой високой власти послано; но збогъ дужегъ чеканя на решеніе у петомъ е предварителномъ збору заключено, те е и друго прошеніе за одобренѣ друштва и друштвены правила поднесено. Међутимъ е и надлежна властъ и искано одобренѣ друштву дати већ била решила, само е желила, да друштво неке измене у своімъ установнимъ пра-

вилима учини. Почемъ е у шестомъ предварителномъ збору увидило се, да се захтеване измене на суштностъ ствари неодносе, друштво е радо желю предименованогъ високогъ надлежателства испунило. Дана 13. месеца Марта прошле године по одобреню найвише власти подписало е и потврдило високославно попечителство просвештенія нашегъ друштва установна правила, коя е друштво у 500 егземплара напечатати дало и своймъ члановима раздало, и коя у подлинику гласе овако:

УСТАНОВНА ПРАВИЛА
за
Чуварный Одборъ Србски Живописа

§. 1. Под горньмъ именомъ установлява се одборъ, кога е цель живописна дела врстни србски живописаца србскоме народу сачувати.

§. 2. Чуварногъ одбора србски живописа членъ може быти свакій Србинъ и свакій по вери србскій сродникъ, почемъ наиманѣ 1 # ц. у касу одборну положи.

§. 3. Осимъ положеногъ при упису у касу одборну 1. # ц. дужанъ е свакій членъ у почетку друге и у почетку сваке следуюће године одбору на постизаванѣ гореназначене цели по 3 цванцика као годишньій улогъ тачно давати.

§. 4. Осим тога одбор ће се послужити свима правнимъ и незабранѣнимъ начинима у набавляню новчаны за цель потребны средстава.

§. 5. Одбор ће своимъ средствима сходно §. 1. самъ располагати.

§. 6. Тако ће исто одборъ надъ живописниимъ делима, коя свойм средствима набави, имати самъ и на обшту ползу упражнявати управу, стараюћи се за прилѣжно чуванѣ речены дела као саставне части србскогъ народногъ блага.

§. 7. Права су сви членова равна и остаю равна, нити ће збогъ разлике места обытаваня и различны улога морати быти различна. Само ако званично неки членова у одбору заниманѣ буде са собомъ доносило, могу они имати и нека (коя ће се у устроенію назначити) и иньмъ дужностима односна особита права.

§. 8. Одборъ ће у постизаваню нѣгове цели руководити председатель, као што ће у дужностъ казначея принадлежати чуванѣ поверены му новаца, а у дужност деловодителя и нѣговомъ помоћнику писмоводне послове свршавати.

§. 9. Сви ће у §. 8. наведени одборни званичници бити на годину дана бирани.

§. 10. Сви ће се послови радити у сазванимъ седницама, кое ће се у србскомъ београдскомъ читалишту држати.

§ 11. Предгледно о свыма пословима и рачунима известіе обнародоваће се съ концемъ сваке године.

§. 12. На основу овы установны правила одборъ ће съ одобренѣмъ надлежне власти себи прописати и повремено преиначавати правила и свога устроеня и свога у деловодству реда.

Предстоећа правила попечительство просвештенія одобрава, и такова надлежнимъ подписомъ и печатомъ свойм потврђуе.

П. № 328
У Београду 13. Марта 1856. год.

Попечитель правосудія и просвештенія
подполковникъ кавалѣръ,
(П. М.) СТЕФАНЪ МАРКОВИЋЪ с. р.

Српске новине, год. XXIV, бр. 44, Београд 18. април 1857.

SERGIJE NIKOLIĆ

DEJAN MEDAKOVIĆ

Die vom Autor hier veröffentlichten Beilagen erhellen eine sehr interessante und bisher vollkommen unbekannte Persönlichkeit — den Professor Sergije Nikolić, der im Jahre 1858, leider erfolglos, versucht hatte, die erste serbische, den Problemen der Kunst gewidmete Zeitschrift herauszugeben. Überdies befasste sich dieser präsumtive Redakteur einer solchen Zeitschrift auch sonst mit gewissen, die Kunst bei den Serben betreffenden Fragen, wo von ein Brief, den er am 2. September 1868 an den Regenten Jovan Ristić gerichtet hat, ebenfalls zeugt. Indem er sich für den Maler Uroš Knežević verwendet, gibt er in diesem Briefe auch interessante Angaben über dessen Werke, und beurteilt desgleichen das Schaffer des Malers Dimitrije Avramović, eines Stammvaters der romantischen Auffassungen in der serbischen Malerei.

ЖИВОПИСНЫЙ ЛѢТОПИСЪ.

Красноме у красной природи Србскомъ народу урођено за красна художества и ньине производе чувство ніє могло остати непробуђено. Любовь нѣгова къ несмотворству обшта є и обштепозната. Нѣгове народне песме, одъ кои неке очевидный науке и художества печатъ на себи носе, предъ целимъ су му светомъ образъ осветлале. Но ніє мана любовь Србина ни спрамъ другогъ, чувство вида задоволяваюћегъ, живописногъ художества. Оно му є богоданомъ срећомъ у народной цркви домаће, оно му сваке неделѣ и праздника на богомольи душу разблажава и умъ на небеса узводи.

Ово красно художество, спрамъ кога се толика любовь кодъ насъ показує, и на кога се производе и знатне жертве подносе, вредно є, да Србинъ болѣ познавати, и правіє о нѣговой вредности мислити научи се, а тако исто и саме красне живописне производе точніє ценити и уместніє о ньима судити извешти се.

Почемъ є Србство и свою Живописну народну Хранилницу (музеумъ) у Београдской митрополіи удомлѣну трудомъ и жертвама недавно установлѣногъ „Чуварногъ Србски Живописа Одбора“ или друштва, почествованогъ членствомъ Высокопреосвештены ГГ. Архієрея и найвише изъ Пречестны ГГ. Свештеника састоећегъ се, стекло и за почетакъ прилично умножило: постао є за Србина єданъ узрокъ више, изъ кога треба, да живописне производе и уме видити и зна оценити; да бы, кадъ у речену хранилницу као и друге подобне ступи, о виђенымъ тамо краснымъ живописима достойно свога изображеня могао дати мнѣніє.

Кадъ є негда неискусанъ младићъ дивну и збогъ выспрености художниковогъ слога надалеко чувену богиню подуже сматраюћи и на ньой никакве лепоте не налазећи опоро є осудіо и съ негодованіємъ одъ нѣ окренуо се и отиђи ктео: наєданпутъ зачує се гласъ старца художника на камену подалѣ седећегъ и опоминюћегъ: „Стани младићу! и узми моє очи, па ћешъ видити богиню.“ Догађа се понекадъ, да бы се исте наведене старчеве речи и понекомъ ученомъ Србину, па іоштъ и книжевнику и списателю повторити морале. И самъ самь єданпутъ гледао и слушао. како є у Бечкомъ Белведеру предъ Рафаиловомъ Мадономъ (Богородичиномъ икономъ, найславніимъ у целой храпилницы образомъ) стоећи Србинъ и наукомъ и званіємъ знатанъ лютіо се на другогъ, што га є у хранилницу довео, „кадъ нема ту шта видити спрамъ икона у цркви своггъ места, коє єднако гледи.“ И друге самь іоштъ горе неприлике быо очевидацъ. Србина достоинственика спроводіо є самъ старешина предречене хранилнице крозъ све нѣне сале и собе редомъ; и учепый Србинъ, кои є вальда све латинске класике (безъ сумнѣ са изузеткомъ ~~Квинтилана~~ Плинія, одъ кога є о живописству доста научити могао) напаметъ знао, кодъ онолико чудеснокрасны предмета у целой хранилницы ніє умео ништа лепше видити него на последнѣмъ месту у єдной соби на икони изображену умиваоницу (легень) и на другой єдну домаћу животиньицу, и само є та два предмета и сувише похвальивао зачуђеномъ своиъ

ПРИЛОГ: 2

многоискусномъ спроводителю. Ове србски неприлика примере и самъ зато навео, што ми е жао было, кадъ самъ морао видити, како су учени Срби, кое самъ высокопочитовао, у даваню свогъ о живописима мнѣнія предъ многима сами себе постидили. Иначе примери оваки неприлика нису редки ни кодъ други народа учены людій и списателя: што више, кадъ бы овде место было, могао бы показати, како су пре неке године многе велике странне новине о єдномъ живопису неуместно судиле, и у похваљиванѣ истогъ толико се занеле, да су найпосле и технику надъ правимъ художествомъ узвышавати, и само првостепену (нижестепену) живописну лепоту надъ найврстнѣимъ великогъ Рафаиловогъ духа производима преузносити заборавиле се.

Вѣкъ и саме дакле чести своє ради свакій Србинъ, кои іоле своє изображенѣ цени, требало бы, да се съ краснимъ живописнимъ художествомъ болѣ упозна. Познанство то Србству олакшати и посредствовати быће задатакъ Живописногъ Лѣтописа, и нѣговомъ издавателю, кои е и слушанѣмъ Краснословнице (Естетике) кодъ прославлѣногъ Професора Шедіуса и обште и одъ части живописне, и читанѣмъ избраны о живописномъ художеству книга, и друженѣмъ са искуснымъ живописцима, нарочито са врстнимъ рано преминувшимъ Србскимъ живописцемъ Г. Д. Аврамовићемъ и нѣговимъ другомъ, златномъ академійскомъ наградомъ увенчанимъ Г. Павломъ Симићемъ и другима, дужевременимъ сматранѣмъ врстны дѣла велики живописаца и Рафаила, и Мих. Анцела, и Кореціе и Тиціана и Рубенса и Рембранда и Вандика и Мурила и многи други, себе за явну о живописству речь прилично спреміо, неће немогућно быти, предназначеный (Живописногъ Лѣтописа) задатакъ испунити.

Саставцы у Живописномъ Лѣтопису быће тако написани, како ће читателѣ и поучавати и уєдно одъ части (у болѣмъ смыслу) увеселявати; а найвише ће се при сачиняваню речены састава ка тежити на то, да іи свакій лако разумети може, и да нико нема узрока съ временомъ потужити се, да піе разумео оно, што е у Живописномъ Лѣтопису читао.

Живописный Лѣтописъ служиће горенименованомъ друштву и као нѣговъ годописъ, у комъ ће се нѣгово и лично и стварно станѣ описивати, и не само на свакой већой жертви благодарити него и на маньимъ поклонима, кои се на умноженѣ нѣгове хранилнице подносили буду.

Живописный Лѣтописъ было бы цѣлисходно у двема годишньимъ свезкама, пролѣћной и есеньой издавати; по пре, него што се искуси, како ће у Србству быти примлѣнъ, међутимъ издаће се само у єдной годишньой свезки.

Цена е прве свезке 6 чаршійски гроша или 30 крайцара сребра за оне ГГ. Уписнике, кои напредъ плате, а за остале 10 гроша или 50 крайцара сребра.

Чист' добытак', ако се какавъ наће, припастиће горепоменутой Живописной Хранилници. Зато

Имена ГГ. Уписника као и новце нека изволе ГГ. Скупительи послати садашнѣмъ Казначею горенименованогъ друштва, Честнѣйшемъ Г. Нов. Лазаревићу, Београдскомъ при великой цркви Пароху, одъ кога ће и книге на пролѣће 1860 г. примити.

ГГ. Скупительима за ньинъ трудъ и любовь быће знакъ признателности у єдапайстой книги.

Време за уписиванѣ оставля се до нове године.

Не мала быће и предъ самымъ великимъ европейскимъ народима за Србство честь, ако и овакій стручный за красна художества Лѣтописъ заимати и одржати вредно буде; зато имена оны честиты Србскогъ Народа Членова, кои Му ову честь предплатомъ книге заслужити помогну, у истой ће признателногъ ради спомена потомству быти сачувана.

У Београду
28. Августа 1858

Професоръ Сергіе Николићъ.
члеиъ „Чувариогъ Одбора Србски Живописа."

ПРИЛОГ: 2

Р 558/IX/56
НАРОДНА БИБЛИОТЕКА
У БЕОГРАДУ

Честитій Господине!

Вашем узвишеню на достоинство найпре Министра а одскора Княжескогъ Наместника нисамъ се последній радовао; али са изявомъ те мое не мале радости нисамъ вамъ желио одузимати време, штедећи то за прилику, у коіой би Вамъ за редко родолюбиво дело покрай радости изявіо и благодарностъ, на чему указати свакій се не сећа.

У почетку нашегъ државногъ живота млого би било, краснымъ художествима зактевати ону цену, кою су имъ давали Елини у време Перикла и Александра Великогъ; али не дати имъ никакве или угнѣтавати іи и понижавати превећъ низкомъ ценомъ, значило бы не быти изображенійма одъ азіячски варвара, наши наиближи суседа.

Само е Вама, Честитій Господине! велика заслуга, што красній ликъ Светлогъ нашегъ Княза академіискимъ живописцемъ г. Кнежевићемъ вештачки израђеній ніе варварскомъ ценомъ пониженъ и са свима свимъ изреднимъ свойствима целимъ бесценѣмъ и презренѣмъ обезвређенъ. Ваша лепогъ живописа заштита сачувала насъ е, те насъ нису пакостне немачке новине за наше према врстномъ красни художества производу неразложно поступанѣ варварскимъ именомъ жигосале.

То би за нас било утолико горе, што не бы незаслужено были предъ свима изображенымъ народима осрамоћени. Ерь признати, да е Кнежевићевъ Княжески ликъ и верній и лепшій него све фотографіе; признати то и деломъ наручивши са истогъ по допуштеню живописца себи фотографіе снимити, па онда тай истый ликъ ктети као никаквъ и безъ и наиманѣ вредности живописцу вратити: заиста бы было предъ судомъ явности мучно противсловіе. Притомъ за фотографіе (у 6 комадій) са Кнежевићевогъ Княжескогъ лика снимлѣне платити четири цесарска дуката а за оригиналъ, казати да е млого дати и четрнаестъ дуката: заиста е сувише необычанъ и у изображеномъ свету нечувенъ поступакъ као и првій тако, да ій я предъ судомъ изображеногъ явногъ мненія не бы умео оправдати; и желіо бы видити оногъ, кои бы умео. Я бы се едва усудіо поменуте поступке извинявати тиме, да су се вальда у несрећномъ часу догодили.

Нису сви учени и велики Срби били тако слаби или тако ладни и немилостиви Красны художества и ньини производа оценивательи: ценили су они и издашно награђивали врстне художнике, али не и србске.

Митрополітъ Стратимировићъ двогубый спаія наследній кулпинскій и по праву преємничества дальскій, чувенъ правословъ и знатанъ богословъ и гетингенскогъ ученогъ друштва членъ показао се заиста као такій бечкомъ живописцу Амерлингу, као писцу ликова найславніемъ, плативши му за оба своя лика (за првый непогођенъ као и за другій погођенъ) по 200 дуката цесарски: а србскомъ живописцу Димитрію Аврамовићу, амерлинговомъ и бечке академіе оновременомъ найболѣмъ ученику, кои е свогъ великогъ учителя у писаню ликова достигао и као историописацъ приметно га и превазишао, за найверніе и по мнѣнію наиврстій вештака найточніе копиранъ

и истий свога лика амерлинговъ оригиналъ ни двадесетъ дуката дати ніе се смиловао.

И кодъ насъ су нека учена господа негда ревносно побіяла и вредностъ и цену аврамовићевимъ живописима, а пре петъ година (после смрти живописца) тако су опет безмерно исте живописе ценила, да неки од ньи нису се устручавали и противъ свакогъ права и целу аврамовићеву на аманету у митрополіи бывшу галерію, у кою самъ я на име „Чуварногъ Србски Живописа Одбора", кога сам членъ, више стотина дуката мои уложіо, безъ пытаня узети и са истомъ народный музеумъ накитити.

На подобанъ начинъ су кодъ насъ неки г.г. државници и србскогъ живописца г. Кнежевића обезуважили презревши и вративши му већъ єданпутъ примлѣный ликъ Княза Михаила. За узрокъ враћаня нису навели никакавъ лика недостатакъ него само то, да „Княза треба да измала европскій молеръ". „Европски" е „молеръ" то и учиніо, али на нѣговомъ лику Княза осимъ живописне технике иначе никаква вештина ніе показана. Лику сасвимъ оскудева оно, што германски естетицы *Seelenmalerey* називаю, без чега ликъ Княза Михаила издае човека сувише обична; шта више лику оскудева и сама верностъ, коя е прво значайно лика свойство. Да е коіомъ срећомъ Княз Михаилъ у животу, лако бы я то с допуштенѣмъ и нѣму и свакомъ доказао онимъ моимъ начиномъ коимъ самъ и блаженопокоиногъ г. Митрополита Петра противъ сві противны усилѣны доказиваня подпуно уверіо, да е нѣговъ Аврамовићемъ израђеный ликъ с ньимъ у свему и сасвимъ истоветанъ.

Требало бы само ликъ Княза Михаила „европскимъ молеромъ" израђеный и Кнежевићевъ младога Княза ликъ еданъ покрай другогъ наместити; па онда не бы тежко было уверити се: гди се налази, а гди оскудева и історія и естетика.

Вы сте, Честитый Господине! и безъ оваквогъ сравньиваня оценюћи горепоменутъ и Кнежевићевъ Нѣгове Светлости нашегъ младога Княза ликъ и знали и сходно Свомъ одличномъ знаню озбильно и без найманѣгъ премишляня изволили праву о истомъ лику естетичноуъ изрећи пресуду. Ваша великодушна и за лепый живописъ и за вештогъ живописца србска заузетостъ заслужила е двогубу и трогубу велику благодарностъ; заслужила е прво зато, што е правой вредности дата пристойна цена; друго, што е србскомъ изредномъ живописцу и србскомъ млогоискусномъ живописцу заштита съ покровительствомъ подарена; и што е тиме србско име одъ варварскогъ придева сачувано.

Србска живописна повестница, коя као и политична неће дуго нема остати, не може толикій благодарности дугъ оставити неодуженъ: она ће вашу редку великодушностъ найприметніимъ великимъ писменымъ знацима у свое таблице благодарна у свое време записати као поносну „побѣду србскога духа надъ злимъ геніемъ". Међутимъ я радуюћи се, што е та побѣда не туђа него могъ негдашнѣгъ млогоценѣногъ младогъ пріятеля а сада повръ србскогъ државника, съ коймъ самъ негда, пре скоро двадесетъ година у србскомъ храму высоки наука подъ еднимъ кровомъ и у пріятной заедници налазіо се, данасъ и у име повестнице, коя за време у оддуживаню горнѣгъ велике благодарности дуга одъ части заменюемъ, и у име естетике живописне, коя ми у унуверситету слушана нити е непозната нити е несродна, подносимъ вамъ свесрдну захвалностъ, уедно наипристоиніе молимъ Васъ, да бы гореименованогъ ревностногъ србскогъ живописца и далѣгъ

Вашегъ милостивогъ покровительства удостоити не одрекли се, да не бы, као што е негда узрокомъ укинуте 1842. г. Крагуевачке гимназіе нѣнъ леба лишеный професоръ Лазаръ Поповићъ у тадашнѣ изванредно време одъ глади умро, подобно и овай нашъ живописацъ у данашнѣ изванредно време безъ леба и заслуге не само своіой породици него и народу, кога е живописацъ, коначно пропасти морао.

У надежди да Вамъ и ове и друге мое поверителне врсте неће быти превећъ досадне, радо ћу употребити згодне прилике, у коима бы Вамъ мойм предлозима услужностъ мою као и накнадно радостъ збогъ Вашегъ узвишеня засведочити могао; а међутимъ найпристойніе молимъ Васъ, да ми не бы замерили, што самъ оволикимъ пространствомъ писма, великомъ нуждомъ доброгъ пріятеля и доброгъ живописца као и нуждомъ и невольомъ живописне кодъ насъ вештине, кою онъ заступа, по већой части изнуђенимъ не малый за млоговажне Ваше државне послове не излишанъ просторъ времена одузети Вамъ усудіо се.

С особитимъ високопоштованѣмъ

В а м а

2. Септембра 1868
у Београду

на услуге найготовіи
Сергіе Николићъ
академійскій професоръ
у пензіи

ВАЊА КРАУТ

Цртежи Новака Радонића

Проучавање цртежа српских уметника 19. века било је из тешко објашњивих разлога доста занемаривано. Тек истраживања у новије време усмерила су се равноправно на сликарство и цртеж и тиме дала потпунију и богатију слику о ликовном стваралаштву овог раздобља.

Значајне доприносе у том смислу дали су Павле Васић, Дејан Медаковић и Миодраг Коларић.[1] Изложба цртежа српских уметника 19.

---

[1] П. Васић, *Цртежи Новака Радонића*, Уметнички преглед, III, Београд 1940; П. Васић, *Константин Данил*, Зрењанин 1961; П. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића*, Београд 1962; М. Коларић, *Новак Радонић — живот и рад*, Београд 1962; М. Коларић, *Класицизам код Срба*, I, Београд 1965; Д. Медаковић, *Српски сликари 18. и 19. века (А. Теодоровић, Н. Радонић, Б. Јакшић, С. Тодоровић, М. Тенковић, Б. Крстић)*, Нови Сад 1968; Д. Медаковић, *Графика, фотографија и слика — о предлошцима српских сликара 18. и 19. века*, Дневник, Нови Сад 17. марта 1968; Д. Медаковић, *Vera Icona код Срба*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969; П. Васић, *Димитрије Авраамовић*, Београд 1970; П. Васић, *Један непознати цртеж Стеве Тодоровића*, Годишњак града Београда, 19, Београд 1972; П. Васић, *Александар-Шаца Лазаревић (1888—1914)*, Зборник за ликовне уметности, 10, Нови Сад 1974. О цртежима у српској уметности 19. века писали су још: В. Павловић, *Један непознати цртеж Арсе Теодоровића*, Зборник МС, серија за друштвене науке, 11, Нови Сад 1955; Н. Симић, *Цртачка школа у Сремским Карловцима*, Зборник МС, серија за друштвене науке, 20, Нови Сад 1958; В. Краут, *О сликару Михајлу Мини Филимоновићу*, Зборник за ликовне уметности, 3, Нови Сад 1967; Љ. Симић-Константиновић, *Петар Раносовић-Ранос*, Зборник V Народног музеја, Београд 1967; В. Ристић, *Композиција о сеоби Срба у новијем српском сликарству*, Зборник V Народног музеја, Београд 1967; М. Јовановић, *Иконографија Апотеозе Лукијана Мушицког*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969; В. Краут, *Скице Стеве Тодоровића за „Таковски устанак"*, Зборник за ликовне уметности, 7, Нови Сад 1971; В. Краут, *Цртежи српских уметника из збирке Народног музеја (1830—1930)*, Београд 1972; Н. Кусовац, *Живот и дело сликара Николе Милојевића (1865—1942)*, Зборник VII Народног музеја, Београд 1973; В. Краут, *Цртежи српских уметника 19. века (1800—1900)*, Београд 1974; М. Јовановић, *Цртежи српских романтичара*, Рашка баштина 1, Краљево 1975.

века, организована 1974. године у Народном музеју у Београду, на којој је било приказано око 200 радова од двадесет пет аутора, показала је да су српски сликари на овом пољу дали значајна остварења, како по броју дела тако и по ликовним вредностима. Такође, овом изложбом је потврђено мишљење да се једва може у потпуности сагледати дело једног уметника и схватити његова личност без доброг познавања његових цртежа.

Приликом изучавања српског цртежа 19. века — колико у тематици толико и по изразу — уочене су аналогије са цртежима уметника који су радили и деловали у Бечу. Знамо да је Беч дуго био радо посећиван како од српских тако и од уметника из осталих европских земаља. Међутим, у 19. веку, посебно у првој половини тог века, он је више од било којег другог уметничког центра био средиште различитих противречности у развитку сликарског израза. Од класицизма и идеализма назаренско-романтичарске уметности, од бидермајера и романтизма до реализма и декоративног стваралаштва fine de siècle-а, на његовом су се тлу стицале стваралачке снаге Севера и Југа, које су собом доносиле различите уметничке тежње, погледе и често противречне програме. Традиција и углед бечке Уметничке академије привукли су у овај град и Немце: Фридриха Овербека, Франца Пфора, Јозефа Антона Коха, Фридриха и Фердинанда Оливијеа, Јулијуса Шнора и друге ствараоце.

Бављење ових уметника у Бечу оставило је дубоке трагове у тадањем, као и у стваралаштву познијег времена. У доба њиховог доласка, Академија је још чувала барокну традицију, али већ лишену животне снаге и сведену на школски пример академизма. Тих првих година прошлог века, оно што је некада на овој високој школи представљало уметнички полет сасушило се и прешло у хладну рутину, без душе и жара, а наставни програм обављао се кроз некреативан систем техничких знања и проучавања историје. То је довело до парадоксалне ситуације. Немачки сликари, који су дошли у Беч привучени славом његове Академије, дигли су се против ове установе, њене конзервативне наставе и класицистичког поклонства антици. Ове уметничке снаге окупљене око такозваног „назаренског круга" смело су устале против наставе цртања по гипсаним моделима и класицистички усмерене уметности. Ускоро потом они одлазе из Аустрије и настављају живот и рад у Риму. Следбеници ових реформиста ће, око средине века, као наставници Академије у Бечу, знатно утицати на формирање младих српских ликовних талената, а код појединих личности и на дефинитивно уобличавање њиховог уметничког лика.

Новак Радонић је један од оних представника српског романтизма у чијем делу налазимо највидније трагове превирања, збивања и

преплитања идеја у ликовној клими Беча из прве половине и средине века. Занимљива и сложена уметничка личност, Радонић је био у више махова предмет изучавања наших историчара уметности. Опште је познато, али није сувишно поновити, да је своје сликарско образовање започео у радионицама домаћих мајстора Петра Пилића и Николе Алексића, а допунио и усавршио на Академији у Бечу и на путовањима по Италији, пред сликама ренесансних и барокних мајстора. Из периода његовог боравка у аустријској метрополи и у градовима Италије остало је неколико блокова за скицирање и око стотину цртежа на посебним листовима, који живо сведоче о Радонићевој обдарености и његовом широком интересовању за живот који га окружује.

На ову богату и разноврсну цртачку оставину први је својевремено скренуо пажњу Павле Васић чланком *Цртежи Новака Радонића*.[2] Он је ове цртеже поделио по тематици и хронологији и кроз карактер цртачких остварења открио део „интимног сликарског живота" и „његове уметничке симпатије", које су — како аутор студије сматра — „важне чињенице за објашњавање Радонићеве уметничке личности". Миодраг Коларић у студији о животу и раду Новака Радонића[3] нагласио је такође значај ове оставине. Он је подвукао Радонићево интересовање за аутопортрет и портрете ренесансних и барокних мајстора које је овај сликар преносио у цртачку технику. Међутим, он закључује да непосредни додир са делима мајстора ренесансе и барокног сликарства није за Радонића био ни поучан ни од непосредне користи. Чак „сасвим неочекивано, после пута у Италију у његовом сликарству почињу се примећивати извесне особине које најављују кризу . . .". Дејан Медаковић у монографији објављеној у књизи *Српски сликари*,[4] студиозном анализом стила Радонићевих цртежа и његовог цртачког рукописа, одредио је и поставио однос са графичком традицијом аустријског и немачког цртежа.

Ова три значајна истраживачка рада, међутим, нису потпуно исцрпла могућност проучавања Радонићевог цртачког дела које сачињава 124 цртежа на посебним листовима и пет свезака. Већи део ове оставине чува се у Народном музеју у Београду, док се мањи, од свега шест листова, налази у Галерији Матице српске у Новом Саду. На основу тих сачуваних цртежа и скицен-блокова може се делимично пратити Радонићев уметнички развој, сазнати који су га уметници привлачили, пред којим делима је покушавао да проникне у тајне сликарске вештине великих мајстора, какве су теме и који мотиви при-

[2] П. Васић, *Цртежи Новака Радонића*, н. д., 25—31.

[3] М. Коларић, *Новак Радонић — живот и рад*, н. д., 6—7.

[4] Д. Медаковић, *Новак Радонић*, Српски сликари 18. и 19. века, н. д., 167—182.

влачили његову радозналост. Ови цртежи показују још и његову необичну студиозност и марљивост.

Радонић је, како је то већ речено, био редован студент Академије и тиме упућен на уобичајену наставну праксу. У време његовог студирања, које је трајало од 1852. до краја 1855. године, на Академији је још важио Статут из 1800. године који је са мањим допунама и изменама остао на снази све до 1865. године. Ради ближег упознавања методе рада и наставног програма ове школе, цитираћемо делимично 19. главу тог Статута[5]:

— основни појмови историјског цртања учиће се тако што ће се руком прецртавати мотиви са оригиналних цртежа;
— цртање и моделирање према статуама и попрсјима из Антике, а при чему ће се држати потребна предавања из анатомије костију и мускулатуре по скелетима и анатомским моделима;
— цртање и моделирање човечијег тела по природи и у одсецима по глидер-фигурама;
— цртање предела како по оригиналним цртежима тако и у природи;
— цртање и малање цвећа и других украса који се могу применити у разним гранама уметности;
— ученици ће добити образовање из историје митологије и других знаности; итд.

Једна Радонићева цртачка бележница, која очигледно потиче са часова на Академији, могла би да послужи као веома прецизан уџбеник анатомије. Оловком, црвеним мастилом, тушем и пером Радонић је педантно извлачио сваки поједини мишић, сваку и најмању кошћицу, све обележавао бројем а са стране исписивао њихове медицинске називе (Сл. 1). Ово стрпљиво и дисциплиновано исцртавање и проучавање анатомије (прописано школским програмом) показује да људско тело није за њега имало тајни, али ништа мање и то колико је он труда и савесности уносио у сваки свој рад. Та се његова особина нарочито изразила кроз цртеже.

У другом цртачком блоку, као и на посебним листовима, Радонић је цртао нагу људску фигуру, али још чешће одевену. Некада су то студије по гипсу, други пут по живом моделу. Понекад је то цела фигура, па опет само поједини делови тела: попрсје, склопљене руке, опуштена шака, песнице, стопала, а такође и разна скраћења, покрети, положаји. Ову групу Радонићевих цртежа употпуњују још студије ан-

[5] C. von Lützow, *Geschichte der Kais.* Kön. Akademie der bildenden Künste, Wien 1877, 160.

тичких глава (Сл. 2) и биста по гипсаним одливцима, неколико детаља античког костима и понеки, још невешти, покушај да се нечији лик (Сл. 3, 4) колеге или случајног пролазника фиксира на хартији. Дакле, већ сасвим рано Радонић је показао склоност портретирању. Знатан број ових, без сумње школских радова свакако сведочи са колико је истрајности Радонић вежбао, али исто тако и да је при томе, бар на почетку студија, сасвим ретко одступао од школског програма.

Као и многи сликари и пасионирани цртачи, Радонић је празне странице једног албума, или полеђину неког ранијег цртежа, искористио да начини нов цртеж, скицу, студију. Због тога се радови у једном цртачком блоку, или чак на истом листу, не би смели датовати у исто време. Проучавањем цртачког рукописа морају се одвојити рани од познијих радова. Тако се и на листовима ових бележница, са вежбама са почетка студија, налази неколико касније рађених портрета, као и један аутопортрет из 1854. године. Цртежи из ове групе, још увек рани радови, и поред извесне тврдоће у извођењу, показују све одлике његовог стила: непосредност доживљеног и моделирање помоћу сенки које су постигнуте шрафирањем различитог интензитета, од једва видљивих, сићушних линија до снажно вучених потеза.

А затим следе студије драперија (Сл. 5) — очигледно рађене током целог школовања — које меко падају по облинама тела, док њени богати и тешки набори сами за себе стварају сликовиту игру истакнутих и увучених делова. Радонићеву ће пажњу кадкада, али сасвим ретко привући нека животиња или неки мотив узет из свакодневног живота. Тако је он у два или три маха нацртао лава (Сл. 6), волове, коње, кочијаша (Сл. 7), човека поред пећи, харфисту.

У жељи да проналази ново, у потреби да се потврђује, у лутањима да нађе себе, Радонић је оставио више цртежа на којима је у традицији бечке школе дочарано једно одређено романтичарско расположење. Од тих цртежа, један је и *Младић са лулом* (Сл. 8), изведен графички чисто и осенчен паралелним линијама. Обрађен је реалистички, али у ставу младића, његовом погледу, гесту како држи лулу има нечег романтичарског што се осећа и у његовој незаинтересованости и опуштености. По цртачком поступку — линеаризму — и оствареној атмосфери, рад се може везати за Фирихово стваралаштво. Разлика је само у погледима Фириха и Радонића на свет и живот. Фирих је био склон религиозним расположењима, Радонић међутим, који је у много чему, па и у својим литерарним делима показао рационалан дух — овде је дочарао психичко расположење и остварио атмосферу која је карактеристична за романтизам.

Наклоност аустријске уметности ка непосредном додиру са природом посебно се одразила у сликању предела. Филип Ото Рунге је

још пре 1809. године пророчански предвидео одлучујући значај предела за даљу судбину сликарства написавши: „. . . Све тежи пределу. Јер, не треба ли у тој новој уметности — уметности пејзажа, ако баш хоћете — постићи још вишу тачку, која ће бити можда још лепша од претходне? Желим да свој живот представим кроз низ уметничких дела; кад сунце сјаји и месец позлаћује облаке, желим да зауставим духове који лете. Ми никад више нећемо доживети лепо доба ове уметности, али ми желимо да наш живот наставимо, продужимо кроз уметност и на тај начин јој повратимо истинитост стварности . . .“[6]

Читав низ угледних немачких и аустријских уметника који су деловали у Бечу, почевши од Јозефа Антона Коха, па преко Фердинанда Оливијеа, Аугуста Хајнриха, Јакоба Алта, Томаса Ендера и других, посебно су неговали пределе у техници цртања. Тако су у овој области истовремено наставили традицију националних школа и доживљавали природу сваки на свој начин. Поједностављено речено, у аустријски цртеж 19. века слиле су се две видљиве оријентације: немачка, линеарна, кроз чисто фактографско савлађивање природе, са оном која потиче из аустријске барокне традиције а изражава се синтезом осећања и реалистичког приказивања природе.

Овој склоности сликању и цртању пејзажа и ведута, веома израженој у аустријској уметности, подлегао је и Радонић. То је била друга тековина његовог бечког образовања. Највећи број предела нацртао је приликом свог путовања по Италији. Мањи део ових цртежа показује строгост у поступку и јаче наглашен линеаризам. То се углавном односи на поједине ведуте талијанских градова, на којима је приказана искључиво архитектура, са минималним сенчењем помоћу шрафирања или без тога, као на цртежима: *Торњеви у Болоњи* (Сл. 9), *Обелиск Монте Кавало* (Сл. 10), *Мантова* (Сл. 11). Овај начин рада свакако је прихваћен од такозване „немачке оријентације“ у аустријском цртежу. Већ раније, професор Медаковић утврдио је да се ту ради о „намерном поштовању линеаризма, који је Радонић упознао у Бечу“ и да порекло чисте линије на овим ведутама треба тражити у традицији немачког цртежа блиској ведутама оствареним у немачкој графици 16. века.[7]

Остали Радонићеви цртежи талијанских градова као на пример: *Црква св. Јована Латеранског у Риму* (Сл. 12) или *Фиренца* (Сл. 13) и други, још само у партијама на којима су приказане грађевине или грађевинске целине, задржавају графички схваћену линију, скоро гео-

---

[6] B. Grimschitz, *Die österreichische Zeichnung im 19. Jahrhundert*, Wien 1928, 39.

[7] Д. Медаковић, *Новак Радонић*, Српски сликари 18. и 19. века, н. д., 181.

метријски прецизну. У обради осталих делова, међутим, у сенчењу помоћу линија наслућује се жеља за светлосним акцентима и тонским градацијама, али ту и тамо он ће утисак строге линеарности нарушити и сасвим затамњеним површинама.

Поред ведута градова које често делују фактографски, Радонића је привлачио и предео са густим лиснатим дрвећем. Вегетација се обично налази у првом плану. У неким пејзажима се изнад стабала назиру куполе или торњеви цркава *(Мотив из Фиренце,* Сл. 14; *Пејзаж из околине Рима,* Сл. 15). Понекад, на врху брега стоји усамљени дворац, као једини знак човековог присуства у тој лепој и тајанственој природи.

Радонић овакав предео гради низом узнемирених линија које се крећу по хоризонтали и које разбија наглашеном вертикалом архитектуре (торња, куполе, куће) или високим стаблом. Оловку води грозничаво и живо, по замишљеној игри и треперењу лишћа, кроз раскошно зеленило и замршени сплет грана, по површини и дубини (Сл. 16, 17). Разноврсност, богатство и чудесна слобода линије осећају се у њеном вибрирању и ломљењу, које Радонић разрешава меко, у различито осенченим површинама и неодређеној светлости. Контраст између мирноће мотива и темперамента извођења наглашава разлику између теме и њеног ликовног остварења. То нису херојски пејзажи какве је дало сликарство Јозефа Антона Коха и Фридриха Гаспара, али је у њима пуно романтичног и романтичарског расположења: тајанствености, сете и осећања пролазности. Радонићев романтизам постигнут је овде не само посебним емоционалним расположењем већ и динамиком тоналитета.

Ове пејзаже Радонић је доживљавао и решавао мање цртачки а више сликарски, а праве слике оловком постигао је у цртежима *Венеција* (Сл. 18) и *Језеро* (Сл. 19). Оптичке визије ових предела једва се наслућују у стопљеној мекоћи обриса и сенки. Као да су измаглица мора и језера, и оно доба дана када се ноћ и дан смењују, дали нове подстицаје Радонићу и нове вредности његовој писаљки. Радонић је на овим цртежима зашао управо у онај сликарски проблем — растапање форме под утицајем природне светлости и њеног преламања у ваздуху — чије ће разрешење последњих година 19. века изазвати смену старих и нових схватања у српској уметности. Остаје, међутим, тајна да ли је Радонић овај природан феномен запазио свесно, снагом своје уметничке интуиције, или је то била једна од његових случајних путних импресија, којима није давао посебну важност.

Ипак, највећи уметнички домет Радонић је постигао у цртежима портрета. Лик човека, нијансе израза на лицу, мисаоност очију и карактер, неодољиво су га привлачили као тема којој се стално враћао у току своје сликарске делатности. Тако је он већ за време студија

вредно цртао портрете својих знанаца, свој лик, (Сл. 20), преводио у цртачку технику аутопортрете великих мајстора кичице. На овим листовима веома се ретко налазе ликови жена. Један од њих (Сл. 21), недовршен, представља право ремек-дело по финоћи израде и по валерима.

Радонић је својим моделима прилазио превасходно као сликар, а не као цртач. Радећи у цртежу претежно главе, ређе попрсја, он није желео да ухвати само психологију портретисане личности, већ да оловком моделује и нијансира и постиже ефекте као да ради четкицом. Он то чини виртуозно, са изузетном осетљивошћу. Нежним и танушним потезима оловке, он прати облине, испупчења и удубљења скоро класичном техником сфумата (Сл. 22).

Надахнут портретима Франца Ајбла, на којима шешир баца прозрачну сенку на горњи део лица, Радонић тај исти проблем светлости решава не само на својим платнима већ исто тако, са пуно сликарског осећања, и на портретима које ради оловком (*Портрет Полака*, Сл. 23; *Портрет Алгајера*, Сл. 24; *Аутопортрет*, Сл. 25).

Радонић, који је својим портретима и пејзажима, оствареним оловком, оставио у српској уметности 19. века „сликани цртеж" (односно цртеж постигнут тонским вредностима као на слици), а цртачкој уметности у Срба одредио и дао нове вредности и високо место, у неколико скица за религиозне композиције рађених оловком није отишао даље од уобичајених стандардних решења (Сл. 26 и 27).

Исто тако, Радонић је покушао да, у духу времена у којем је живео и делао, оловком забележи неке савремене догађаје. Међутим, ови догађаји — нека битка (Сл. 28), свечана поворка — које је у два-три маха скицирао, нису Радонића, из нама необјашњивих разлога, никада подстакли да их доради као историјске композиције, било у цртачкој, било у техници уља. Оне су остале само оловком скициран податак о једном мотиву који је тренутно, без дубљег занимања, привукао уметникову пажњу.

Поједини цртежи носе различите забелешке: разне адресе, наслове књига које је сликар вероватно читао, спискове употребљаваних боја. Ове забелешке, иако доста штуре, без коментара, на неки начин нам употпуњују познавање његове личности, дају одређенији увид у његово опште образовање, које је, очито под утицајем Академије, било класично. Он тако наводи књигу фирентинских мајстора, Грчку митологију, Есхилову трагедију Прометеја, Живот уметника од Вазарија, имена митолошких личности, грчких вајара и сликара, разне уџбенике. Од тих његових писаних бележака посебно је занимљив текст у којем Радонић позива Србе да помогну Црну Гору у борби против Турака. Овај апел односи се очито на битку на Грахову, 1858. године. Ра-

донић у тексту помиње војводу Мирка, а удружени Црногорци и Херцеговци, предвођени војводом Мирком Петровићем, победили су Турке у бици на Грахову.

После 1859. године Радонић или прекида са цртањем или су његови цртежи после тог времена загубљени. Но, како је у изучавању његовог сликарског дела већ запажено да после 1860. године све мање слика, вероватно растрган сумњама о погрешно изабраном позиву, биће да је из истог разлога престао и да црта.

Истраживачи Радонићевог дела дуго су сматрали да се Радонићев боравак у Италији негативно одразио на његову веру у сопствене сликарске могућности, и да је то био разлог што је напустио сликање. Никола Кусовац је, међутим, у раду *О односу сликара Новака Радонића и Буре Јакшића*[8] овај проблем осветлио са потпуно новог становишта. Он је, на основу писма које је Радонић упутио мецени и пријатељу др Јовану Суботићу 11. октобра 1864. године,[9] закључио да је Радонићев „самокритички суд о недостатку унутрашњег стваралачког огња проистекао из сложености његове психе и његове свести о суштини романтизма".

Радонићеви цртежи, посебно многе, брижљиво и марљиво рађене студије анатомије, покрета, драперија итд. сведоче о његовој упорној жељи да савлада вештину заната и о његовој људској и професионалној савести, а његов цртачки поступак о педантности. Оваквим студиозним припремама недостајао је занос стваралачког чина, управо оно што је Радонић веровао да је неопходно за стваралаца, али је зато било много мукотрпног савлађивања занатске вештине. Зато део његове цртачке оставине на неки начин илуструје и поткрепљује његове речи из поменутог писма: „. . . Зашто да се мучим, и себе самог на жртву мећем, и то узалудну жртву, од које Србство ни материјалне ни душевне користи, ни естетичког уживања имати неће? . . . Од како сам почео малати, никад ми се није срце разиграло при једној идеји, која би ми у главу дошла, никад ме потајна нека сила није терала да што лепо на свет произведем: је ли то дар? Не, то није видело дара, иако сам што радио, то ми је само било крваво усиљавање, које ме је од вештине, која је иначе врло лепа, јошт већма однађивало . . ."

Сада, када се на основу многобројних дела од вредности добија скоро потпун увид у цртачка остварења српских уметника 19. века, може се закључити да је међу њима — поред Анастаса Јовановића, првенствено цртача и графичара — Новак Радонић био цртачки најобда-

---

[8] Н. Кусовац, *О односу сликара Новака Радонића и Буре Јакшића*, Зборник VIII Народног музеја (у штампи). Овај рад је Н. Кусовац прочитао на I Симпозијуму „Новака Радонића" у Ади и Молу 27—29. X. 1973.

[9] Јавор, бр. 26, 1890.

ренији. На његову тематику и начин рада свакако су утицали његови наставници на Академији, а не мање и општа клима у којој се формирао. Али, и поред тога, његови цртежи откривају особен цртачки сензибилитет. Осим тога, своју припадност времену романтизма, Новак Радонић је успео да искаже на цртежима неких пејзажа углавном дочаравањем једне особене атмосфере, као и динамиком тонских разлика, разрешених меко у различито осенченим површинама и неодређеној светлости. Он је чак отишао испред схватања свога доба, па је на цртежима *Венеција* и *Језеро* наслутио и забележио управо онај сликарски проблем растапања форме под утицајем природне светлости и њеног преламања у ваздуху који ће тек последњих година 19. века утицати на смену старих и нових схватања у српској уметности.

Иза Новака Радонића остала су цртачка дела трајне вредности, али због уметникове трагичне заблуде да није предодређен за сликарство, он је лишио српску уметност можда цртежа још надахнутијих, још значајнијих.

DIE ZEICHNERISCHE LEISTUNG DES NOVAK RADONIĆ

VANJA KRAUT

Novak Radonić ist einer der Vertreter der Romantik in der serbischen Kunst, in dessen Werk sich die Spuren der in der ersten Hälfte und um die Mitte des XIX. Jahrhunderts in der Kunstwelt von Wien — wo er, wie die meisten serbischen Maler jener Zeit, seine Studien begonnen hatte — sich abspielenden Gärungen und Verflechtungen verschiedener Ideen am klarsten offenbaren. Aus der Periode seines Aufenthalts in der Hauptstadt Österreichs, und später auch aus italienischen Städten, sind fünf Skizzenbücher und etwa hundert Zeichnungen auf separaten Blättern erhalten. Der Grossteil dieser Hinterlassnschaft wird im Beograder Nationalmuseum bewahrt, während ein kleinerer Teil sich in der Galerie der Matica srpska in Novi Sad befindet. Der Themenkreis und die Arbeitsweise bei allen diesen Zeichnungen bezeugen, dass auf Radonić sowohl die Professoren an der Wiener Akademie, als auch das allgemeine Klima in dem er sich herausbildete, gleicherweise eingewirkt haben. Doch nichtsdestoweniger offenbaren seine Zeichnungen auch eine ganz eigenartige, durchaus persönliche zeichnerische Sensibilität.

Novak Radonić gelang es, seiner Zugehörigkeit zu den Zeiten der Romantik, in einigen Landschaftszeichnungen, hauptsächlich mittels Hereinzaubern einer besonderen Atmosphäre, sowie der weich, in verschieden schattierten Flächen und unbestimmbaren Beleuchtungen verwirklichten Dynamik der Tonunterschiede Ausdruck zu verleihen. Er ist sogar den Auffassungen seiner Zeit vorausgeeilt, indem er in den Zeichnungen »Venedig« und »Der See« gerade jenes Problem des unter dem Einfluss des Naturlichts und dessen Bre-

chung erscheinenden Zerschmelzens der Form erahnte und fixierte, das erst in den letzten Jahren des XIX. Jahrhunderts auf die Ablösung der hergebrachten Konzeptionen durch neue Ideen in der Kunst der Serben einwirken sollte.

Jetzt, wo man auf Grund zahlreicher und wertvoller Werke eine fast vollständige Einsicht in das zeichnerische Schaffen der serbischen Künstler des XIX. Jahrhunderts gewinnen vermag, kann man die Schlussfolgerung ziehen, dass unter ihnen — neben Anastas Jovanović, der vorzugsweise als Zeichner und Graphiker wirkte — Novak Radonić der begabteste Zeichner war. Er hinterliess zeichnerische Werke von dauerndem Wert, aber infolge seines tragischen Wahns, dass er zur Malerei überhaupt nicht prädestiniert sei, hat er der serbischen Kunst vielleicht noch wertvollere, mit noch stärkerer Eingebung geschaffene Zeichnungen vorenthalten.

Сл. 1. *Н. Радонић*, Анатомија мишића главе

Сл. 2. *Н. Радонић*, Античка глава

Сл. 3. *Н. Радонић*, Скица за портрет младића

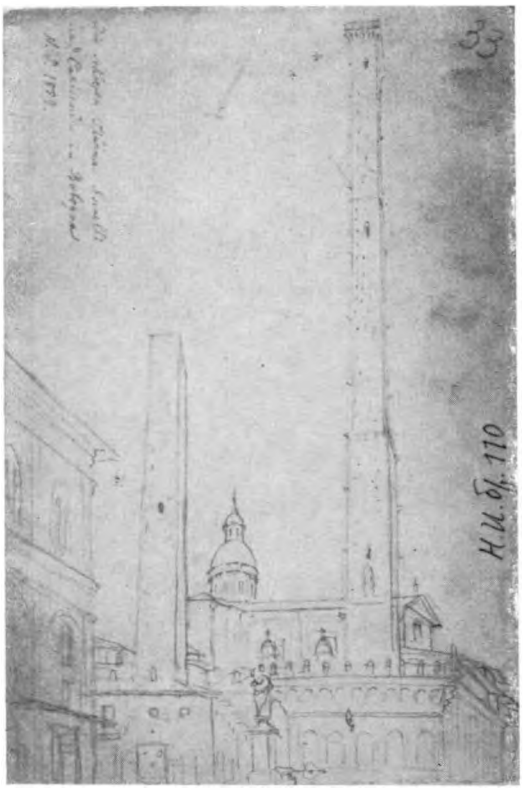
Сл. 4. *Н. Радонић, Студија* за портрет старца

Сл. 5. *Н. Радонић,* Студија драперије

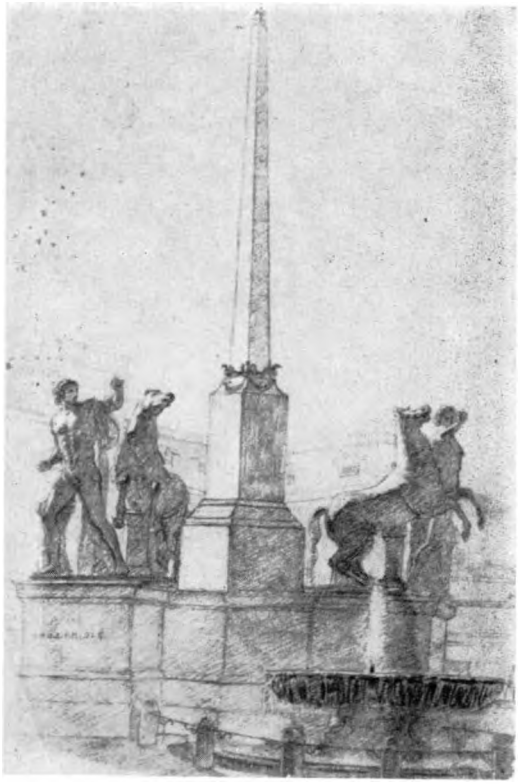
Сл. 6. *Н. Радонић,* Лав

Сл. 7. *Н. Радонић,* Кочијаш

Сл. 8. *Н. Радонић,* Младић са лулом

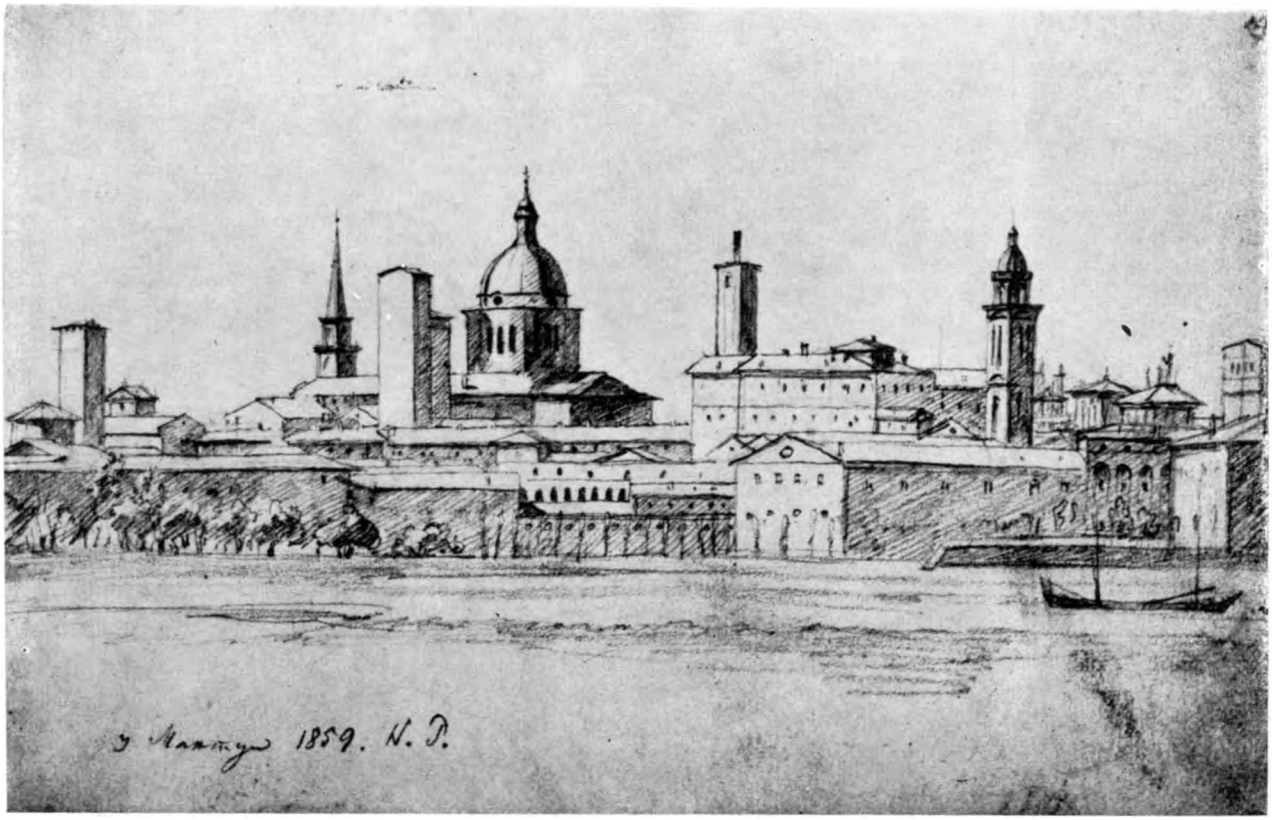


Сл. 9.
Новак Радонић.
Торњеви у
Солуну



Сл. 10.
Новак Радонић,
Обелиск
Монте Кава

Сл. 11. *Новак Радонић,* Мантова



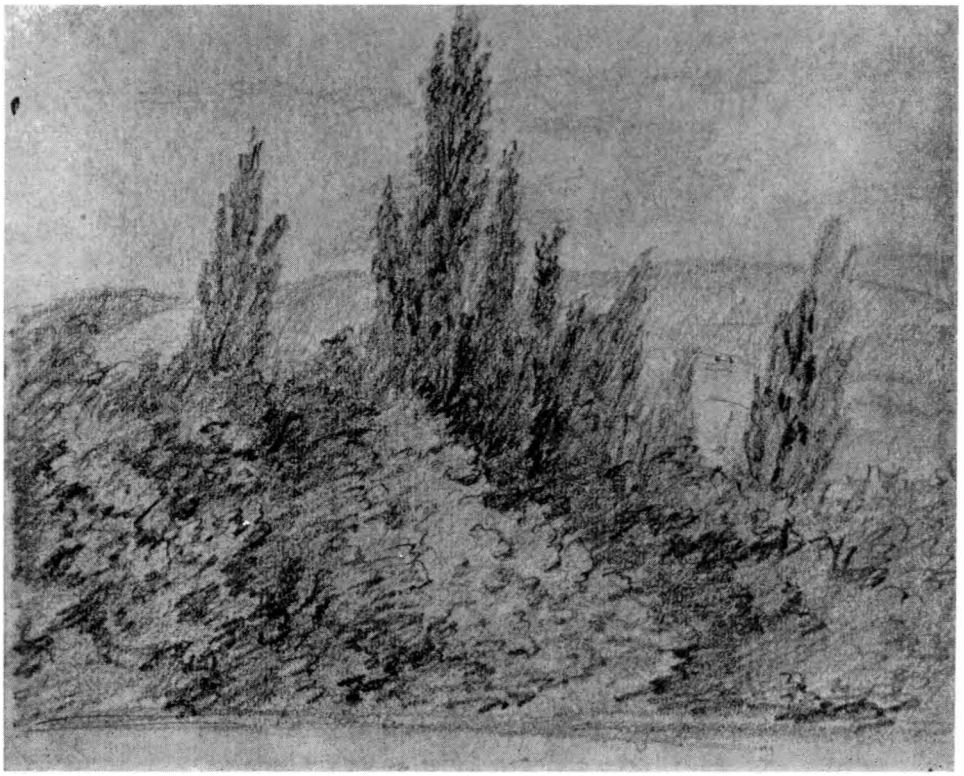
Сл. 12. *Н. Радонић*, Црква св. Јована Латеранског у Риму

Сл. 13. *Н. Радонић*, Фиренца

Сл. 14. *Н. Радонић*, Мотив из Фиренце

Сл. 15. *Новак Радонић*, Пејзаж из околине Рима

Сл. 16. *Н. Радонић,* Предео

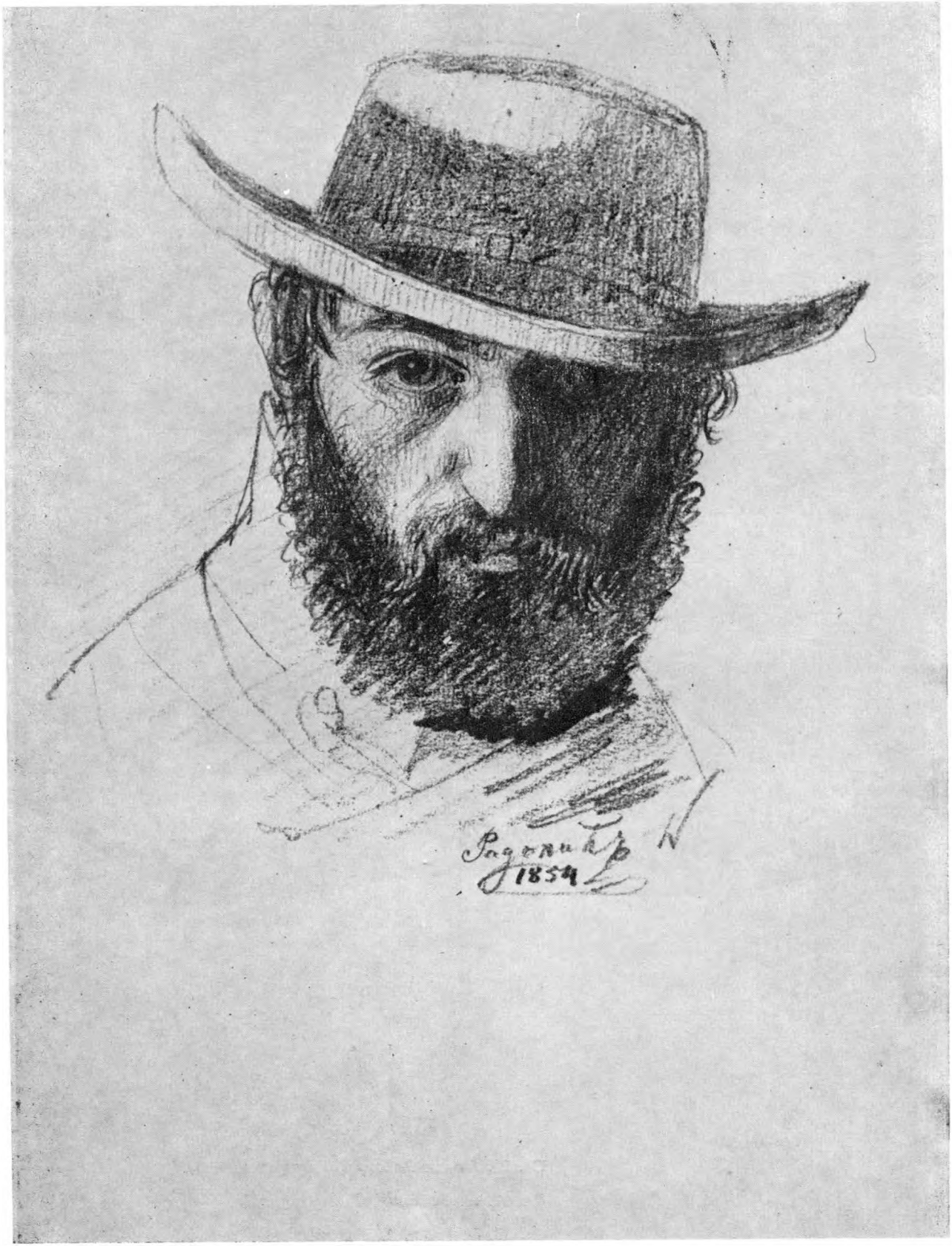


Сл. 17.
Н. Радонић,
Пејзаж из Италије

Сл. 18. *Новак Радонић*, Венеција

Сл. 19. *Новак Радонић*, Језеро

Сл. 20. *Н. Радонић*, Аутопортрет


1854

Сл. 21. *Новак Радонић,* Портрет жене

Сл. 22. *Н. Радонић,* Портрет дечака

Сл. 23. *Н. Радонић,* Портрет Pollaka

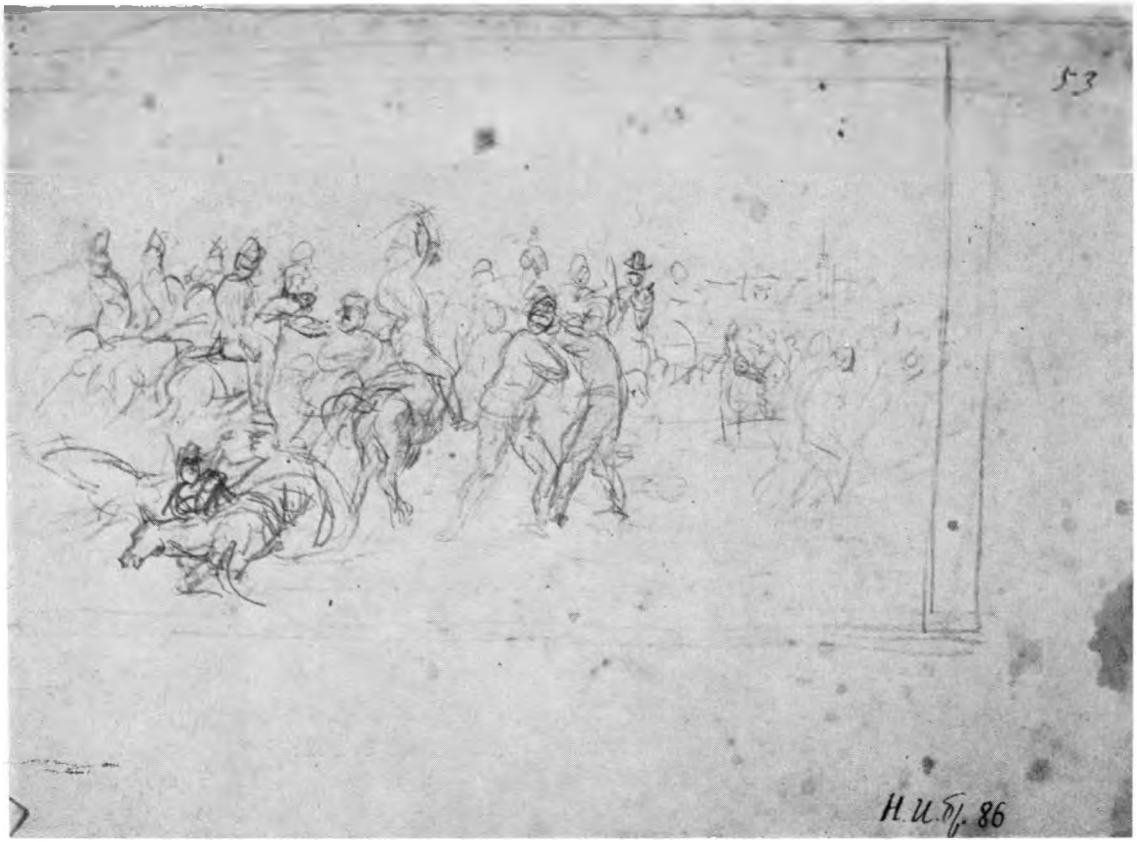
Сл. 25. *Н. Радонић,* Аутопортрет са цилиндром

Сл. 24. *Н. Радонић,* Портрет Allgeiera

Сл. 26. *Н. Радонић*, Поклоњење

Сл. 27. *Н. Радонић*, Скидање с крста

Сл. 28. *Новак Радонић*, Скица за композицију „Битка“



ВЕРА РИСТИЋ

Еуген Ладислав Петровић

Када је истакнути хрватски и југословенски књижевник и историчар културе Иван Кукуљевић Сакцински (1816—1889) приступио раду на свом значајном делу *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih* (I—IV 1858—1860) затражио је животописне податке и од Димитрија Петровића, првог српског вајара. Ти подаци узети из Петровићевог писма заузимају сразмерно доста места у делу. Текст се завршава речима: „Са својом женом Баваркињом, доби шестеро детце, од које живу два сина и двие кћери, најстарија од овиј Емилија, биаше године 1849, код балетта на виденском казалишту и допаде се веома као солотанцарица".

Један од двојице овде поменутих синова Димитрија Петровића био је Еуген Ладислав Петровић, будући сликар и илустратор, који је живећи стално у Бечу, а вероватно захваљујући мајчиној националној припадности, олабавио везе са својом отаџбином. Као уметник обрађен је у историјама аустријске а не српске уметности, али је неким својим делима оставио трајног трага у нашој средини. Један од његових радова први пут је прикључен радовима српских уметника на изложби „Српско сликарство и графика у доба романтизма" 1976. године у Новом Саду.

Оно што се данас зна о Еугену Ладиславу Петровићу није много, али ни те податке којима данас располажемо не треба препустити забораву. Утолико пре што налаз једне његове до сада непознате слике у Београду указује на могућност да се открију још неки његови радови у нашој средини.

Рођен је 25. I 1839. у Бечу.[1] Не треба нарочито ни истицати утицај који је на избор каснијег позива имала професија његовог оца.

[1] Thieme-Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Künste XVI*, 502.

Уметничке склоности породице Петровић воде и даље уназад. Ујак Димитрија Петровића био је Павел Ђурковић, један од најистакнутијих сликара класицизма у српској уметности.[2] На Академију ликовних уметности у Бечу, на коју је непуних тридесет година раније ступио отац, уписао се Еуген Ладислав Петровић године 1857. и ту провео пуне четири године редовног школовања. Двојица професора који су будућег сликара водили кроз то време учења и утицали на његово интересовање и дело, били су Франц Штајнфелд и Антон Цимерман.[3] Штајнфелд је дуги низ година предавао на бечкој Академији сликање и цртање предела и био покретач једне нове тенденције у овом роду сликарства у Аустрији. Он је себи поставио у задатак неговање домаћег, бечког и аустријског предела, тражећи нежне штимунге у реалном мотиву из природе. Штајнфелд је Петровићу био професор само две године. У професури га је заменио А. Цимерман 1859. године, дозван са исте дужности на Академији ликовних уметности у Милану. Овај сликар се нарочито истицао својим педагошким способностима остављајући ученику слободу и негујући његов индивидуални приступ слици, мада се у сопственом стваралачком раду строго држао својих принципа.

Напустивши Академију после завршеног школовања, Еуген Ладислав Петровић је убрзо у самосталном раду наговестио готово целокупни свој тематски репертоар. Са радозналошћу је обрађивао предео, композицију, фигуру, национални костим. За сликање предела радије је бирао урбане мотиве него исечке из чисте природе. Ведуте су биле његова специјалност. Био је познат и као декоративни сликар, илустратор у више бечких, париских и лајпцишких новина и илустратор књига.[4]

И у одабирању технике за остваривање својих сликарских замисли показивао је склоност ка разноликости. Сликао је уљем и акварелом, цртао, бавио се свим родовима графике.

Дело Еугена Ладислава Петровића, поред богатства у тематици и техникама, има импозантан обим. Највећи број сачуваних радова чува се у Историјском музеју града Беча, али их има и у другим бечким збиркама, у Сегедину, Сарајеву, Београду. Вероватно је број Петровићевих слика знатан и у приватним збиркама, јер су његови радови били редовно излагани на текућим изложбама а сам аутор био у своје

---

[2] Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovnik umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb 1859, III.

[3] У Протоколу Академије ликовних уметности у Бечу налази се међу ученицима уписаним тих година и име „Petrovitsch Ladislaus". Подаци о њему су врло оскудни али је уз његово име касније приложен текст из бечког листа „Neues Wiener Tagblatt" бр. 89. од 2/4 1907. са више података о Петровићу.

[4] Thieme-Becker, нав. дело.

доба познат уметник. После смрти његова је популарност опала а радови су му углавном заборављени. Променио се укус и публике и критике. Историјски музеј града Беча у веома интензивној изложбеној делатности последње две деценије обрађивао је дела бечких уметника и бечке збирке у разним видовима. Дела Еугена Ладислава Петровића укључена су само у изложбу „Wien 1850—1900 — Welt der Ringstrasse".[5]

Прву везу с југословенским крајевима Петровић је успоставио за време аустријске окупације Босне и Херцеговине, 1878. године. „Еуген Ладислав Петровић (sign. E. Petrovits) је у Сарајево дошао такође с окупацијским трупама 1878. године. У једном акту КК градске команде Сарајева помиње се капетан Петровић који је чувао заробљене Сарајлије-муслимане, а на истом акту један официр је дописао да је Петровић као сликар и цртач додељен екселенцији Филиповићу. Сликао је типове по Сарајеву и Мостару, радио скице борби корпуса фелдмаршала Сапарија на Мајевици, борби око Овче Луке недалеко Бусоваче и села Чајног код Високог и правио дрворезе за илустрације књига и часописа."[6] Претпоставку да је и после 1878. године долазио у Сарајево потврђује и један акварел из 1883. године који се чува у Музеју града Сарајева.[7]

На име сликара Еугена Ладислава Петровића српској културној јавности први је скренуо пажњу угледни и врло популарни бечки часопис „Српска Зора", објавивши 1879. године три његове бакрорезне репродукције са мотивима велике поплаве у Сегедину која је готово уништила цео град. Занимљиво је да уз репродукцију нема никаквих података о аутору, како је у том листу то било уобичајено. На аутора указују само потписи на репродукцијама. Називи та три бакрореза су: *У српском крају, Једна улица у Јужном крају* и *Главна пијаца.*[8] У то време мање познат а касније веома тражени илустратор новина и часописа, Петровић се овом приликом показао као веома ажурни репортер. Велика поплава у Сегедину излила се у ноћи 12. марта 1879, а Петровић је већ у априлском броју часописа објавио своје илустрације. Ови радови одају вештог цртача и илустратора који се потпуно уклопио у физиономију часописа. На прве две поменуте илустрације умет-

[5] „Wien 1850—1900, Welt der Ringstrasse", Historisches Museum der Stadt Wien, Mai—Oktober 1873. Изложени су били следећи радови: Abmarsch österreichischer Jäger zur Nordarmee, цртеж пером (кат. бр. 23) и Die feierliche Eröffnung der Ringstrasse am 1 Mai 1865, лавирани цртеж пером (кат. бр. 106). На истој изложби у одељењу „Ликовни уметници у фотографији" изложена је и Петровићева фотографија (кат. бр. 374).

[6] Љубица Младеновић, *Акварели старог Сарајева,* Музеј града Сарајева 1961.

[7] Алипашина Џамија, Доња хисета и Мисала, акварел, 40 × 22 cm, потпис: E. Petrovits 1883.

[8] Српска Зора, Беч 1879, св. 4.

нику је био циљ да прикаже драматичност догађаја тако да је на њима осим изгледа одређених делова града показивао бујицу, људе у акцији, покисле птице. Трећи од поменутих радова, *Главна пијаца*, најкарактеристичнији је за каснији Петровићев рад. Мирне и строге линије архитектуре у правилној перспективи везују се за у то време у Бечу веома много неговане и омиљене ведуте.

Своје сликарске забелешке начињене приликом посете поплављеном Сегедину Петровић је касније разрадио на четири велике композиције, сликане у маниру ведута, које је за градску већницу у Сегедину купио делом сам град, а делом цар Фрања Јосиф, који је посетио Сегедин непосредно после поплаве.[9]

Знатно касније Петровић је за град Беч израдио пет великих ведута Беча (свака од њих у величини од по два квадратна метра) са мотивима: *Улица Грабен године 1848, Улица Грабен године 1888, Улица Грабен 1898 године, Улица Верингер године 1848, Улица Верингер године 1888.* Ове слике имале су за циљ да покажу промене у изгледу града од прве до друге половине XIX века. На њима је забележено и стање појединих грађевина и промене које су на њима у том међувремену извршене, као и живот на улицама. Занимљива је можда појединост да је уметник, оживљавајући хладни изглед улица фигурама, употребио ликове одређених познатих бечких личности. Године у којима је сликар фиксирао изглед града нису случајно узете. Управо тих година су извршене веома видне и значајне измене у модернизацији Беча, за шта се нарочито заузимао цар Фрања Јосиф. Није познат разлог зашто и Петровићеве ведуте које илуструју ове промене нису прикључене изложби приређеној на ту тему у Бечу 1960. године.[10] Петровић је неговао и ведуту мањег формата, у акварелу, цртежу, графици. Једна таква ведута била је раније изложена у бечкој галерији Лихтенштајн.[11] Међу ведутама истиче се серија од педесет листова на којима је представљен Беч са околином и које је Петровић израдио у сарадњи с познатим бечким ведутистом Јоханом Вароне. Поменуте велике ведуте које је Петровић радио за градове Беч и Сегедин нису једине његове запажене слике великог формата. На таваници у стану једног од најпознатијих бечких сликара ведута Рудолфа фон Алта, с којим је био у сродничким везама, Петровић је насликао композицију *Алегорија сликарства* (вел. 188 × 169 cm).[12]

---

[9] СрЂ, Дубровник 1907, 15. април.

[10] Das Stadtbild Wiens im XIX Jahrhundert-von Festung zur Grosstadt, Historisches Museum der Stadt Wien, 22 Oktober 1960—29 Januar 1961.

[11] Führer durch die fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie in Wien, 1931, № 2278 Ansicht von Weisskirchen-Gebäude mit viereckigem Turm, Hofansicht, Aquarell.

[12] Ови подаци добијени су из Дирекције музеја града Беча, на чему им захваљујем.

За нашу културну историју од нарочитог је интереса један Петровићев графички рад по поруџбини и у доба када је он већ уживао глас угледног уметника. То је литографија *Књаз Милан полази на бојно поље 20 јуна 1876*, издана у Бечу поводом првог српско-турског рата.[13] Познате су две варијанте ове литографије, црно-бела и у боји,[14] а касније је ова композиција доживела и своје олеографско издање.[15] У доба издавања поменутих литографија односно олеографије уметникова личност била је запостављена, јер се занимљивост овог рада исцрпљивала његовим илустраторским и у то време веома актуалним садржајем.

Међутим, данас посматране ликовне и графичке вредности овог рада заслужују пажњу. Изузетно велики број лица уметник је зналачки распоредио у више планова и поставио их у различите позиције. Извесне личности, међу њима кнез Милан и кнегиња Наталија пре свих других, морале су да буду строго портретски конципиране. Даље, пристаниште на којем се радња догађала, затим униформе, народна ношња и још многе друге појединости морале су да буду верне. Да би уметник у томе успео, морао је да обави брижљиве студије, а свакако и да посети место догађаја. За бечког сликара он је свој посао хроничара и илустратора обавио исто тако добро као и задатак уметника и графичара.

У збирци слика породице Мићић у Београду чува се један веома репрезентативан рад Еугена Ладислава Петровића са мотивом из Италије.[16] Купљен је у Бечу, на једној аукцији, после уметникове смрти. Вешто компонујући предео и фигуру, архитектуру и чисти пејзаж, обукавши фигуре у различите зналачки сликане костиме који појачавају живописност приказа, Петровић се овим радом представио својим најлепшим сликарским особинама. Сочно зеленило растиња, бели камен тераса, фигуре, раскошно обучене даме и једва одевени просјак, купају се у блештавој светлости јужног поднебља. Мада град који се види у дубини пространог предела одаје педантног сликара ведута, целокупни аранжман слике као и начин на који су сликана нарочито брда око залива приказују Петровића као одличног пејзажисту, и то сли-

---

[13] Вера Ристић, *Ладислав Еуген Петровић*, Политика 11. август 1963; Др Павле Васић, *Анастас Јовановић*, Нови Сад 1964.

[14] У Музеју града Београда, инв. бр. 1887 и инв. бр. 1888, чува се по један примерак сваке од ових литографија (70,4 × 52,4 cm, вел. представе 67 × 46,5 cm), потпис доле лево: Ladislaus Eug. Petrovits gez. Доле на маргини: Izdao P. Janković u Beču Druckb. L. Scilling in Wien.

[15] У каталогу изложбе „Српско сликарство и графика у доба романтизма", Нови Сад 1976, ова олеографија каталогизирана је под називом „Краљ Милан испраћа брод Делиград" (кат. бр. 117).

[16] Амалфи, залив код Салерна, уље на платну, 73 × 84 cm, потпис доле десно: L. E. Petrovitsch 888.

кара чисте природе. На слици је очигледна још једна сликарева особина: интензитет непосредне инспирације. Да није сликаревог потписа на слици, посматрач би је приписао неком талијанском сликару тих година не само због мотива него нарочито због ликовног израза. Мада Петровић није представљан на изложбама које су окупљале аустријске сликаре за које се зна да су боравили у Италији[17] и мада Петровић не припада оном не малобројном кругу аустријских сликара који су били веома задојени талијанском инспирацијом, јасно је да је и на Петровића овај боравак у Италији оставио знатан утисак.

Еуген Ладислав Петровић умро је 1. априла 1907. године. Од југословенских листова и часописа сетио се његовог живота и дела тим поводом једино дубровачки „Срђ" већ у првом броју који је изишао после уметникове смрти, обавестивши своје читаоце „о смрти и укопу 3 априла 1907. на централном гробљу у Бечу". У том тренутку у бечком „Künstlerhaus-у" био је изложен Петровићев пејзаж *Јесењи мотив*.[18] После тога све до данашњих дана поједини радови Еугена Ладислава Петровића појављују се на најугледнијим аукцијама уметничких дела у Европи.

EUGEN LADISLAV PETROVIĆ

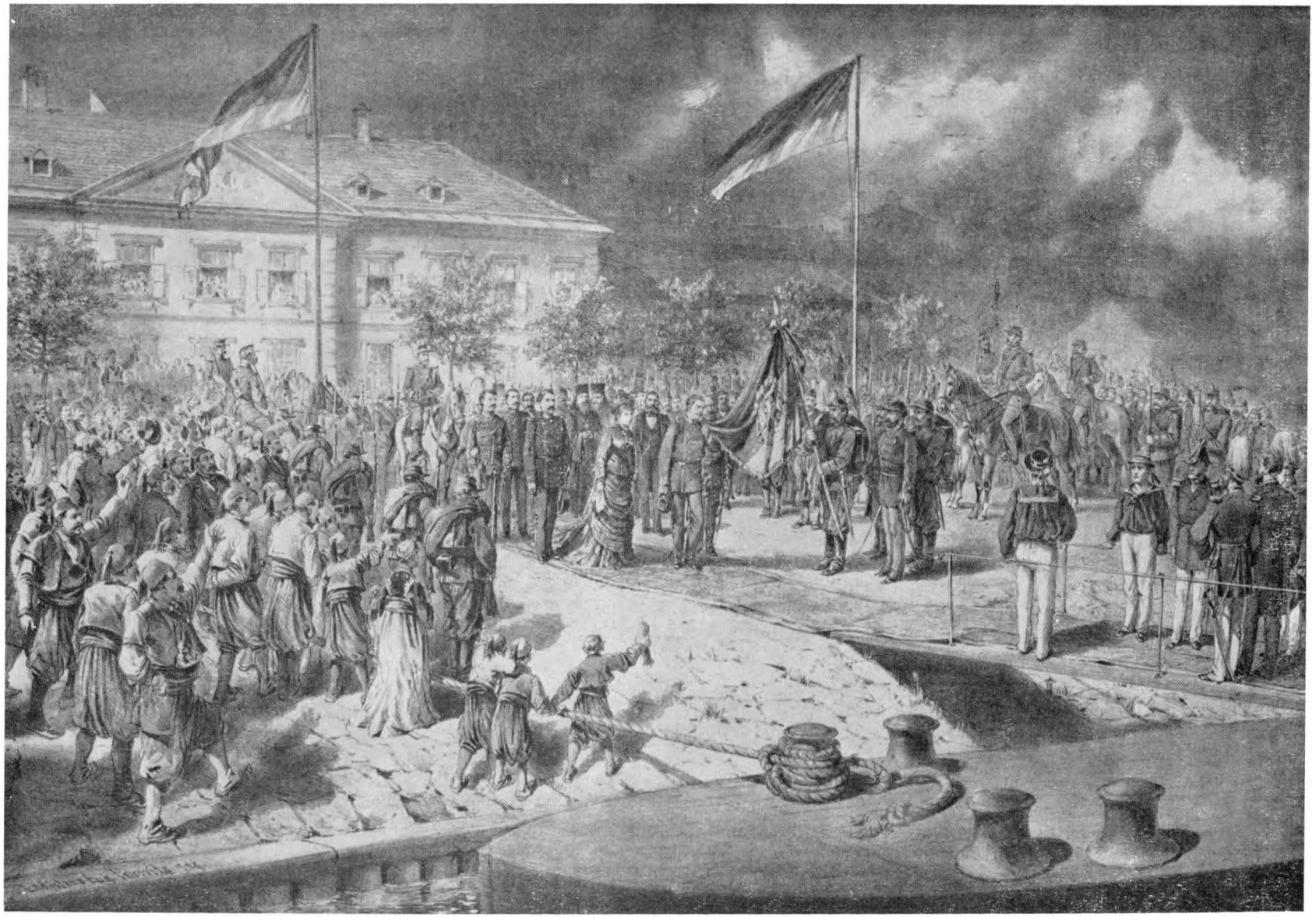
VERA RISTIĆ

Der Maler Eugen Ladislav Petrović (1839—1907), Sohn des Bildhauers Dimitrije Petrović, gehört seinem Lebenslauf und seiner Tätigkeit nach zu jener Periode der österreichischen Kunst, in welcher Elemente der Romantik und des Realismus gleichzeitig zugegen waren. Am bekanntesten sind seine zahlreichen Landschaftsbilder aus Österreich. Veduten (besonders von Wien) und Sammlungen von Volkstrachten die er abbildete. Einige grosse Kompositionen hat er auch für das Rathaus der Stadt Szeged (Ungarn) gemalt. In unserem Lande gibt es Werke von ihm im Nationalmuseum und im Städtischen Museum von Beograd und im Städtischen Museum von Sarajevo. Das unlängst im Besitz der Familie Mićić in Beograd aufgefundene Bild »Amalfi, Bucht bei Salerno« enthüllt in ihm einen trefflichen Landschaftsmaler, der Figur und Gegend geschickt komponiert, wobei er der Analyse des Lichts und dem Studium der Tracht besondere Aufmerksamkeit widmet. Für die serbische Kunstgeschichte ist, allerdings, von besonderer Bedeutung sein Werk »Fürst Milan begibt sich auf das Schlachtfeld am 20 Juli 1876«, das ihn wahrscheinlich auch nach Serbien gebracht hatte und sodann lithographische und oleographische Ausgaben erlebte.

[17] Österreichische Maler in Italien 18—20 Jahrhundert, Klagenfurt 1962; Artisti austriaci a Roma, dall barocco alla secessione, Roma 1972.

[18] Срђ, Дубровник, 15. април 1907.

Сл. 1. *Е. Л. Петровић*, Амалфи, залив код Салерна, уље



Сл. 2. *Е. Л. Петровић*, Књаз Милан полази на бојно поље, 20. јуна 1876, литографија

СОЊА БОГДАНОВИЋ

Никола Плавшић и српске црквене старине на Земаљској изложби у Будимпешти 1885. године

Од 1. маја до краја октобра 1885. године одржана је у Будимпешти Земаљска изложба, четврта по реду, али до тада највећа по обиму и броју излагача. На изложби су били заступљени производи индустрије, заната и пољопривреде из целе Угарске са Хрватском и Славонијом.[1] У жељи да изложба прикаже не само привредни напредак и економски потенцијал него и културни ступањ земље, организатори су уступили велики простор уметничким старинама и делима савремених угарских уметника.[2] Као велика привредна и културна манифестација, требало је да изложба пред страним светом представи Угарску као напредну и модерну европску државу. Историјски и међународни карактер изложбе био је подвучен и самим огромним изложбеним простором са скоро стотину павиљона грађених у историјским стиловима, инспирисаних архитектуром свих времена Истока и Запада.[3] Врло угледно место заузимао је Хрватско-славонски павиљон, велика зграда на два спрата са кулом и доксатима „по југословенском укусу", у којој је било изложено око 14.000 предмета од 1690 излагача.[4] По броју излагача (више од трећине на целој изложби), по количини и вредности изложених предмета, овај павиљон је у оквиру угарске изложбе врло репрезентативно представио свету привреду и културу Хрватске и Славоније.

---

[1] Београдски лист Видело објавио је 1885. год. вести са Земаљске изложбе у Будимпешти у бројевима: 64, 70, 82, 181 и 182.

[2] Види: Михаило Валтровић, *Српске црквене старине на будимпештанској земаљској изложби*, Старинар, год. II (1885), бр. 4, стр. 101.

[3] О изложбеном простору у павиљонима пише Видело 1885. год. у бр. 64 (од 29. марта) и 82 (од 21. априла).

[4] Подаци су узети из: (Стеван В. Поповић), *Никола Атанасијев-Плавшић*, Орао за 1886. год., Нови Сад 1885, стр. 122—123. У Виделу бр. 70 (од 6. априла 1885) наводи се да је Хрватска учествовала са 1445 излагача.

За организацију овог дела изложбе врло велику заслугу имао је секретар Трговачке коморе у Осијеку, „неуморни поборник економског интереса своје постојбине Славоније и Срема" — Никола Плавшић.[5] Како је Трговинска обртничка комора у Загребу из политичких разлога одлучила да бојкотује угарску изложбу, Плавшић је, насупрот општем ставу, стављајући на коцку свој углед, развио живу пропаганду за учествовање на изложби. Са образложењем да за стране народе, који нису упућени у интерна политичка трвења у Угарској, изостанак Славоније и Срема са изложбе може да значи само то да Славонија и Срем немају значаја у привреди Угарске, прикупио је за кратко време неколико хиљада потписа на петицији бану Куену Хедерварију којом се од бана тражила дозвола да Славонија може да учествује на Земаљској изложби у Будимпешти 1885. год. Хедервари је поводом тога именовао крајем априла 1884. год. „земаљско изложбено поверенство" са седиштем у Осијеку, а за председника тога „поверенства" именовао је Плавшића.[6]

Никола Атанасијев Плавшић, син српског учитеља, родио се 3. маја 1840. године у селу Бршадину код Вуковара. Основну школу и гимназију завршио је у Винковцима, а штампарску вештину учио је у Платоновој штампарији у Новом Саду и у чувеном графичком заводу А. Валдова у Лајпцигу. Путујући по страним земљама, нарочито Немачкој, Плавшић је као самоук проучавао музеје и уметничке збирке, и посебно се бавио орнаментиком. После завршеног школовања радио је као пословођа у штампарији Напредне странке у Загребу, а 1874. године основао је у Приморју штампарију и лист *Приморац*.[7] Убрзо затим прешао је у Винковце, тамо је основао штампарију и лист *Крајишник*, преко којег је пропагирао да се Крајина не развојачује и да се спречи разарање домаћих задруга. Пошто је због ове делатности запао у неприлике, Плавшић се 1876. год. вратио у Загреб и тамо сарађивао у листу *Agramer Presse*. Када су и ове новине забрањене, Плавшић је напустио публицистику и посветио се економији. Као пристав Трговачке обртничке коморе у Осијеку, он је све своје способности уложио у настојање да у сваком погледу привредно и економски унапреди своју ужу домовину Славонију и Срем. На том плану развио је

[5] О улози и заслугама Николе Плавшића за организовање овога дела изложбе писали су: Стев. В. Поповић, нав. дело, стр. 120—124 и Изасланици српске владе на Земаљској изложби у Будимпешти — Валтровић и Милутиновић — у својим писмима и извештајима Министарству просвете (ДАС. МПс. ф. XXXIII, р. 71/1885; види прилоге 1—9), у Извештају Српском ученом друштву, Гласник СУД, књ. LXIV, 1885 и Валтровић у чланку: Српске црквене старине... стр. 106.

[6] Ст. В. Поповић, нав. дело, стр. 122.

[7] Према грађи за библиографију југословенске периодике Лексикографског завода у Загребу, Приморац, лист за политику, господарство и поуку, излазио је у Краљевици 1873. године.

врло живу делатност пишући представке и меморандуме земаљској влади и сарађујући у *Господарском листу*.[8] Од краја априла 1884. године, када му је поверено да изврши припреме за учествовање Славоније на Земаљској изложби у Будимпешти, Плавшић је путовао скоро непрекидно осам месеци и прикупљао експонате за изложбу. На највећи одзив наишао је међу српским становништвом, тако да су у Хрватско-славонском павиљону Срби излагачи били заступљени са 75% у односу на Хрвате.[9]

Поред намере да европском тржишту представи привреду Славоније, Плавшић је искористио изложбу да пред Европом прикаже културно наслеђе српског народа у Угарској. У том циљу, он је прикупио не само индустријске производе него и једну репрезентативну збирку домаће радиности, занимљиву „етнографску збирку", која се састојала из нумизматичке колекције, петрификата, ископина, народних музикалија и орнаментике,[10] и једну врло велику и значајну збирку српских црквених старина. Ова последња збирка имала је да прикаже историјске путеве и оквире српског културног стварања.

Тако је ова изложба, поред несумњивог привредног значаја, прерасла у својеврсну културно-националну манифестацију Срба у оквиру Угарске краљевине. Интересовање српске публике превазилазило је очекивање организатора. Према изјави пештанског дописника *Видела*, Будимпешта је за време одржавања изложбе била преплављена Србима из Бачке, Баната, Срема и Краљевине Србије, тако да је на једног Румуна и Бугарина који је дошао на изложбу, долазило око педесет Срба, који су у групама ишли улицама Будимпеште.[11] Захваљујући изузетно добрим политичким односима између Краљевине Србије и Аустро-Угарске, угарска влада је била врло предусретљива и према излагачима и према гостима, па би се овај догађај могао сматрати као манифестација српско-мађарског пријатељства. 31. августа 1885. год. Земаљску изложбу у Будимпешти посетио је српски краљ Милан Обреновић са краљицом Наталијом и престолонаследником Александром. Краљевски пар је цело пре подне у пратњи Николе Плавшића провео у разгледању Хрватско-славонског павиљона.[12] Посебно интересовање краља и краљице изазвала је збирка старина из фрушкогорских манастира; краљица Наталија је том приликом изразила жељу да добије снимак ћивота манастира Раванице.[13]

---

[8] Ст. В. Поповић, нав. дело, стр. 121.
[9] Исто, стр. 123.
[10] Исто.
[11] Видело бр. 182 (од 3. септембра 1885).
[12] О посети српског краља Земаљској изложби у Будимпешти писало је Видело у бр. 180 (од 31. августа), 181 (од 1. септембра) и 182 (од 3. септембра 1885).
[13] Види пропратно писмо уз снимак ћивота (дарохранилнице) манастира Раванице (прилог 5).

Збирка српских црквених старина бројала је 255 експоната, који су, заједно са старинама из мађарских цркава, смештени у десет великих ормана, распоређених у четири изложбене сале Уметничког павиљона.[14] Старине су прикупљене из ризница Саборне цркве у Сремским Карловцима и манастира: Шишатовца, Раванице (Врдника), Хопова, Јаска, Бешенова, Раковца, Фенека, Привине Главе, Велике Ремете и Гргетега.[15] Ту су били најлепши сачувани примерци предмета српске примењене уметности XVI—XVIII века. Поред свештеничких одејанија, црквених утвари, ћивота, деспотских круна, застава, печата, ибрика, биле су изложене иконе, богато повезани илуминирани рукописи и инкунабуле.[16] Ова збирка могла се сматрати ризницом свих српских манастира с оне стране Саве; богатством своје грађе она је осетно попуњавала празнине у историји тада мало познате византијске уметности. Плавшић је са посебном дозволом српског патријарха Германа Анђелића скоро осам недеља путовао од манастира до манастира, проучавао и прикупљао експонате за изложбу.[17] Том приликом он је о свом трошку водио и фотографа који је старине снимао. На 64 плоче снимљено је око 300 разних предмета.[18] Осим предмета примењене уметности, фотографисани су још читави иконостаси и манастирске цркве са околином.[19] Ове фотографије су снимљене са намером да на изложби употпуне збирку, а касније да буду публиковане уз одговарајући текст.[20]

Као значајна и до тада непозната грађа за компаративне студије хришћанске уметности западних народа, и као извор и инспирација савременим уметницима и занатлијама који раде за цркву, фрушкогорска збирка је изазвала велико интересовање код историчара, истраживача старина и уметника.

Будући да су старине из фрушкогорских манастира важна грађа за културну историју српског народа и допуна за познавање његовог уметничког стваралаштва на пољу архитектуре, скулптуре и живописа, српска влада је, на иницијативу Гаврила Витковића,[20a] упутила као своје изасланике двојицу професора Велике школе, Михаила Валтро-

---

[14] М. Валтровић, *Српске црквене старине*... стр. 101.

[15] Исто, стр. 103.

[16] О фрушкогорским старинама писао је опширно М. Валтровић у извештају Министарству просвете од 9/17. септембра 1885. (прилог 2), у Извештају Српском ученом друштву, стр. 108—110 и у чланку: *Српске црквене старине*... стр. 103 и даље.

[17] Ст. В. Поповић, нав. дело, стр. 123.

[18] Податак је из писма изасланика српске владе од 9/17. септембра (прилог 2). Стеван Поповић у Орлу (стр. 123) наводи да је снимљено 80 плоча са 257 комада „најдрагоценијих старина".

[19] Писмо изасланика српске владе од 9/17. септембра 1885. (прилог 2).

[20] Исто.

[20a] В. Б. Перуничић, *СУД и СКА*, Београд 1973, стр. 680—681.

вића и Драгутина Милутиновића, да на Земаљској изложби у Будимпешти сниме и проуче уметничке старине из ризница фрушкогорских манастира.[21] Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић су још од 1871. године као изасланици Српског ученог друштва снимали и проучавали средњовековну архитектуру, скулптуру и живопис у Кнежевини Србији. На предмете примењене уметности наилазили су врло ретко, тако да о овој грани уметничког стварања нису могли да добију скоро никакву представу. Земаљска изложба са својим богатим фрушкогорским експонатима била је јединствена прилика да се на једном месту прегледају, сниме и опишу најрепрезентативнији сачувани примерци српске примењене уметности од XVI до XVIII века.

Због изузетне вредности за српску културну историју и за светску науку у целини, Валтровић и Милутиновић су предложили српској влади да збирку фрушкогорских старина публикује у целини и то у „тачном научном опису и смишљеним и верним сликама".[22] Поред све погодности што су старине скупљене на једном месту, због великог броја експоната, њихове разноликости и обилности орнаментике и натписа на њима, за прецртавање писаљком, пером и кичицом било је потребно много времена. Изасланици су зато предложили да из целе збирке издвоје пре свега најстарије, а затим уметнички највредније примерке, да их у групама од по неколико комада фотографишу на плоче великог формата, а да прецртају само оне делове на старинама које фотографија не може да представи. Све цртеже, фотографије и описе изасланици би после затварања изложбе допунили историјским подацима и естетичким оценама и публиковали у посебној књизи, која би била првенствено за научну употребу.[23] Као узор за ову књигу, Валтровићу и Милутиновићу могао је да послужи велики каталог изложбе златарских радова која је одржана у Будимпешти 1884. год. и у коме је публиковано неколико фрушкогорских старина,[24] затим једно велико дело о златарским радовима са исте изложбе које је са другим сарадницима уређивао Карло Пулски и које је било опремљено луксузним црно-белим и колор сликама.[25] Поред тога, про-

[21] Ово потврђују документа: ДАС. МПс ф. XXXIII. р. 71/1885. (П. Бр. 7421 од 18. јула 1885 (прилог 1) и од 17. августа 1885), ДАС. ВШ. 99/1885 и ДАС. ВШ. 100/1885.

[22] Види прилог 2.

[23] Прилог 2. и М. Валтровић, *Српске црквене старине*... стр. 107—108.

[24] *A magyar történeti ötvösmü — kiállitás lajstroma megnyittatott 1884. év február fó 17-én.* (цитирано према: М. Валтровић, *Српске црквене старине*... стр. 104).

[25] *Az ötvösség remekei Magyarországon az 1884-ik évi magyar történeti ötvösmü kiállitásból.* Irta Dr. Pulszky Károly. Француски наслов: *Chefs-d'oeuvres de l'orfèvrerie Hongroise, ayant figuré à l'exposition de Budapest de 1884.* Deux volumes grands in 4°. Illustré de 150 planches en noir et en couleurs. Prix 300 francs. Paris, A. Levy. (цитирано према: *Српске црквене старине*... стр. 105).

фесор хришћанске археологије и чувар земаљског музеја у Будимпешти, Бела Цобор, управо је припремао каталог старина изложених на Земаљској изложби 1885. године, у коме су, уз кратак опис и понеку фотографију, биле пописане и све српске старине.[26] Књига о српским старинама замишљена је као велико дело са најпотпунијим описима, најбољим снимцима и најсавршенијом штампом која се у оно време могла добити, по узору на књигу Карла Пулског.

Пошто је упознат са могућношћу да српска влада објави књигу о фрушкогорским старинама у духу предлога Валтровића и Милутиновића, Никола Плавшић је одустао од намере да публикује своје фотографије па је решио да их под врло повољним условима уступи српској влади.[27] Валтровић и Милутиновић су зато предложили да се Плавшићеве фотографије откупе, да би неке од њих послужиле као допуна при илустровању великог, репрезентативног дела и да се њима касније илуструје једно мање, популарно дело о српским старинама. Поред тога, ове Плавшићеве фотографије могле би, по њиховом мишљењу, да послуже и при илустровању неког „културног дела о српској индустрији за школе", у читанкама где се говори о старим црквама и манастирима, и уз популарне списе са темама из историје, културне историје и археологије. Поред тога откупом Плавшићевих фотографија српска влада је требало да се обезбеди од конкуренције при издавању књиге о фрушкогорским старинама, јер су се за фотографије интересовали мађарски и руски научници.[28]

На жалост цео посао око снимања фрушкогорских старина и откупа Плавшићевих фотографија обављен је само делимично. Српска влада је прихватила снимање старина и откуп фотографија[29] али је одобрење да се склопи уговор са фотографом и да се отпочне са снимањем стигао сувише касно. Валтровић и Милутиновић су имали могућности да снимају старине и после затварања изложбе,[30] па су, да би завршили започети посао, у неколико махова одлагали повратак у

---

[26] Према Валтровићу (*Српске црквене старине*... стр. 105) штампање овог каталога било је 1885. год. у току.

[27] У писму Министарству просвете од 9/17. септембра 1885. (прилог 2) изасланици српске владе кажу: „Дознавши пак да се пошиљањем подписаних на будимпештанску изложбу отвара могућност да ће висока влада узети публиковање српских старина у своје руке, Господин Плавшић с највећом готовошћу уступа право публиковања српској влади, обећавајући да ће при томе врло радо и даље суделовати уколико се од њега помоћ тражила буде".

О условима откупа Плавшићевих фотографија изасланици говоре у писму од 3. октобра (прилог 6).

[28] Види прилоге 2. и 6.

[29] Упореди решења српске владе од 13. септембра (прилог 3), од 25. октобра (прилог 8) и од 29. октобра 1885. (прилог 9).

[30] Писмо изасланика српске владе од 22. октобра 1885. (прилог 7).

Београд.[31] Због српско-бугарског рата, који је избио 2. новембра 1885. год., изасланицима је одбијено последње продужење боравка и телеграмом им је наложено да се одмах врате у Београд.[32] У Будимпешти су провели свега два месеца и десет дана (од 31. августа до 10. новембра 1885) и за то време су успели да савладају само трећину предвиђеног посла.[33] Из познатих извора не може се закључити колико је фрушкогорских старина снимљено нити да су Плавшићеве фотографије откупљене. У извештају који су изасланици поднели Српском ученом друштву по повратку из Будимпеште фотографије се не помињу. Валтровић наводи само да су „у главним потезима скицирали и према ужој или широј вредности појединих предмета опширно описали 71 комад", као и да ће „од добивеног материјала подписани (Валтровић) изнети што у подробнијем опису у *Старинару*".[34] Ипак можемо претпоставити да је снимање у већој мери завршено, јер у најављеном опису фрушкогорских старина Валтровић наглашава да опис излази само привремено док се не припреми велико издање српских старина, око чијег се снимања ангажовала српска влада.[35]

Опис српских старина из фрушкогорских манастира излази у *Старинару* крајем 1885. год. и током целе 1886. под насловом „Српске црквене старине на Земаљској изложби у Будимпешти". Уз опис Валтровић објављује као пробу неколико фотографија снимљених на изложби. Пошто није било изгледа да ће монументално дело о фрушкогорским старинама брзо угледати света, Валтровић је наставио да објављује своје описе у *Старинару* све до краја 1887. године, а од 1888. наставио је да публикује описе црквених старина из збирке Народног музеја у Београду. Фотографијама фрушкогорских старина снимљених на Земаљској изложби у Будимпешти изгубио се сваки траг, а од Плавшићевих фотографија две су објављене у календару *Орао* за 1886. годину (Сл. 2 и 3).[36] Велико дело о старинама из фрушкогорских манастира никада није публиковано.

---

[31] На продужење одсуства односе се документа — ДАС. МПс ф. XXXIII, р. 71/1885: писмо изасланика од 22. октобра (прилог 7), Одобрење Министарства просвете од 30. октобра, (П. Бр. 11.816), телеграм изасланика од 17. новембра, Одобрење Мин. просвете (П. Бр. 12.045) од 7. новембра и телеграм изасланика (без датума) да им се одобри још три дана боравка.

[32] Телеграм министра просвете изасланицима српске владе да прекину посао, раскину уговоре и врате се 10. новембра у Београд: ДАС. МПс. ф. XXXIII, р. 71/1885. (П. Бр. 12.142/1885).

[33] М. Валтровић, *Српске црквене старине*... Старинар, год. III, бр. 4 (1886), стр. 117. и *Извештај Српском ученом друштву.*

[34] М. Валтровић, *Извештај Српском ученом друштву*...

[35] Исти, *Српске црквене старине*...

[36] Снимци фрушкогорских старина који се налазе у Конзерваторском уреду Хрватске у Загребу, можда су део Плавшићевих фотографија.

Сама изложба фрушкогорских старина била је догађај од великог културно-историјског значаја. Заслугом Николе Плавшића, секретара Трговачке коморе у Осијеку и бившег штампара, приказана је научној публици Европе богата и потпуно непозната уметничка грађа. Путујући од манастира до манастира, истражујући и одабирући лично експонате, Плавшић је на једно место прикупио разбацано и тешко приступачно уметничко благо, и тако пружио јединствену и прву прилику нашој широкој јавности и двојици наших научника, који су цео живот посветили изучавању српске средњовековне уметности, да упознају и стару српску примењену уметност. Иако је замишљено луксузно издање фрушкогорских старина остало неостварено, Валтровић и Милутиновић су, захваљујући Плавшићевој збирци, створили прва сазнања о овој грани уметности код Срба и публиковали их у оном обиму у коме је то у оно време било могуће.

ПРИЛОГ 1.

П. бр. 7421
18. Јула 1885. у Београду

На овогодишњој пештанској изложби нашле су места, поред осталих предмета, и многе старине српске, нарочито из манастира у Фрушкој Гори. Како тих старина има доста на број, јер заузимају читава четири одељења, како су оне ретке и чисто српске, како је ово најзгоднија прилика, да се оне, према својој вредности историјској и техничкој, опишу, сниме и оцене почем би се у свако друго време, морало рад ове цељи ићи од манастира до манастира те једна по једна прикупљати, разгледати, описивати, снимати и оцењивати и како је по културну историју нашега народа веома важно и нужно да се описи и снимци тих старина изврше брижљиво, верно и за вечна времена, пре него што би, може бити, на другу страну упутили, то је подписаноме част предложити Министарском Савету да изволи решити:

Министар просвете и
црквених послова
Стев. Д. Поповић

Овлашћује се министар просвете и црквених послова,

1. Да на пештанску изложбу пошље ради изложене потребе о државном трошку г. г. Мијаила Валтровића и Драгутина С. Милутиновића професоре Велике школе, који су дужни овај посао извршити.
2. Да обојица остану на изложби према потреби и послу, али не дуже од два месеца
3. Да им дневница буде по тридесет и шест динара и, та сума да падне на терет буџета Министарства просвете и црквених послова, одељка под „IV".

Председник
Министарског Савета
Министар иностраних дела
М. Гарашанин

Министар правде
Б. Павловић

Министар војни
почасни ађутант Његовог
Величанства пуковник
Јован Петровић

Министар Грађевина
пуковник
Ј. Протић

Заступник
министра унутрашњих дела
Министар иностраних дела
М. Гарашанин

Министар Народне привреде
Д. Бајовић

Министар Просвете
и црквених послова
Стев. Д. Поповић

Заступник Министра финансије
Министар правде
Ђ. Павловић

Саопштено нам је ово решење Министарског савета и пристајемо да идемо, ради ове цељи и ради овог посла, на пештанску изложбу, а програм овога рада бићемо у стању послати из Пеште, пошто разгледамо, какав ћемо и колики посао имати и шта ће Мађари од истога за своју потребу хтети и у којем облику публиковати.

18. Авг. 1885. у Београду

М. Валтровић
Д. С. Милутиновић

Дато им је из касе на име дијурне по 710 дин.

ДАС. МПс. Ф. XXXIII. р. 71/1885.

ПРИЛОГ 2.

Господину Министру Просвете и црквених Послова

Одазивајући се својој дужности, да као изасланици високе краљевске владе српске за проучавање српских уметничких старина на будим-пештанској изложби високој влади поднесемо извештај о томе, да ли исте старине заслужују да се публикују у сликама и опису, част нам је у следећем упознати високу владу са успехом досадањег нашег рада око проучавања наведених старина. Част ће нам бити да високој влади изложимо како је, чијим трудом и у којој цељи изведена изложба српских црквених старина; да укратко обележимо уметничку и историјску вредност истих старина, и да назначимо начин како би се исте снимиле и публиковале. Споменућемо уз ово и приближни трошак око снимања.

Што су српске црквене, уметничке и историјске старине из фрушкогорских монастира на будим-пештанској изложби, те им је тиме дата прилика, да својим градивом и својом израдом привуку на се пажњу научењака и да отворе нови поглед на до сад још недовољно познату и оцењену српску културу у прошлим вековима, заслуга је Господина Николе А. Плавшића, секретара трговачке коморе у Осеку, који је иначе ретком вештином и неуморним трудом знао и домаћој индустрији из Хрватске, Славоније и Срема прибавити пуно заслужено признање на будим-пештанској изложби.

Исти господин, хотећи индустријском и зналачком свету показати ступње техничког умења и уметничког осећања у домаћим ручним радовима јужних

Словена, прибрао је за изложбу све врсте домаћих радова у разном градиву. Хотећи даље данашњој југо-славенској индустрији дати унеколико историјског основа, он је из фрушко-горских манастира избрао тканих, везених, кованих и писаних старина, које својим обликом и својом техником имају интереса за уметника, индустријалца и учењака, а својом садржином за историка.

Господин Плавшић је, покренут непопустљивим одушевљењем за културним јачањем јужних Словена, сам собом о свом трошку походио манастире фрушкогорске и из њих узимао старине за изложбу. О свом је трошку водио са собом фотографа који је прикупљене старине, сложене у удесне групе, — фотографисао. Намера је при том господина Плавшића била, да по свршеној изложби у Будим-Пешти, публикује фотографске снимке са текстом, на ком би му помагали неки српски научењаци.

Дознавши пак, да се пошиљањем подписаних на будим-пештанску изложбу отвара могућност, да ће висока влада узети публиковање српских црквених старина у своје руке, господин Плавшић са највећом готовошћу уступа право публиковања српској влади, обећајући да ће при томе врло радо и даље суделовати уколико се његова помоћ и сарадња тражила буде.

Господин Плавшић утолико пре и радије уступа високој влади право публикације, што су му за издавање слика од српских старина чињене понуде из Мађарске и Русије. И мађарски и руски знаци познају врло добро вредност, коју имају фрушкогорске старине са гледишта уметничког и историјског. И једни и други цене у њима градиво за тачније познавање неких врста радова у прошлим вековима (златарство, емаљисање, вез) и хтели би да стекну заслуга око обзнањивања нових открића, која су у стању у нечем покренути науку и уметност.

Господин Плавшић одбио је учињене му понуде односно публикације, рад будући, да се иста изведе трудом и трошком српским.

Старине се тичу српског народа. Оне поред своје вредности уметничке и унутарње историјске по садржини својој, имају и своју спољну историју, историју свога храњења и одржања, јер су у фрушкогорске манастире пренесене из Србије у циљу да се спасу од пропасти, коју носаху са собом разни ратови.

Збирка српских старина на будим-пештанској изложби, одликује се већ и разноликошћу, јер обухвата многе предмете за црквену и светску употребу. У њој има одежда, митара, штака, епитрахиља, омофора, појасева, орара, наруквица, покривача, плаштаница, дискоса, путира, рипида, крстова, трикирија и дикирија, ћивота, икона, деспотских круна, печата, чаша, ибрика, штампаних и рукописних књига са шарама и богатим оковом и друге подобне ствари.

Техничку и уметничку цену те збирке дижу разни начини на који су поједини предмети израђени, јер их има кованих, ливених, филигранских, емаљисаних, везених златом, свилом и кићених бисером и камењем. Заступљене су у збирци дакле све врсте радова и крашења, које су примењиване у прошлим вековима на богатим старинама црквеним и светским. Интерес те збирке увећавају разне врсте украса као: орнаменти, предмети представљени емаљем или везом, слике светаца и натписи.

У збирци се дакле огледа један важан део културне способности српског народа. Она је потребно градиво за верну и потпуну израду слике његовог културно-историјског живота; она је цењени члан у историји општег људског развића.

То су признали сви научењаци, који су српске старине на будим-пештанској изложби гледали и о њима писали.

Збирка из фрушкогорских ризница драгоцена је допуна оним културним тежњама у српскога народа које је показао на пољу архитектуре, скулптуре и живописа, подижући и красећи цркве и монастире.

Поред градива за историју културе, фрушкогорске старине садрже га и за историју црквену и политичку.

Подписани су пуног уверења да српске старине, изложене у Будим-Пешти, потпуно заслужују да се публикују, те да послуже на уживање образованом Србину, који мари за прошлост народа свога и као грађа научницима на пољу људске културе у опште, на пољу црквене уметности и разних грана уметности и разних начина уметничких и занатских израда.

О начину пак, па који би се српске старине могле публиковати, подписанима је част поднети Господину Министру мњење своје у следећем.

Величине појединих старина; разноликост и обилност орнаментике на њима; потреба да се неке од њих ради њиховог потпуног сазнања представе са више страна, траже за прецртавање њихово писаљком, пером или кичицом много више времена, но што нам сад стоји на расположењу. И поред садашње удобности, што су све старине скупљене на једном месту, једва би се непрекидним цртањем за 6—8 месеци могле савладати и спремити за издавање.

С тога су подписани мњења да се српске старине сниме фотографски, па да се умножавају којим фотографским начином. Но поред фотографисања старина имаће многог чега на њима, што ће се само писаљком или кичицом моћи представити, као поједини детаљи, а нарочито натписи на њима.

Величина фотографских снимака управљала би се по потребној јасности, која је услов за поуздано разгледање и проучавање старина на снимку.

Држимо да би према томе мање предмете ваљало снимити у природној величини, а веће у размеру који допушта да се на снимку јасно познају све појединости предмета.

Распоређујући при снимању старине тако, да се простор на фотографским плочама што корисније употреби, држимо да би старине, које заслужују да се публикују, могле се распоредити на педесет плоча једнаког великог формата.

Од предмета изабрали би се за снимање и описивање најпре они, који су старином, обликом, израдом и културним значајем претежнији; од осталих одабрали би се они који су од какве важности уметничке или историјске. По досадањем нашем разгледању којим смо се само прегледно могли упознати са старинама, рекли би, да ће до сто и педесет предмета бити, који заслужују да се сниме и опишу. Тачнијим и подробнијим изучавањем горњи ће се број можда нешто и смањити.

По сад могућем приближном рачуну, фотографско снимање старина на 50 великих плоча и израда 5—6 примерака на хартији од сваке плоче, стало би око хиљаду форината. За сваку би се плочу дакле и за 5—6 копија на хартији, имало платити по 20 форината. Копије ове на хартији, служиле би на сазнавање садржине на плочама и на довршивање описа.

Цена је према формату, у ком би ваљало старине снимати, умерена.

Плоче би биле својина високе српске владе. Фотографа не би, пошто се исплати, никакво право више на њих имао.

Фотографски снимци које је г. Плавшић дао израдити, путујући од манастира до манастира приликом прикупљања старина за изложбу, не могу да послуже цељи, ради које нас је висока влада овамо послала. Снимци су мали, старине су у њима у групе сложене, те не износе поједине ствари у оној јасности која се тражи за тачно разгледање и оцењивање доба, стила и израде садржине. Снимци ови могли би послужити само на опште упознавање са ризницама фрушкогорских манастира поред текста, који би обухватао главне црте уметничког и историјског значаја појединих предмета. Г. Плавшић намеравао је старине издати за ширу публику.

Част нам је овим редовима приложити пет комада снимака, које је дао израдити г. Плавшић. На 64 плоче ове величине представљени су до три стотине разних предмета. Осим старина покретних, које су на будим-ештанској изложби, фотографисани су и иконостаси по манастирима и ових спољни изглед са околином.

Многи од ових малих снимака могли би се врло добро употребити у тексту уз велике фотографске снимке, дајући допуњујуће слике појединих манастира, из којих се научно описују старине.

Подписани су мњења, да би и ови снимци ваљало да пређу у својину високе владе. Фотограф, који их је израдио, није од г. Плавшића ни какве награде добио, до путног трошка и издржавања на путу; но г. Плавшић је с њиме уговорио да му уступи половину прихода, које би донело публиковање фотографских снимака његових. За 500 (пет стотина) форината фотограф би уступио све плоче, без икаквог даљег права на њих.

Ово је Господине Министре стање ствари, по којој смо, по благонаклоном решењу високе владе, овде, и по којој смо до сад чинили потребне кораке у цељи лакшег извршења нашег задатка на будим-ештанској изложби.

Господа чланови главне изложбене управе и господин управник одељка, у коме су српске црквене старине, с највећом готовости допуштају снимање и изучавање истих старина и обећавају нам сваку помоћ у нашем раду.

Упознавши Господина Министра у горњем са приликама, које морадосмо најпре проучити и које утичу на наш задатак овде, част нам је поднети овај програм рада нашег:

1. Изабирање и угодно намештање оних старина, које ће се или посебце, или по две, три заједно фотографисати у великом фолио-формату.
2. Прецртавање оних важнијих делова на старинама, које фотографија из оптичких узрока даје скраћене, цртање целог облика оних предмета, који се, јасности ради фотографишу расклопљени (н. п. штаке); цртање пресека у неких ствари; цртање натписа које фотографија не може целе да сними са облих предмета. и т. п.
3. Описивање свију фотографисаних и прецртаних старина на пештанској изложби.
4. Описивање предмета на фотографијама, које је господин Плавшић дао израдити, у колико ти предмети приносе бољем упознавању старина.

Овај програм обухвата све оне радове, који се дају извршити док су старине пред очима. Доцније се опис даје допунити естетичким и историјским подацима, који ће се црпети из дотичних извора, и који ће за сваку старину казати њено доба постанка, њену вредност уметничку и њен значај историјски, ако таковог имала буде.

Потписани приносе горњи програм, а и напред изложено мњење своје о важности српских старина и о начину његове публикације, Господину Министру на благонаклоно расмотрење и моле понизно, да би их Господин Министар удостојио скорог одговора, који би у случају благонаклоног одобрења горњег програма, могли са што већом користи употребити оно време, што ће још трајати будим-пештанска изложба.

Јесмо Господину Министру

одани
Михаило Валтровић
Драгутин С. Милутиновић

у Будим-Пешти
7/19 Септембра 1885.
Адреса је: Zöldfa — uteza 42

ДАС. МПс. Ф. XXXIII. р. 71/1885.

ПРИЛОГ 3.

Г. Г. М. Валтровићу и Д. С. Милутиновићу, проф. Велике школе и владиним изасланицима на пештанској изложби.

П. Бр. 9636
13. Септембра 1885.
у Београду

Сагласан сам с планом вашега даљега рада на пештанској изложби, као и с вашим предлогом да се српске старине, изложене ове године на пештанској изложби публикују о државном трошку путем фотографисања. Но једно с тога, што се за сада не може знати, колико ће и вама самим бити могућно да још останете на садашњем послу изван земље која се налази на прагу нових, можда великих догађаја, а друго зато, што налазим да је предложена цена од 1000 фор. за снимање старина на 50 фотографских плоча с 5—6 примерака на хартији од сваке плоче, велика, могу вам за сада препоручити само то једно да од своје стране треба да се постарате да нађете поуздана и уредна фотографа који би био вољан да се прими овога посла по нижу цену, не мењајући ни величину формата ни остале услове, као: да плоче остану својина српске државе итд. Погодбу с њиме не можете прекидати док овамо не јавите, по коју би се цену могло из-

радити све оно што сте намерни да од изложених ствари одаберете као вредно за публиковање.

Што се тиче г. Плавшићевих фотографија, изволите накнадно учинити предлог, да се, заједно са плочама, откупе само оне које се неће поново, у већем формату, радити за рачун наше државе, а које ипак имају неоспорне вредности за публиковање. Тај ћете предлог учинити, пошто најтачније прегледате, који су то предмети који заслужују да се откупе, колико их има на број и пошто се могу откупити, заједно са плочама, које би такође имале прећи у искључиву својину наше државе.

примите и т. д.

ДАС. МПс. Ф. XXXIII. р. 71/1885.

ПРИЛОГ 4.

Господину Министру Просвете и црквених Послова

Кад смо писмом својим од 7. Септембра тек. год. имали част поднети Господину Министру Просвете и црквених Послова програм нашега рада око проучавања српских црквених старина на будим-пештанској изложби, ми смо навели и приближни трошак око фотографисања тй старина на педесет плоча, заједно са пет до шест снимака на хартији. Ми смо при томе имали на уму највећи формат који би се могао употребити при публиковању фрушкогорских старина.

У след писма Господина Министра Просвете и црквених Послова П. Бр. 9636 од 13та Септембра тек. год. у коме нам се препоручује да се постарамо да нађемо поуздана и уредна фотографа који би вољан био да се прими фотографисања старина по нижу цену, не мењајући ни величину формата, ни остале услове, који се тичу права публиковања, ми смо о томе разговарали с неким познатим фотографима овде; разгледали смо даље и новија публиковања старина фотографским путем, да би лакше и поузданије могли доћи до жељеног ресултата.

О успеху тога нашег разабирања част нам је доставити Господину Министру Просвете и црквених Послова следеће:

Од почетком најављеног највећег формата фотографских плоча морамо одступити, једно с тога, што на нижу цену ни један фотограф не може да пристане, а друго што се и у формату, који нам фотографи препоручују и који се данас при фототипском публиковању обично узима, потпуно јасно износе појединости представљених предмета.

Ми смо се о овом уверили разгледањем новог дела с фотографском репродукцијом оних златних и сребрних старина које су прошле године овде у Будим-Пешти биле на изложби златарских радова из прошлих векова.

Формат који нам се препоручује и о чијој смо се употребљивости уверили, има у дужину тридесет, а у ширину двадесет и четири сантиметра.

Величином својом одговара данашњем штампарском укусу; а простором допушта и потребну економију, те се могу на њему представити по више предмета у удесноме распореду, а да је сваки од њих оном јасношћу представљен која се тражи за научно изучавање.

Ми би с тога тај формат усвојили и Господину Министру предложили на одобрење.

Односно цене фотографских плоча и снимака на хартији, учињене су нам две понуде. Обе потичу од фотографа који су овде признати као вешти и поуздани и који су већ искусни у фотографском снимању археолошких предмета, јер су имали многе прилике да раде за овдашњи музеј и за разне научне, илустроване публикације.

По једној понуди фотографа тражи две крајцаре за сваки квадратни сантиметар, остављајући нам слободу у одређивању величине фотографским плочама.

По другој понуди, која је много повољнија, но која условљава горе наведени формат од 30 на 24 сантиметра, платило би се за сваку читаву фотографску плочу, по осам форината аустријске вредности.

Ова је цена много мања но што би била по првој понуди, по којој би плоча од 30 на 24 сантиметра стала четрдесет форината и четрдесет крајцара. Ова друга повољнија понуда скопчана је још и са другим користима по наш задатак овде.

Фотографа, који нам је учинио другу, јевтинију понуду, закупио је с другим једним фотографом право фотографисања на будим-пештанској изложби под условом да фотографише по умеренијој цени. Он ће према томе моћи отпочети фотографисањем фрушкогорских старина одмах, како нам Господин Министар благоизволи одобрити погодбу с њиме. Други би фотографа тек смео отпочети рад свој по свршетку изложбе, или би му се морале носити старине у радионицу, што не би могло да буде без нарочите дозволе изложбене управе и без велике дангубе. Друга је понуда, према наведеноме, много претежнија од прве и ценом и временом.

За фотографске снимке на хартији, фотограф који је учинио другу понуду тражи по једну форинту и двадесет крајцара од комада. Снимци ће бити прилепљени на картон и даће тако мерила и ослонца за одређивање величине у листова дела о фрушкогорским старинама.

Мњења смо, да је довољно дати направити три снимка на хартији. Један би од њих остао при Господину Министру Просвете и црквених Послова, други би послужио при штампарском послу око публиковања, а трећи би остао нами, којима је један примерак потребан при састављању текста за дело о фрушкогорским старинама.

Ако за фотографско снимање оних старина које заслужују да се публикују, не буде потребно више од педесет плоча, великих 30 на 24 сантиметра, и ако се не праве више од три снимка на хартији, трошак би око фотографисања на стакло и наведеног снимања на хартији изнео 580 ф. тј. пет стотина и осамдесет форината.

Држимо да ће на педесет плоча стати све оно што смо од старина одабрали за фотографисање.

Мањи формат, но што је предложени, неби се никако могао употребити. Уштеда која би се у трошку учинила, мањим форматом, неби никако одговарала штети у јасности и употребљивости снимака.

О фотографским снимцима Г. Николе Плавшића имаћемо скорим част поднети Господину Министру Просвете и црквених Послова нарочити предлог.

Господину Министру

одани
Д. С. Милутиновић
Михаило Валтровић

29. Септембра 1885.
у Будим-Пешти

ДАС. МПс. Ф. XXXIII. р. 71/1885.

ПРИЛОГ 5.

Господину Министру Просвете и црквених Послова

Њено Величанство Краљица, изјавила је приликом разгледања фрушкогорских црквених старина на будим-пештанској изложби, жељу, да се за Њу прецрта ћивот манастира Раванице у Фрушкој Гори, који је ћивот обликом својим у неколико сличан цркви манастира Раванице у Србији.

Потписани били су тако сретни, те су могли испунити жељу Њеног Величанства и част им је у прилогу послати Господину Министру Просвете и цркве-

них Послова два цртежа с најпокорнијом молбом, да би Господин Министар благоволео исте доставити Њеном Величанству.

Један цртеж представља у геометријском нацрту западни изглед ћивота; а други представља перспективно, јужну и источну страну његову.

Господину Министру

одани
Д. С. Милутиновић
Михаило Валтровић

29. Септембра 1885.
у Будим-Пешти

П. Бр. 10.832

Послате су слике у двор,
акт у архиву

ДАС. МПс. Ф. XXXIII. р. 111/1885.

ПРИЛОГ 6.

Господину Министру Просвете и црквених Послова

У писму своме од 7га Септембра тек. год. у ком смо имали част поднети Господину Министру Просвете и црквених Послова на одобрење програм нашег рада на будим-ештанској изложби, и у ком смо исказали наше мњење, да би фрушкогорске старине на реченој изложби, ради публиковања, ваљало фотографисати, ми смо споменули и снимке, које је са истих старина, дао начинити г. Никола Плавшић, прикупљајући, поред индустријских предмета за изложбу и старине из фрушкогорских манастира.

О снимцима г. Плавшићевим, ми смо имали част поднети Господину Министру Просвете наше мњење, да би ваљало да и они пређу у својину високе српске владе.

Господин Министар Просвете и црквених Послова, благоволео је на то, актом својим П. Бр. 9636 од 13га Септембра тек. год. наложити нам, да о истим снимцима учинимо накнадно засебан предлог, пошто најпре од њих одаберемо оне, који се неће поново радити у већем формату за рачун државе наше, и који имају неоспорне вредности за публиковање.

Одазивајући се налогу Господина Министра Просвете и црквених Послова, ми о реченим снимцима и њиховом откупу, имамо част, поднети Господину Министру наш предлог, који се оснива на околностима, под којима су снимци постали, и на нашем уверењу о употребљивости снимака при публикацијама разне врсте.

Околности, које смо већ у писму нашем од 7ог Септембра т.г. навели; да су фотографски снимци на плочама својина г. Плавшића и фотографа, и да је г. Плавшић овоме обећао половину прихода од публиковања снимака; даље да г. Плавшић никакве награде не тражи, но да би ваљало само фотографу дати пет стотина форината за плоче и за свако право репродукције, — те околности постоје и дан данас још, и оне подржавају горе наведену цену од 500 форината.

Од користи по публиковање великих фотографских снимака, који ће се начинити о трошку високе владе, биће, ако сви снимци г. Плавшића пређу у својину високе српске владе, јер ће се тиме спречити свака конкуренција намишљеном публиковању фрушкогорских старина, у великом формату.

Фотографски снимци које овде Господину Министру предлажемо на откуп, и који, као што је Господин Министар имао прилике сам се уверити, доносе фрушкогорске старине у групама, — могу од чести послужити у тексту великог дела о старинама, а врло добро и корисно могу бити средства за илустровање културног дела у српској индустрији за школе, у читанкама, где се о старим црквама и манастирима говори, и могу дати градива за врло поучне, популарне списе са културног, историјског и археолошког гледишта.

Публиковање Плавшићевих снимака са удесним текстом, могло би да врши племениту задаћу у широј публици; да буди и утврди народну свест; да буди и утврди штовање и цењење споменика своје прошлости и да покаже народу колико може да научи са споменика својих, разне врсте.

За ову циљ, све г. Плавшићеве плоче имају вредности; с тога смо мњења да оне постану својина српске државе. Својим форматом и садржином, оне, у рукама српске владе, не могу наудити већем делу, но могу само допринети његовом бољем разумевању и цењењу. Веће дело, донеће поједине предмете у већој размери; према томе јасније, и удесније за подробније изучавање са историјског, техничког и археолошког гледишта. Плоче г. Плавшића пак, дају само општа појма о облику појединих предмета и о разноликости њиховој. Оба размера у снимању, могу постојати један поред другог, и могу се у циљи опште и специјалне науке, потпомоћи и допуњавати, ако се разложно, с погледом на једну мету употребе.

Два су дакле разлога, који нас побуђују да Господину Министру предложимо на откуп збирку фотографских снимака г. Плавшића.

Један је: потреба, да се због публиковања већег дела, отклони свака могућност конкуренције, која би се могла бацити или на просто, фотографско репродуковање фрушкогорских старина, или на публиковање њихово којим фототипским начином.

Друга је она морална добит, која проистиче за српски свет отуда, што ће српска влада публиковати један део његових културних старина, имајући при томе у виду опште народно васпитање и строго научну циљ.

Вредност и једне и друге публикације — популарне и научне — моћи ће знатно увећати се, ако се снимцима из фрушкогорских манастира, придруже снимци неких старина из манастира у нашој краљевини (као на пр. из Студенице) и из Народног Музеја.

Подносећи горњи предлог наш о откупу г. Плавшићевих фотографских снимака са фрушкогорских старина Господину Министру на благонаклоно разматрање и одобрење,

остајемо
Господина Министра Просвете
и црквених Послова

одани
Михаило Валтровић
Драгутин Милутиновић

3га Октобра 1885.
у Будим-Пешти

ДАС. МПс. Ф. XXXIII. р. 71/1885.

ПРИЛОГ 7.

Господину Министру Просвете и црквених Послова

Потписани имали су част у писму својем од 29. Септембра тек. год. поднети Господину Министру Просвете и црквених Послова на благонаклони увиђај извештај о преговарању са овдашњим фотографима ради снимања фрушкогорских црквених старина на Будим-пештанској изложби за рачун српске државе; а у своме писму од 3. Октобра тек. год. имали су част поднети г. Министру нарочити предлог о откупу фотографских плоча, које је дао израдити са фрушкогорских старина Г. Никола Плавшић.

Господин Министар Просвете до данас нас није удостојио доставом својега решења о горе наведеној ствари.

Околности пак, од којих наш рад овде зависи, приморавају нас да их Господину Министру представимо и да умолимо Господина Министра за даљу наредбу односно рада, рад којег смо овде.

Околности, на које смо слободни обратити пажњу Господина Министра Просвете јесу ове:

Будим-пештанска изложба затвара се сутра 23. Октобра; а наш рок, који нам је Министарски савет решењем својим од 18. Јула тек. год. одредио за бављење на овдашњој изложби, истиче концем текућег месеца Октобра.

Тиме пак што се овдашња изложба затвара, нами није спречен рад око снимања фрушкогорских старина. Ми ћемо за ово време, које ће још исте старине бити овде, — док на њих не дође ред за враћање у монастире — моћи испитивати их и снимати. По речима г. Николе Плавшића, који ће по дужности, речене старине појединим манастирима враћати, исте ће још најмање три недеље моћи бити нами на расположењу. За сво то време имаћемо ми и слободна приступа у изложбене просторе.

Држали смо за своју дужност да о овоме известимо Господина Министра.

Очекујући решење Господина Министра Просвете, ми ћемо даље наставити скицирање и описивање фрушкогорских старина, како би у случају нашег повратка концем овога месеца, имали што више прикупљенога градива.

Јесмо Господину Министру Просвете и црквених Послова

одани

22. Октобра 1885. Драгутин С. Милутиновић
у Будим — Пешти Михаило Валтровић

ДАС. МПс. Ф. XXXIII. р. 71/1885.

ПРИЛОГ 8.

Г. Г. Михаилу Валтровићу и Драг. С. Милутиновићу,
професорима Вел. Школе и владиним изасланицима
на пештанској изложби

П. Бр. 11.625
25. Октобра 1885.
у Београду

Из разлога Ваших изложених у писмима од 29. пр. и од 3. ов. мес. одобравам фотографско снимање фрушкогорских старина на начин, који сте предложили по цену 8 форината од плоче, и да цео трошак око тога не буде већи од 580 форината. Исто тако одобравам да откупите Плавшићеве збирке и плоче за суму од 500 форината. О свему томе изволите у своје време поднети рачун.

примите и т. д.

М. П.

ДАС. МПс. Ф. XXXIII. р. 71/1885.

ПРИЛОГ 9.

П. Бр. 11.950
29. Октобра 1885.
у Београду

Решењем Министарске седнице од 18. Јула ове године упућени су на пештанску изложбу г. г. Михаило Валтровић и Драгутин С. Милутиновић, професори Вел. школе, да тамо уметнички опишу, сниме и оцене све српске старине а нарочито оне из манастира у Фрушкој Гори. При поласку њиховом није се

могло предвидети какав ће програм рада њиховог бити и шта ће Мађари од тих српских старина за своју потребу хтети и у којем облику публиковати. С тога су они, проучивши све то тамо на изложби о томе поднели Министарству просвете своје извештаје, у којима су разложно предложили да је — поред општег свестраног описа, који ће они поднети о сваком комаду српских старина — преко потребно да се све српске старине публикују путем фотографисања, и да се од г. Николе А. Плавшића откупи збирка фотографских снимака, које је он у групама преко свог фотографа и о свом трошку дао снимити, како с те стране не би било никакве штетне конкуренције за распродавање дела српских старина с фотографским снимцима, које ће српска држава, нема сумње, узети у своје руке, као што је њено дело и одашиљање ових изасланика на пештанску изложбу.

За све то, по њиховом дугом преговарању са фотографима и г. Плавшићем, и пошто је одавде с њима о томе вођена преписка, имало би се издати из касе државне 1080 аустријских форината или око 2250 динара.

Пошто се овај издатак има сматрати као нужна последица оног првог корака, изашиљања изасланика на изложбу; пошто сва радња и све бављење на изложби ових наших изасланика без ових фотографија не би никакве вредности имала, и пошто је корист по познавање културне историје нашег народа од публикованих старина тако очевидна и неоспорна, то част ми је предложити Министарском Савету да изволи накнадно решити:

Министар Просвете и црквених Послова
Стев. Д. Поповић

„Овлашћује се Министар Просвете и црквених Послова да може на публиковање српских старина, које су ове године на пештанској изложби биле, путем фотографисања, и на откуп плоча од тих фотографија, као и на откуп Плавшићеве збирке, заједно са плочама, издати суму од 2250 динара, и то из кредита, који му је овдашњим буџетом одређен у одељку IV под г."

Председник Министарског Савета
Министар иностр. дела
М. Гарашанин

Министар Правде
Бор. Павловић

Министар Војни, почасни ађутант
Његовог Величанства, пуковник
Јован Мартиновић

Министар грађевина, пуковник
К. Протић

Министар Унутрашњих дела
Дим. Мартиновић

Министар Народне привреде
Д. Бајовић

Министар Просвете
и црквених Послова
Ст. Д. Поповић

Министар финансије
В. Петровић

ДАС. МПс. Ф. XXXIII. р. 71/1885.

NIKOLA PLAVŠIĆ ET LES ANTIQUITES LITURGIQUES SERBES A L'EXPOSITION TERRITORIALE DE BUDAPEST EN 1885

SONJA BOGDANOVIĆ

Une grande exposition territoriale de toute la Hongrie a été tenue à Budapest en 1885 à laquelle l'on n'exposait pas seulement les produits de l'industrie, de l'artisanat et de l'agriculture, mais aussi les antiquités artistiques et les oeuvres des artistes hongrois contemporains. Sur l'initiative et les efforts personnels déployés par Nikola Plavšić, secrétaire de la Chambre de Commerce d'Osijek, l'on put voir aussi à cette exposition une collection intéressante d'antiquités liturgiques serbes (qui va du XIVe au XVIIIe siècle) qu'il avait rassemblée dans le trésor de la Cathédrale de Sremski Karlovci et dans ceux des monastères de la Fruška Gora. C'était une matière tout à fait nouvelle et importante pour les études de l'art byzantin, alors fort peu connu, et sa comparaison avec l'art chrétien de l'Occident, aussi cette collection attirat-elle une vive attention des savants d'Europe, et servit de source d'inspiration aux artistes et artisans dont les oeuvres étaient destinées à l'Eglise. Le Gouvernement de la Serbie avait envoyé à l'exposition, en mission spéciale, Mihailo Valtrović et Dragutin Milutinović, tous deux professeurs à la Haute Ecole (équivalent de l'Université actuelle) et chercheurs assidus dans l'art médiéval serbe. Ils avaient pour mission d'étudier, d'écrire et reproduire les antiquités de la Fruška Gora exposées à Budapest et de publier ensuite une oeuvre représentative à leur sujet. Par un concours de circonstances malheureuses cette oeuvre ne fut jamais écrite et ce n'est que dans un cadre beaucoup plus restreint que parut la descriptions des antiquités de la Fruška Gora dans la revue scientifique serbe »Starinar« (l'Antiquaire). Mais, sans égard à ce fait, l'exposition même des antiquités de la Fruška Gora fut un évênement de grande portée culturelle et historique. Grâce aux efforts de Nikola Plavšić, commerçant et ancien imprimeur serbe, le public scientifique d'Europe apprit à connaître les monuments d'un art qui était resté inconnu. Voyageant de monastère en monastère, recueillant et choisissant lui-même les oeuvres, Plavšić a le mérite d'avoir rassemblé des oeuvres éparses dans des endroits difficilement accessibles et d'avoir ainsi donné la possibilité à deux de nos chercheurs scientifiques, qui avaient consacré toute leur vie à l'art médiéval serbe, de connaître aussi les arts mineurs de cette époque. Grâce à la collection de Plavšić, Valtrović et Milutinović ont pu arriver aux premières notions sur cette branche artistique chez les Serbes et publier les résultats de leurs recherches dans le cadre qui à l'époque leur était accessible.

Сл. 1. Никола Атанасијев Плавшић

Сл. 2. Српске црквене старине са Угарске земаљске изложбе I

Сл. 3. Српске црквене старине са Угарске земаљске изложбе II

ЉУБОМИР НИКИЋ

Три прилога о Петру Убавкићу

1.

За *Карађорђа* — главу минијатурне величине (12,5 cm) из Народног музеја у Београду која се приписује Убавкићу и води као његов рад — ми смо изнели: да се овако постављена скулптура, само глава, тешко дâ уклопити у Убавкићево схватање компоновања и да овај *Карађорђе* пре делује као фрагмент неке скулптуре; да ми лично не бисмо били склони да без икакве ограде припишемо овај рад Убавкићу, јер минијатурни *Карађорђе*, мада вајан у духу Убавкићева времена, нема, по нашој оцени, и поред високих квалитета које поседује, оног сензибилитета у моделовању карактеристичног за Убавкића.[1]

Наша истраживања у овом правцу нису остала без резултата.

У књизи *Карађорђе у драми и позоришту*, издатој поводом истоимене изложбе која је 1970. године одржана у Галерији Српске академије наука и уметности у Београду, објављена је репродукција једне бисте Карађорђа (стр. 160) за коју у каталошком делу (стр. 210) стоји: „69. Карађорђе, биста. Фотокопија оригинала који се чува у Мартину у Матици словенској".

Однос минијатурног *Карађорђа* из Народног музеја у Београду према глави на овом Карађорђевом портрету такав је да нас, и поред разлика у нијансама, није остављао у сумњи да је реч о истом ликовном делу. Питање је само да ли је то баш та иста глава, или је реч о смањивању.

---

[1] Љубомир Никић, *Прилози и грађа о Петру Убавкићу*, Матица српска, Зборник за ликовне уметности 12, 1976, 365.

Алојз Ујес, аутор изложбе и књиге *Карађорђе у драми и позоришту*, није могао да нам пружи никакве ближе податке о репродукованој бисти сем оних који су наведени у његовој књизи. Истина, Павле Васић у свом приказу Ујесове изложбе каже да је ову бисту „вајао Словак Јосип Клеменс у Београду 1855. године".[2] Али како не наводи извор за овакву тврдњу, реч може бити само о претпоставци, веома убедљивој. Наиме, П. Васић је први код нас указао на један новински текст из 1855. године[3] у којем поред осталог стоји да „одъ пролѣтосъ бавећій се овдѣ у Београду искусный умѣтникъ академичкій живописацъ г. Іосифъ Клеменсъ, салío є одъ гипса напрсну статуу врховногъ вожда србскогъ, бесмртногъ *Карађорђа*", и да „статуа та продає се у овдашной книжари г. В. Валожића цѣномъ одъ 9 цванцика за чисту бѣлу а за брнзовану 1 # ц.".[4] Овај податак, доведен у везу са подацима које је Ујес навео уз своју репродукцију — „Фотокопија оригинала који се чува у Мартину у Матици словенској", а када знамо да је Ј. Клеменс био Словак[5] даје, сумње нема, врло јаког основа за претпоставку да је то репродукција Клеменсовог *Карађорђа*.

---

[2] Павле Васић, *Карађорђе у драми и позоришту. Галерија српске академије наука и уметности*, Зборник Историјског музеја Србије 7, 1970, 219.

[3] Павле Васић, *Историски портрети Уроша Кнежевића*, Зборник Музеја Првог српског устанка II, 1960, 41.

[4] *Србске новине*, Београд, 1855. IX 10. Текст је објављен у рубрици *Србія*, не носи посебан наслов, већ само у почетку стоји: *У Београду*. 10. Септ. Текст је штампан без потписа, али се види да га је писао Милош Поповић, тадашњи уредник *Србских новина*. Цео текст донео је у савременој транскрипцији П. Васић, нав. дело, 41 н. 3. — Извесно да је одзив публике на апел М. Поповића за куповину Карађорђеве бисте као и на Клеменсов оглас (в. нап. 5) био веома слаб, јер већ почетком октобра исте године Клеменс даје нови оглас којим објављује да ће „збогъ предстоећега свогъ скорогъ одласка одавде продати врло ефтино савъ свой лѣпый собный намѣштай одъ найновіега вкуса" — наводећи поименично шта све продаје — и позива заинтересоване да му се јаве у року од осам дана (*Србске новине*, Београд, 1855. X 6). По намештају који продаје — између осталог и колевку — види се да је Клеменс дошао са породицом у Београд и са намером да ту дуже остане, а можда и стално. Од Клеменсових радова из времена његовог боравка у Београду зна се за портрете књижара Велимира Валожића и његове супруге, који се сада налазе у Музеју града Београда (*Извештај Музеја града Београда за 1956 годину*, Годишњак Музеја града Београда III, 1956, 658—659). Ови портрети показују да је Клеменс био солидан уметник и добар портретист.

[5] У огласу којим се препоручује нашој публици за живописање ликова и икона и за обучавање у цртању Клеменс изричито каже да је Словачка његово *отечество* (Србске новине, Београд, 1855. VI 21). На овај оглас први је указао Миодраг Коларић, *Страни уметници у Београду у XVIII и XIX веку*, Годишњак града Београда VII, 1960, 200. — На основу текста који је објавио *Ottův Slovník naučný* XIV, Praha 1899, 339, основни биографски подаци о Ј. Б. Клеменсу (Jozef Božetech Klemens) су ови: Рођен је 8. III 1817. у Липт. Св. Микулашу. Крајем тридесетих година студирао је, без претходног школског образовања, у Прагу на Сликарској академији и на Универзитету. Стекавши звање учитеља средње школе предавао је цртање најпре у реалци у Жилину од 1856. до 1864, а потом до смрти у државној гимназији у Бањској Бистрици. Умро је у Бечу после једне операције 17. I 1883. Сликар и вајар, Клеменс се образовао и у природним наукама и у технологији, и предузимао је истраживачка путовања по целој Чешкој и другде. Поред многих слика световне и црквене садржине, за његово име веза-

Но, с обзиром на питање о којем расправљамо, ми нисмо смели остати само на претпоставкама, ма како уверљиве оне биле. Утолико пре што се зна да је после Клеменса још један уметник Словак боравио у Србији, ту такође направио бисту Карађорђа и доцније се вратио у своју отаџбину.[6] Стога смо се обратили Матици словенској у Мартину с молбом за ближе податке о бисти Карађорђа која је у њеном поседу.

У одговору Матице словенске, којем су приложене три одличне фотографије *Карађорђа*, стоји: да је аутор овога дела Јозеф Божетјех Клеменс; да је дело у гипсу, патинирано, вис. 37 cm, несигнирано; да је на доњој страни бисте био натпис готицом, али је услед оштећења нечитљив; да на рубу постоља стоји име *Кара Ђорђе*, но да је тај текст јако оштећен; да је дело својина Матице словенске, Литературно-музејског одељења, Мартин, и води се под сигнатуром PL 28.[7]

Одговор Матице словенске потврдио је тачност претпоставке коју је П. Васић изнео у приказу Ујесове изложбе. Фотографије које је Матица словенска доставила уз свој одговор, као и податак о величини бисте (37 cm), потврђује тачност онога што смо у нашем раду о Убавкићу изнели о минијатурној глави *Карађорђе* из Народног музеја у Београду.

Ипак, као што смо то већ у овоме тексту истакли, између ове две главе, чија је идентичност несумњива, постоје разлике у нијансама. Пре свега, општи утисак који оставља сама глава, као фрагмент, другачији је од утиска који оставља скулптура као целина. Већ по својој природи, по конфигурацији и разуђености, глава сама за себе делује другачије но у склопу са осталим деловима скулптуре — прсима и постољем. Затим, кроз даље умножавање, које није вршено са оригиналне штиклформе, већ је она накнадно вађена са гипсаног од-

---

ни су археолошки и геолошки налази, збирке минерала и растиња, технолошки опити и проналасци. — Ulrich Thieme — Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XX, Leipzig 1927, 466—467, не дају о Клеменсу биографске податке, али наводе низ радова које је направио у Угарској, истичући да се Клеменс у свима својим радовима показује „als tüchtiger Porträtist".

[6] Реч је о вајару Јану Коњареку (1878—1952) који је у Србији боравио десетак година пред I светски рат и у томе времену узимао активног учешћа у нашем уметничком животу. Коњарек је, истина, колико знамо по његовим малобројним радовима сачуваним код нас, радио скулптуру у другом духу но што је вајан *Карађорђе* репродукован у Ујесовој књизи. Ипак, с обзиром на питање о којем расправљамо, сматрали смо за потребно да трагамо и за Коњарековим *Карађорђем*. Наша истраживања показала су, као што смо и претпостављали, да је то дело рађено у сасвим другачијем духу, једним новим и савременијим начином изражавања у скулптури.

[7] Оригинал писма налази се у архиви Савеза удружења ликовних уметника Југославије у Београду, преко којег је тражен и добијен одговор од Матице словенске у Мартину.

лива, моделација главе изгубила је тврдоћу и глаткост које има на оригиналу, тако да је глава добила у пластичкој обједињености и сензибилитету. Омекшавањем извесних детаља глава је попримила у фактури топлину и живост карактеристичне за један савременији начин моделовања. Томе су допринела крењења гипса и оштећења на површини главе која нису претходно била уклоњена.

Све ово што смо изнели могло би се разумети и прихватити као претпоставка. Међутим, постоје и несумњиви докази да је Клеменсов *Карађорђе* доцније, после његове смрти, умножаван.

А. Ујес, не могавши да нам о *Карађорђу* пружи друге податке сем оних које је навео у својој књизи, указао нам је на један други податак: да је сасвим случајно исту такву бисту видео у излогу једне приватне кројачке радње у Београду, у Карађорђевој улици код самог Савског моста.

И доиста, у излогу кројачке радње Данила Борђевића у Карађорђевој ул. бр. 36 у Београду видели смо истог онаквог *Карађорђа* какав је репродукован у Ујесовој књизи. Разлика је само у томе што је постоље другачије и што на крају самог попрсја стоји натпис *Карађорђе*, и то словима чији карактер несумњиво указује на почетак XX столећа.

Власник нам је допустио да скулптуру погледамо. На њој нема никакве сигнатуре. Величина целе скулптуре — попрсје са постаментом — је 39,5 cm; а величина самог попрсја 26,5 cm — од чега глава има 12,5 cm. Дакле, исто колико и минијатурни *Карађорђе* из Народног музеја у Београду.

Из свега овога види се: да минијатурни *Карађорђе* из Народног музеја у Београду није рад Петра Убавкића, већ је то фрагмент скулптуре *Карађорђе* коју је 1855. године израдио Јозеф Божетјех Клеменс.

2.

Познато је да је *Косовски споменик* у Крушевцу израдио вајар Борђе Јовановић. Но, све до данас остало је недовољно разјашњено како је дошло до тога да Јовановић ради овај споменик.

Постоји, истина, податак да је Јовановић добио прву награду на конкурсу за косовски споменик.[8] Тај податак потицаће извесно од са-

[8] Урош Предић, *Борђе Јовановић вајар*, Вајарски радови академика Борђа Јовановића, Српска краљевска академија, Збирке уметничких радова I, Београд 1933, [5]. — Слично Предићу пише и Аница Шаулић, *Борђе Јовановић — српски вајар*, Матица српска, Зборник за друштвене науке 16, 1957, 55.

мог Јовановића,[9] мада га он у својој аутобиографији[10] не наводи. Ипак, и поред овога податка остало је непознато: ко је и када расписао конкурс за косовски споменик, ко је све узео учешћа у њему и ко је оцењивао конкурсне радове.

Више светлости на цело ово питање баца један чланак који је крајем 1892. године објављен у *Српском техничком листу*, органу Удружења српских инжењера у Београду (III, 1892, 178—179, св. 6, новембар—децембар), и који због његове важности доносимо у целини.

„ СПОМЕНИК КОСОВСКИМ ЈУНАЦИМА

од

Н. М.

На Видов-дан 1889. године, приликом помена изгинулим јунацима на пољу Косову;[11] у присуству Њ. В. Краља Александра I., у Крушевцу је положен темељ за споменик којим би се овековечио највеличанственији а у исто време и најтужнији догађај у историји српског народа.

Месеца Фебруара ове године[12] министарство грађевина расписало је конкурс за пројекат истога споменика. На овом конкурсу учествовали су наша два вајара г. г. Петар Убавкић и Ђока Јовановић.

У главноме идеје оба уметника биле су ове:

Г. Убавкић је изабрао за главну групу моменат кад се цар Лазар и Милош Обилић мире после свршене битке, и преставио их је да се рукују. Ова група постављена је на постаменту од 7 метара висине. На предњој фасади налази се женска фигура која дува у трубу и преставља »Славу«, на задњој фасади види се група: косовска девојка држећи у наручију Павла Орловића. Рељефи: »Полазак у бој« и »Косовска вечера« постављени су на десној и левој страни постамента.

---

[9] Познато је да је Предић стајао у веома пријатељским односима са Јовановићем, што се види и из самог Предићевог текста.

[10] Ђорђе Јовановић [б. п.], *Ђорђе Јовановић, вајар*, Српска краљевска академија, Годишњак XXVIII, 1914—1919, Београд 1921, 257—263.

[11] Штампарска грешка; треба: , .

[12] Конкурс није расписан фебруара, већ 7. марта 1892. Текст о расписивању конкурса објављен је у *Српским новинама*, Београд, 1892. III 18 (бр. 62, стр. 301) и поновљен III 20 (бр. 64, стр. 311) и III 25 (бр. 68, стр. 343). Текст о расписивању конкурса гласи: „*Стечај*. — Министарство грађевина Краљевине Србије позива овим Србе уметнике, да израде пројекат (у нацртима или моделима) за споменик изгинулим борцима на Косову, који ће се подићи на тргу града Крушевца. Ситуација овога трга може да се види у министарству грађевина. За подизање споменика стоји на расположењу сума од 60000—100000 динара. Мотиви и материјал за израду споменика остављa се на вољу дотичних уметника. Нацрти или модели треба да су израђени у 1/10 праве величине. Појединости могу бити представљене и у већој размери. Прорачун трошкова треба да се састави исцрпно, и да обухвати све послове, као и пренос споменика и намештање на месту. Овако израђени пројекти имају се поднети архитектонском одељењу министарства грађевина до конца јуна тек.године. Награде су ове: За први и најбољи пројекат 1.200 динара, а за други 500 динара. Уметник, коме се досуди прва награда, имаће да на основи нарочите погодбе управља и надзирава извршење свога пројекта. Оцену ће извршити Грађевински Савет. Бр. 34. Из канцеларије министарства грађевина, 7 марта 1892. год. у Београду." [Напомена: у тексту који преносимо веће белине означавају почетак новог става; у четвртом ставу реч *материјал* грешком је одштампана као *мдтеријал*.]

Главна група од г. Јовановића поднесеног пројекта преставља алегорију да српска Вила, у оном моменту кад и последњи барјактар пада, узима заставу да је сачува потомству за ослобођење и пружа венац свима косовским борцима. Ова је група 4,50 m висока, а постављена је на постаменту од 5,50 m висине. Десно и лево налазе се фигуре: »Гуслар« и женска фигура престављајући: »Ослобођену Србију«, на предњој фасади рељеф: причешћивање целокупне војске, а на задњој фасади рељеф: Милош убија Мурата.

Да би оцена оба поднесена пројекта што потпунија била г. мин. грађевина умолио је неке од наших првих књижевника[13] да они пре свега своје мишљење изразе, па да тек онда пројекат буде поверен оцени Грађевинског Савета[14] као надлежном у овој ствари.

Према извештају гореспомену̂те комисије види се да она ни једном од уметника није била вољна да се призна прва награда, али разлози којима су свој назор поткрепили нису били довољни да Грађевински Савет убеде. Грађивински[15] Савет нашао је, као и комисија у осталом, да је идеја г. Јовановића боља и да заслужује прву награду, и то из следећих разлога: Г. Убавкић преставља цар Лазара где се рукује са Милошем Обилићем, што ни по историји ни по предању није могуће, јер је Милош погинуо још у близини Муратовог шатора, а то нам казује лепо овај одломак из народне песме кад се прича, како је Милош пао после извршеног убиства:

„На бојно се копље наслонио,
„Бојно му се копље преломило
„А на њега навалише Турци
„До сад мислим да је погинуо.[16]

Фигура која пирказује[17] »Славу« није сретно премињена[18] зато, што се пропаст на Косову не може славити. »Полазак у бој« не приказује никако интересантан моменат / који засеца у нашу историју, док »Вечера косовска« подсећа на раздор, који је владао међу српским великашима, те зато и ни-

---

[13] У времену о којем је реч израз *књижевник* није употребљаван само у оном значењу у којем га ми данас употребљавамо, већ је тим појмом означаван *писац, човек од пера,* без обзира на то да ли је реч о уметничкој или стручној књижевности. Стога под *нашим првим књижевницима* треба разумети *писце који у својој струци заузимају прво место.*

[14] Грађевински савет је установљен посебним законом са задатком да министру грађевина даје мишљење о свима важнијим предметима који спадају у надлежност његовог ресора. Грађевински савет имао је 15 чланова: пет чланова по положају — шефови четири одељења и правни референт Министарства грађевина — и десет чланова који су постављани краљевим указом на две године. Међу постављеним члановима морали су бити: један професор Техничког факултета, један правник (из реда судија Касационог или Апелационог суда, или професора Правног факултета, или јавних правозаступника), један економ (из реда виших чиновника Министарства народне привреде, или професора Велике школе), пет техничара (из реда чиновника, или приватних лица) и два предузимача јавних грађевина (Зборник закона и уредаба у Краљевини Србији 43, Београд 1888, 117—121: Закон о Грађевинском савету од 20. I 1888). — Доцнијим законским прописима вршене су измене у погледу састава и броја чланова Савета. — При навођењу састава Савета ми смо се држали терминологије употребљене у оригиналном законском тексту. Како та терминологија одступа од данашње, указујемо на разлике: *економом* је означавано лице које се бавило привредом или питањима привреде, а *техничарем* лице које је завршило Технички факултет.

[15] Штампарска грешка; треба: *Грађевински.*

[16] Ово су стихови 46—49 народне песме *Царица Милица и Владета војвода* (В. С. Караџић, *Српске народне пјесме* II, Беч 1845, 307—309), али је стих 48 погрешно наведен. Тај стих код Вука гласи: *„Пак на њега Турци навалише.* И интерпункција није верно пренета: на крају стихова 46—48 код Вука је зарез, а на крају стиха 49 тачка и зарез.

[17] Штампарска грешка; треба: *приказује.*

[18] Штампарска грешка; треба: *примењена.*

је подесна за монуменат, који има да слави јунаштво косовских бораца. У осталом самом постаменту може се замерити, јер се не одликује чистотом у стилу.

Међутим целина г. Јовановићеве скице преставља потпуно пропаст на Косову и посљедице његов,[19] јер рељефи: причешћивање војске и смрт Мурата приказују највеличанственије моменте самопрегоревања за отаџбину и јунаштво Милоша. »Гуслар« врло добро карактерише оно тужно доба петстогодишњег робовања и подсећа на српску појезију која је Српство тешила и ободравала, те тако учини да се роди данашња »ослобођена Србија« која шири руке и позива све[20] раскомадано Српство у материнско наручје. Архитектура у ренесанском стилу налази се у потпуној пропорцији и хармонији са скулптуром.

Ово је дакле руководило Грађански[21] Савет те је одредио прву награду г. Јовановићу и решио да се извршење споменика њему повери, али с тим, да г. Јовановић своју главну групу измени. Ову измену г. Јовановић је извео, и сад, пошто ју је Грађевински Савет једногласно усвојио, она преставља носиоца крсташ-барјака, Бошка Југовића како смртно рањен у последњем моменту грли заставу, а Вила му је прихваћа и крунише јунака лавоpовим венцем.

Г. Јовановић поднео је предрачун, који износи 100 000 динара, за извршење споменика и овај предрачун одобрен је од Грађевинског Савета.

Надамо се, да ће г. мин. грађевина[22] што пре одобрити решење Грађевинског Савета, да би се г. Јовановић одма могао дати на посао. Г. Јовановић радиће споменик у Паризу где је он већ од четири године своје радове у париском годишњем »салону« са успехом излагао, те је на тај начин ступио у везу са првим француским уметницима и академичарима, који ће га својим саветима моћи потпомагати, а тиме Србија добија у неколико већу гаранцију, да ће овај споменик бити потпуно вештачки изведен.

Споменик ће бити исто толико велики, као и споменик кнез Михајла, али по богатству фигура премашиће га.[23]"

Текст, сумње нема, одаје писца добро обавештена — који је податке црпао на самом извору, користећи се аутентичним документима. Иницијали *Н. М.* разрешени су у годишњем садржају *Српског техничког листа* са *Н. Манојловић*. То је Нестор Манојловић, инжењер, који је у то време био са службом у Министарству грађевина.[24]

---

[19] Штампарска грешка; треба: *њене*.

[20] Штампарска грешка; треба: *сво*.

[21] Штампарска грешка; треба: *Грађевински*.

[22] У време објављивања чланка министар грађевина био је Коста Алковић. Алковић је био на овом положају од 9. VIII 1892. до 8. III 1893, а његов претходник био је Пера Велимировић, од 11. II 1891. до 9. VIII 1892 (Јаша Продановић, *Министарство грађевина*, Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка II, Загреб [1927], 802).

[23] Последња четири става овога чланка пренео је *Јавор*, Нови Сад, XXII, 1893, 70, у рубрици *Уметност*.

[24] Нестор Манојловић радио је од 1892. до 1903. као инжењер у Министарству грађевина, најпре под уговором а потом као сталан чиновник. Марта 1903. постављен је за начелника Главног државног рачуноводства Министарства финансија. Јуна исте године, после мајског преврата, отпуштен је из државне службе, али је доцније стављен у пензију. По положајима које је заузимао у Министарству грађевина види се да је био грађевински инжењер. Из чињеница да је у службу Министарства грађевина примљен одмах као *инжењер II класе по старом* може се закључити да је имао дугогодишњу праксу, вероватно негде у иностранству, где се по свој прилици и школовао. *Лит.:* Државни календар Краљевине Србије, годишта 1893—1912, Београд [1892—1911]; Српске новине, Београд, 1903. III 25. и VI 22; Коста Д. Јездић, [б. п.], *Опет §. 76.*, Глас права, суд-

Манојловићев чланак, као што се види, проширује наша знања о Убавкићу. Из чланка дознајемо да је Убавкић учествовао на конкурсу за пројект косовског споменика, као и какав је био тај његов пројект.

Детаљнија анализа Манојловићевог чланка и текста о условима конкурса открива извесне чињенице на које, мислимо, треба посебно указати.

На првом месту пада у очи да је министар грађевина пре но што су пројекти били поверени оцени Грађевинског савета замолио „неке од наших првих књижевника да они пре свега своје мишљење изразе" и да то мишљење није тражено појединачно већ комисијски. На тај начин пројекти су у ствари прошли кроз два оцењивања. То, истина, није било предвиђено условима конкурса, али је ипак разумљиво. У саставу какав је имао, Грађевински савет би у овом случају сам доиста тешко могао одговорити постављеном задатку.[25] Мишљење комисије могло му је послужити као путоказ.

Но, док се састав Грађевинског савета у овој прилици тачно зна, остаје непознато који су то неки „од наших првих књижевника" дали мишљење о поднетим пројектима. О томе се, разумљиво, могу чинити, бар за сада,[26] само претпоставке, више или мање уверљиве и прихватљиве.

ства и администрације, Београд, II, 1903, 601—603. — Према подацима са Манојловићевог надгробног споменика (Ново гробље у Београду, парцела 7) Манојловић је рођен 1857, а умро је 1945. године.

[25] Године 1892. стални чланови Грађевинског савета били су: Димитрије Стојановић, Атанасије Вујић, Марко Бурковић, Велизар Антић — шефови одељења, и Алекса Стевановић — правни референт Министарства грађевина, с тим што је Д. Стојановић био и председник Савета (Државни календар Краљевине Србије за год. 1892, Београд [1891], 238). Указом од 25. априла 1892. за чланове Савета постављени су: Коста Главинић, професор Велике школе; Светозар Јањић, судија Апелационог суда; др Михаило М. Поповић, начелник Министарства народне привреде; Миша Марковић, Милан Милашиновић и Влада Марковић, инспектори при Дирекцији државних жељезница; Стеван Чаћевић и Јован Илкић, инжењери Министарства грађевина; Адолф Шток и Себастијан Рош, предузимачи; а за председника Савета поново је постављен Димитрије Стојановић, директор Државних жељезница, који је већ по положају био члан Савета (*Српске новине*, Београд, 1892. V 2, бр. 96, стр. [509]). Исти овакав састав Савета дат је и у Државном календару Краљевине Србије за год. 1893, Београд [1892], 252, само што је место председника празно, пошто је у међувремену, 9. VIII 1892, Д. Стојановић постао министар финансија. — Изузимајући Илкића који је био архитект, сви остали чланови Савета били су далеко од стручности за оцењивање пројеката за један уметнички споменик, мада је међу њима било и људи који су по свету могли видети, и свакако су и видели, како изгледају споменици на јавним местима.

[26] Од целокупне архиве Министарства грађевина Кнежевине и Краљевине Србије у Архиву Србије налази се свега 10 св. докумената разних годишта, несређено, издвојених у току сређивања других фондова Архива (Олга Јаћимовић [редактор], *Водич Архива Србије* I, Архив Србије, Београд 1973, 167). Није искључено да ће се у тим деловима када буду сређени моћи наћи нешто материјала о конкурсу за косовски споменик.

Нама лично чини се скоро сасвим извесним да су у комисији на првом месту морали бити Михаило Валтровић и Драгутин Милутиновић. У то време они су се код нас једини бавили питањима ликовних уметности и писали о њима. Мало је вероватно да би они били заобиђени када су били у питању пројекти за један споменик уметничког карактера. Сем тога за Милутиновића постоји податак, аутентичан, да је објавио једну критичку оцену о косовском споменику у Крушевцу.[27] Откуда би Милутиновић писао о овој теми да није био позван да дâ мишљење, јер није познато да је била приређена јавна изложба поднетих пројеката.

Имајући у виду тематику споменика, мислимо да је комисија извесно морала имати у свом саставу и кога од познатијих познавалаца наше народне епике и средњовековне историје. Круг људи који су у овим оквирима могли бити позвани да дају мишљење далеко је шири но када је реч о питањима ликовних уметности. Наведимо само неколико имена: Стојан Новаковић, Љуба Ковачевић, Пера Борђевић, Љуба Стојановић, Панта Срећковић. Могућности за претпоставке има безброј. Ипак, нама лично чини се да су то најпре могли бити Љуба

---

[27] Никола Несторовић, *Грађевине и архитекти у Београду прошлог столећа*, Београд [1937], 64, наводи за Милутиновића да је, поред осталог рада, у повременим списима или новинама писао „за ширу публику критичке оцене уметничких радова наших сликара, као: О сликама Паје Јовановића, О сликама Борђа Крстића, О Косовском споменику у Крушевцу итд.". По опширности и по детаљима које садржи, као и по ономе што је речено у уводу књиге, види се да је Милутиновићева биографија добијена од његових потомака, тачније: од његовог сина арх. Милорада Милутиновића. — Трагајући за овим Милутиновићевим текстом, установили смо да је он објављен 1893. у *Виделу*, у оквиру чланка *С поља срп. сликарских уметности у 1892. години*, као његов први одељак *1. Споменик изгинулим борцима на Косову*. Објављивање чланка започето је у *Додатку 36. броју „Видела"* од III 28 [Ускршњи додатак] и настављено у даљим бројевима. У заглављу чланка и на крају наставака које смо видели нема потписа писца — по ондашњем обичају потпис се стављао на завршетку чланка — али се по стилу, терминологији и мислима види да је то несумњиво Милутиновић писао. Чланак је писан веома опширно. Одељак *1. Споменик изгинулим борцима на Косову* започиње одмах у првом наставку и докле смо га ми могли пратити — у бројевима које смо нашли (бр. 36, 38, 39 од III 28. и IV 2. и 4) — он излаже само теоријска разматрања о значају ликовних уметности, о развоју појединих грана уметности и њиховом значају, о односу сликарства, вајарства и архитектуре и значају вајарства за подизање и бодрење националних осећања. До оног дела текста који нас овде првенствено интересује — опис и оцена самих пројеката — нисмо могли да дођемо, као што нисмо могли ни да видимо о чему се у чланку даље говори — највероватније о сликама Борђа Крстића — јер бројеви 37 и 40—141 недостају у комплету Народне библиотеке, а нема их ни у другим јавним библиотекама у Београду. Наша очекивања да ћемо те бројеве *Видела* наћи код Милутиновићевих потомака или у Милутиновићевој заоставштини која обухвата и хартије Симе Милутиновића Сарајлије, распарчаној на неколико страна (Српска академија наука и уметности, Матица српска, Историјски музеј Србије), нису се испунила. У недостатку штампаног текста тражили смо и рукопис тога чланка. У Историјском музеју Србије, где се налазе рукописи Драгутина Милутиновића, речено нам је да тога рукописа нема, већ да Музеј има само рукопис Милутиновићеве *Науке о грађи* — али нам сами Милутиновићеви рукописи нису показани.

Ковачевић и Пера Ђорђевић. У данима блиским томе времену они су приредили државно издање наших народних песама о Косову,[28] а Ковачевић сам објавио је своје познате расправе из наше историје предкосовског и косовског периода.[29]

У оцени поднетих пројеката комисија и Грађевински савет нису се сложили. Мада је налазила „да је идеја г. Јовановића боља", комисија „ни једном од уметника није била вољна да се призна прва награда" — а самим тим ни извођење. Грађевински савет прешао је преко овог мишљења комисије и разлога на којима је она овакав свој став заснивала. Налазећи да је „идеја г. Јовановића боља и да заслужује прву награду", Савет је доделио прву награду Ђ. Јовановићу и решио „да се извршење споменика њему повери", с тим да Јовановић „своју главну групу измени", што је обострано било прихваћено.

И Убавкић и Јовановић дали су у основи исто решење споменика: главна група постављена је на високом постољу на чијим су страницама симетрично распоређени два рељефа и две фигуре. Само решење није било оригинално, јер је таква врста споменика већ широко примењивана у скулптури тога времена. За Србију — која је имала само један споменик — такво решење представљало је несумњиво новину.

На конкурсу за косовски споменик Убавкић је, најблаже речено, доживео неуспех. Не бисмо могли рећи неправедно. Његов пројект био је, истина, богатији од Јовановићевог — на страницама постоља предвиђао је уместо две фигуре једну групу и једну фигуру — али је у идејном погледу био неоспорно слабији од Јовановићевог. У уметничком погледу, да је изведен, извесно не би био слабији, и поред замерке постаменту да се „не одликује чистотом у стилу". Доказ за то су попрсја настала у то време: *Бура Даничић* и *Јован Гавриловић*.

Начелна одлука о подизању косовског споменика у Крушевцу донета је још 1889. године приликом прославе петстогодишњице Косовске битке. У очекивању расписивања конкурса, а можда и у очекивању да му се израда споменика повери без конкурса, Убавкић је још

---

[28] *Косовска споменица 1389—1889. Бој на Косову године 1389 у народним песмама*, Државна штампарија Краљевине Србије, Београд 1889, 8°, стр. [VIII] + 227 (Љ. Ковачевић и П. Ђорђевић потписани су на крају уводног текста). — П. П. Ђорђевић био је и члан Одбора за издавање Вукових списа и приредио је критичко издање II књиге *Српских народних пјесама*, Београд 1895, у којој се налазе и песме из косовског циклуса.

[29] Љубомир Ковачевић, *Неколико хронолошких исправака у српској историји*, Годишњица Николе Чупића III, 1879, 356—446 [одељци: X, XI]; *И опет: краљ Вукашин није убио цара Уроша. Прилог к објашњењу извора српске историје*, Годишњица Николе Чупића VI, 1884, 191—262; *И по трећи пут: краљ Вукашин није убио цара Уроша*, Београд 1886, 8°, стр. 24; *Вук Бранковић (1372—1398)*, Годишњица Николе Чупића X, 1888, 215—301; *Страхињић Бан. Прилог ка изучавању српских народних песама*, Отаџбина XXI, 1889, 56—69, 185—205.

1890. или 1891. године израдио један пројект за косовски споменик. Тај пројект објављен је у календару *Орао* за годину 1892, Нови Сад 1891, 111—112, уз легенду *Из Србије: Споменик Косовским јунацима. По нацрту вајара Петра Убавкића.*[30] Овај пројект је сиромашнији од оног доцнијег: он предвиђа само на високом постољу групу од три фигуре и три овална рељефа — главе на доњем крају постоља пред којима су постављени амблеми ратника и славе. Али у идејном погледу тај ранији пројект је далеко успелији, јер група представља у виду алегорије позив на борбу и ослобођење, а не руковање два учесника после изгубљене битке.

Док садржину пројеката детаљно износи, Манојловић у чланку ништа не говори о њиховом облику. Према условима конкурса пројект се подносио „у нацртима или моделима" који „треба да су израђени у 1/10 праве величине", с тим што „појединости могу бити представљене и у већој размери".

За Јовановића се зна да је макету споменика радио тек пошто је добио прву награду и извођење, и то у Паризу.[31] Није искључено да је неки детаљ споменика дао и у већој размери, у облику скулптуре. На ово би упућивала чињеница да је *Гуслар*, којега је Јовановић сада укључио у *Косовски споменик*, рађен доста раније, пре но што се и знало за расписивање конкурса.[32]

Што се тиче Убавкића, судећи по претходном нацрту косовског споменика објављеном у календару *Орао* за годину 1892, може се наслутити да је и он на конкурс поднео пројект пре у облику нацрта но у облику модела. Постоје, међутим, индиције, веома озбиљне, да је Убавкић на конкурс поред нацрта поднео и детаље у облику скулптура.

---

[30] У истом годишту *Орла*, у одељку *Уз наше илустрације* (стр. 128), уредник Стеван В. Поповић пропратио је објављивање Убавкићевог нацрта следећим текстом: „6. *Споменик косовским јунацима*, по нацрту вајара *Петра Убавкића* (стр. 111 и 112). Кад прослависмо 500 годишњицу тужне успомене на косовску погибију појавила се мисао да се косовским јунацима подигне споменик у Крушевцу крај дворова цара Лазара. За тај споменик начинио је вајар *Петар Убавкић* нацрт, којим је хтео да изрази да ће српска слобода и опет ускрснути. Но како наше одушевљење букне као слама па брзо и преплане, проћиће још нових 500 година док се скупи толико прилога, да се косовским јунацима узможе подићи замишљени споменик. Но њихова јуначка дела оплакиваће и помињаће у својем тужном нарицању: *„Црногорске тужбалице"* (стр. 113 и 114) „које кад наричу и помињу своје мртве" — помињу увек и све косовске јунаке". [Потписано: *С. В. П.;* приликом прештампавања исправили смо штампарске грешке: *изрази* уместо *изради; ускрснути* уместо *ускрнути; својем* уместо *својом; 113* уместо *112*].

[31] У. Предић, нав. дело, [5—6].

[32] Статуу *Гуслар* Јовановић је у гипсу излагао на Светској изложби у Паризу 1889. године (У. Предић, нав. дело, [5]; Б. Јовановић, 260 [уз погрешну годину: 1887]; А. Шаулић, нав. дело, 55, 61 — с тим што наводи да је *Гуслар* употребљен доцније као детаљ за *Косовски споменик*).

У чланку *Уметност у Срба*, Бранково коло XII, 1906, 460—470, Михаило Валтровић написао је за Убавкића да је „своје умење изнео у великим групама, рељефима и мраморним и бронзаним попрсјима", наводећи поименце само попрсја: *Даничић, Јакшић, Гавриловић* и *Вук*.

У списковима својих радова из 1887. и 1899. године[33] Убавкић не наводи ниједан рељеф. А такође не наводи ни *Кнеза Милана* из 1874. год., рад за који би се могло претпоставити да је рељеф.[34] Данас познати Убавкићеви рељефи потичу из XX века, из последњих година његовог живота.[35] На њих, извесно, Валтровић није мислио, јер се зна да је његов текст који наводимо писан 1899. год. и да је 1906. штампан без икаквих измена.[36] Извесно је и да нису у питању портрети у рељефу, јер би, аналогно ономе што пише за радове Борђа Јовановића у истоме тексту, Валтровић употребио други термин — *рељефни портрети*.

Валтровићу су очевидно били познати неки Убавкићеви рељефи које овај из извесних одређених разлога није навео у списку својих радова. Према ономе што сада знамо, то, логично, могу бити само рељефи рађени у оквиру Убавкићевог пројекта за косовски споменик. Они су, као што се види, Валтровићу били познати. А разлози због којих их Убавкић не помиње разумљиви су. На конкурсу за косовски споменик он је доживео неуспех. Не желећи да помиње тај неуспех,[37] он не помиње ни рељефе које је у оквиру пројекта за тај споменик израдио, дефинитивно или само као скице.

Из свега овога излази да се списак Убавкићевих радова може проширити, оправдано, са још два дела:

Полазак у бој, рељеф, или скица за рељеф, гипс, 1892, рађен као детаљ за пројект косовског споменика; изгубљен.

Косовска вечера, рељеф, или скица за рељеф, гипс, 1892, рађен као детаљ за пројект косовског споменика; изгубљен.

---

[33] Лазар Трифуновић, *Петар Убавкић*, Филозофски факултет у Београду, Институт за историју уметности, Грађа за историју модерне српске уметности 1, Београд 1973, 140 (док. бр. 50), 167—168 (док. бр. 75 [1]).

[34] Љ. Никић, нав. дело, 396, н. 40.

[35] *Портрет старог официра*, 1908, и *Војислав Илић (?)*, 1910 (Л. Трифуновић, нав. дело, 40, 53, [82—83]).

[36] Михаило Валтровић, *Уметност у Срба*, Бранково коло XII, 1906, 460 [белешка уз наслов чланка].

[37] Списак Убавкићевих радова од 12. априла 1899. налази се у молби коју је Убавкић под тим датумом поднео Министарству просвете и црквених послова за добијање звања вишег учитеља (Л. Трифуновић, нав. дело, 167—168: док. бр. 75 [1]).

3.

Вечерње новости, Београд, објавиле су крајем 1902. године у шест наставака напис под насловом *Откриће и освећење споменика Краљу Милану у цркви Кнежичкој (извештај нарочитог дописника)*.[38] Овај текст, у којем се опширно износи како је 1. децембра 1902. године у цркви села Кнежице[39] код Ниша откривен и освећен споменик краљу Милану, садржи и извесне податке који су од значаја за историју новије српске уметности. То је онај део у којем се даје опис самог споменика.[40] Он гласи:

„Што се тиче самог споменика може се рећи да је у свему величанствен и својом лепотом превазилази све досадање споменике оваког рода. Он се састоји из два дела: живописне слике поч. Краља и св. Николе, над сликом и мерморног[41] оквира. Висина је споменика 5 метара. При дну више постамента старословенским словима стоји натпис:

Краљу Милану I.

БЛАГОДАРНИ

Грађани Врачара и Савинца.

Одатле се уздижу мраморни стубови у величини 1 1/2 метар колико је величина и слике, за овим преграда од мермерног карниза и одатле мермерни полукруг у коме је и лик породичног патрона Св. Николе у таком виду, као да прима душу поч. Краља, а над овим полукругом уздиже се двоглави бели орао са раширеним крилима у пречнику 1.60 с. метара.

---

[38] *Вечерње новости*, Београд, 1902. XII 7, 8, 10, 11, 14, 15 — бр. 337, 338, 340, 341, 344, 345. Напис није потписан. Он, како у наслову стоји, потиче од *нарочитог дописника*. Но, када се текст пажљивије прочита, није тешко извући закључак да су овај текст написали Димитрије Миленковић, свештеник, и Димитрије Миливојевић, члан кварта, који су као чланови одбора за подизање споменика из Београда присуствовали откривању споменика (напис поред осталог садржи и пуни текст говора који су они одржали приликом аудијенције [Миливојевић] и откривања споменика [Миленковић]).

[39] Док се у попису који наводимо стално говори о цркви кнежичкој одн. села Кнежице, у Државном календару Краљевине Србије, годишта од 1896. до 1914, нигде се не наводи свештеник кнежички већ само свештеник ћурлински. И између два рата помиње се само парохија ћурлинска која обухвата и село Кнежицу (Шематизам источно-православне Српске патријаршије по подацима из 1924. године, Сремски Карловци 1925, 200). А и данас постоји само парохија ћурлинска (*Црква*, календар Српске православне патријаршије за годину 1976, Београд [1975], 77). И у литератури о Борђу Крстићу ова црква означава се као ћурлинска: Вељко Петровић, *Крстић Борђе, сликар*, Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка II, Загреб [1927], 472, наводи да је Крстић израдио портрет „краља Милана у цркви Ћурлина код Ниша". — Иначе, пре 1896. године не помиње се ни свештеник ћурлински. Оба села, и Кнежица и Ћурлина, припадала су тада парохији манастира Габровца (Митрополит Михаило Јовановић [б. п.], *Православна српска црква у Краљевини Србији*, Београд 1895, 116). Црква је сазидана доцније. Према тексту у *Вечерњим новостима* (наставак 6, XII 15, бр. 345) она је „подигнута пре неколико година а у славу Богу за сретно спасење блаженопочившег Краља Милана од последњег атентата" — што значи после Ивандањског атентата 1899. године.

[40] Овај текст је штампан у наставку 6 (XII 15, бр. 345).

[41] Штампарска грешка; треба: *мермерног*.

Нацрт овога споменика израдио је Е. Штајнлехнер,[42] орла и други вајарски украс, наш вајар г. Пера Убавкић који је уједно био и посредник одбора за израду осталих мраморних делова који су израђени у Трсту од најбољег карбезинског камена. Тежина је целог споменика 5000. килограма.

Слику као и икону св. Николе радио је признати наш уметник г. Борђе Крстић. Слика представља поч. Краља у седећем виду са тестаментом цара Душана у руци, а на столу воштаница која догорева и маршутна карта свију области које Српству припадају. Пред сликом постављен је жртвеник који је саставни део споменика и који се уздиже на плашту удешеном пред самом сликом. Пред иконом св. Николе постављено је скупоцено кандило које су браћа З. Поповићи јувелири из Београда нарочито за овај свечани дан као дар и вечну успомену на поч. Краља послали. Укратко рећи сва израда овога споменика таква је, да код гледаоца побуђује поред вечите благодарности неумрлом ослободиоцу ових предела, и најживље осећаје искреног патриотизма према свему што је српско, добро, племенито и узвишено! Нека је хвала трудбеницима овога племенитог и оствареног предузећа."

Захваљујући овом тексту дознајемо за још неке радове Петра Убавкића за које се до сада није знало. Један од њих наведен је поименично: *Двоглави бели орао* — и то би био трећи Убавкићев рад на ову тему.[43] Проблем ствара податак да је Убавкић на овом споменику израдио „и други вајарски украс". Судећи по опису, ово би се најпре односило на *плашт са жртвеником* удешен пред самом сликом као саставни део споменика. Да би се такав један део извео — у ствари драперија са предметом на њој — он је морао бити претходно моделован од уметника-вајара.

Др Миодраг Коларић скренуо нам је пажњу на једну фотографију која се налази у фототеци Народног музеја у Београду. По квалитету папира и начину израде види се да фотографија потиче из времена између два рата, највероватније с краја тридесетих година. На фотографији није означено шта она представља. Међутим, оно што је на њој приказано слаже се у потпуности са описом споменика који

---

[42] Биографија Емериха Штајнлехнера не постоји обрађена. Он потиче из познате породице београдских грађевинара Штајнлехнера: унук је Јосифа Штајнлехнера старијег и син Јосифа Штајнлехнера млађег, а брат Глише Штајнлехнера, који су као предузимачи подигли од 30-их до 80-их година прошлог века читав низ јавних грађевина у Београду и Србији, почевши од зграде Правитељствене књигопечатње до Новог конака [Старог двора], на чијој је изградњи ова грађевинарска радња материјално и посрнула (Светозар Стојановић, *Српски неимар. Опис грађевинских радова и израда са сликама*, Београд 1912, 53—54; иначе Е. Штајнлехнера не помиње). Према подацима Државног календара Кнежевине одн. Краљевине Србије, годишта 1873—1914, Емерих Штајнлехнер је био инжењер и радио је најпре у Министарству грађевина, од 1873, као подинжењер и инжењер, а од 1881. у Министарству унутрашњих послова као инспектор санитетских грађевина. Пензионисан је 1888. или 1889. и није се више враћао у државну службу. Из чињенице да је у државну службу примљен 1872. као подинжењер I класе може се закључити да је рођен око 1845. год. Умро је за време I светског рата, или одмах после рата, јер се у Државном календару Краљевине СХС за 1921. његово име не налази.

[43] *Двоглави орао*, 1890, за Дом Друштва св. Саве у Београду, и *Двоглави орао*, 1895. или 1896, за зграду Министарства војног у Београду (Љ. Никић, нав. дело, 351).

је дат у *Вечерњим новостима*. Једино се не види оно „скупоцено кандило" пред иконом св. Николе, али се виде тешка оштећења на портрету краља Милана, на месту где је било постављено кандило, и иначе.

Ова фотографија потврђује оно што смо и претпостављали о тим *другим вајарским украсима* на споменику. Жртвеник је постављен на постољу прекривеном краљевским плаштом на чијем се доњем крају налазе знаци краљевског достојанства — круна и др., и гранчице — храстова и ловорова. Изузимајући жртвеник који је од бронзе, плашт и сви предмети на њему израђени су од мермера, из једног комада.

Захваљујући фотографији, и *двоглави бели орао* може се детаљније описати. Он је не само са раширеним крилима, већ и са краљевском круном на глави, а у канџама држи породични грб Обреновића и ловорову грану.

Овим се Убавкићев опус проширује са још два рада:

Двоглави бели орао са раширеним крилима, мермер, 1902, промер 160 cm, детаљ споменика краљу Милану у цркви села Кнежице и Ћурлине код Ниша;

Плашт са жртвеником и са знацима краљевског достојанства, мермер и бронза (жртвеник), 1902, вис. око 150 cm, детаљ споменика краљу Милану у цркви села Кнежице и Ћурлине код Ниша.

Оба рада изведена су у реалистичком духу и апликована на стилизовану архитектонско-орнаменталну основу. Стога овај споменик као ликовна целина делује хетерогено.

У каквом се стању данас налазе ови Убавкићеви радови, као и споменик уопште, не можемо рећи, јер нисмо били у могућности да одемо на лице места и да видимо споменик.

TROIS CONTRIBUTIONS AUX ETUDES SUR PETAR UBAVKIĆ

LJUBOMIR NIKIĆ

Le présent ouvrage est consacré à Petar Ubavkić (1850—1910), au premier sculpteur de la Serbie restaurée, et l'auteur y donne des renseignements sur l'oeuvre d'Ubavkić qui, jusqu'à présent étaient restés inconnus.

Dans sa première partie il prouve que le portrait en miniature de Karageorges, à savoir une tête qui a une hauteur de 12,5 cm, conservé au Musée National de Belgrade et qui avait été attribué à Ubavkić, ne fait pas partie de son oeuvre, mais n'est que le fragment d'une sculpture, d'un buste, de *Karageorges*, exécuté en 1855 par le peintre et sculpteur slovaque Jozef Božetech Klemens (1817—1883).

Dans sa seconde partie l'auteur nous apprend qu'Ubavkić avait pris part, en 1892, au concours lancé pour l'élaboration d'un projet de monument aux héros serbes tombés à la bataille de Kosovo en 1389, mais que son projet n'avait pas été adopté — il obtint le 2e prix. Dans le cadre de ce projet, Ubavkić avait exécuté deux reliefs, ou plutôt deux esquisses de reliefs dont les motifs s'inspiraient de la bataille de Kosovo. C'étaient: *Le départ pour la bataille* et *Le Festin à la veille de la bataille.* Ces deux oeuvres n'ont pas été conservées.

Dans sa troisième partie l'auteur nous apprend qu'Ubavkić avait été l'un des auteurs du monument à Milan Obrenović, roi de Serbie, élevé en 1902 dans l'église des villages Knežice et Ćurline, près de Niš. Pour ce monument Ubavkić avait exécuté *l'aigle bicéphale* et *le manteau royal qui retombe en draperie et qui est surmonté d'un trépied en bronze.* C'est la première fois que la photographie de ce monument est publiée.

Сл. 1. Ј. Б. Клеменс, *Карађорђе,* 1855, гипс
(Фотографија: Jozef Mičieta — Matica slovenska, Martin)

Сл. 2. *Карађорђе,* бронза, рад који се приписује Петру Убавкићу
(Фотографија: Драгољуб Кажић, Београд)

Сл. 3. Ј. Б. Клеменс, *Караџорђе*, 1855, гипс

(Фотографија: Jozef Mičieta — Matica slovenská, Martin)

Сл. 4. *Караџорђе*, бронза, рад који се приписује Петру Убавкићу

(Фотографија: Драгољуб Кажић, Београд)

Сл. 5. Ј. Б. Клеменс, *Карађорђе*, 1855, гипс

(Фотографија: Jozef Mičieta — Matica slovenská, Martin)

Сл. 6. *Карађорђе*, бронза, рад који се приписује Петру Убавкићу

(Фотографија: Драгољуб Кажић, Београд)

Сл. 7. Петар Убавкић, *Нацрт за споменик косовским јунацима (Орао,* календар за годину 1892, Нови Сад 1891, 111—112)

(Фотографија: Народна библиотека, Београд)

Сл. 8. *Споменик краљу Милану,* 1902, у цркви села Кнежице и Бурлине код Ниша — рад Е. Штајнлехнера, П. Убавкића и Б. Крстића

(Фотографија: Народни музеј, Београд)

ЗАГОРКА ЈАНЦ

Сецесија у периодици Србије почетком XX века

У време када је средином последње декаде XIX века у Минхену почео уметнички покрет младих, сакупљених око ревија Die Jugend и Simplicissimus, који је неговао изразито декоративне вредности линије, дотле су у српској штампаној графици водеће место заузимали неоренесансни и неокласицистички облици.

Минхенски покрет — Jugendstil — ширио се по земљама Средње Европе. У Бечу је то била Сецесија, у Паризу L'art nouveau, у Прагу Нови смерови, или је називан општим именом, Уметност 1900. Одјеци ове Нове уметности су се различито одражавали на поједине делове југословенске територије, у оно време већим делом у саставу Аустро-Угарске. У Словенији и Хрватској овај уметнички правац имао је знатан број присталица и ослањао се углавном на бечку и минхенску сецесију. Заинтересованост Босне и Херцеговине на овом пољу можда би могла да илуструје чињеница да су за декорацију свог павиљона на Светској изложби у Паризу 1900. године ангажовали Алфонса Муху, једног од главних сликара париске Нове уметности.[1]

У Србији се проучавању сецесије није посвећивала посебна пажња и до скора се сматрало да је није ни било, сем неких изолованих примера у Војводини.[2] Пред нама још стоје обимна истраживања која ће дати и одређене резултате и тек ће се онда моћи сагледати у којој је мери сецесија као стил била заступљена у Србији. Тада ћемо имати и имена уметника и цртача који су делали под утицајима што су струјали на релацији Минхен—Беч—Праг—Париз.

---

[1] Enciklopedija likovnih umjetnosti, 3, Zagreb MCMLXIV, sub. v. M.

[2] С. Исаковић, *Примерци сецесије на изложби „Повези и окови књига из југословенских колекција"*, Зборник Музеја примењене уметности бр. 18, Београд 1974, 108; Enciklopedija likovnih umjetnosti, sub. v. S.

Већ први покушаји испитивања у овој области показали су да у Србији није било неког организованог покрета који је окупљао уметнике, присталице новог правца, али се сецесија као помодни стил после 1900. године пробијала у све области уметничко-декоративног стварања. Сецесија је сем Београда захватила и друге знатније културне центре, као што су Ниш, Крагујевац, Пожаревац и Неготин. У Војводини се о Новој уметности може говорити још у већем обиму, особито у Новом Саду, Суботици и другим већим градовима, али на овом терену испитивања тек предстоје.

Атмосфера грађанске средине у ослобођеној Србији, којој није била страна ни књига, ни штампа, ни уметност из средњоевропских метропола, била је погодна за прихватање нових утицаја. Србија је одржавала живе културне и трговинске везе са Бечом, Прагом, Пештом, Минхеном и Паризом. Свака имућнија грађанска породица тежила је да пошаље своје синове и кћери на школовање, бар у оне ближе европске престонице, као што су били Беч или Пешта. Многи српски сликари школовани су у Минхену или Паризу. То је био део велике културне потребе мале Србије крајем XIX и почетком XX века, када се ова средина, дуго растрзана ратовима, почела отварати према Европи. Млади људи, враћајући се са путовања или школовања, доносили су нове идеје и нову моду у своје домове. Ако су били трговци, набављали су робу у великим европским центрима, где је сецесија била у средишту пажње. Отуда мноштво употребних предмета у српским кућама првих десетак година XX века рађених у духу Нове уметности: сребрно посуђе, накит, порцулан, стакло, декоративне тканине и делови покућства. Треба само погледати огласе у српским новинама овога периода и одмах уочити да није било препреке да се набави било шта од наведених предмета. Узорци и каталози поједине робе могли су се добити поштом, а ова се могла поручити, видети или купити у продавницама бечке, пештанске, француске или енглеске робе у Београду и другим местима Србије.

У овом прилогу истраживања су усмерена на штампану графику, посебно у српским новинама и часописима. Изненађује чињеница да је сецесија — ако се овим термином користимо за све варијанте Нове уметности — доста широко захватила готово све значајније дневне и недељне листове, почевши од 1902. године па надаље. Ту су се, на страницама ових новина, наједном нашли, скоро истовремено, некад и у истом броју листа, узнемирене линије раног Jugendstil-а са дугокосим лепотицама окруженим богатом вегетацијом, мирне линије геометријских облика класичне сецесије, поред репродукција плаката и позоришних афиша А. Мухе. Такође треба приметити да је сецесија у Србију стигла као појава естетски и стилски јасно дефинисана. Заним-

љиво је да је сецесионистичка графика у српској периодици дуго остала у границама чисто формалне декорације. Српски уметнички кругови нису били заокупљени оним теоретским и филозофским проблемима које је истицала група младих у Минхену, нити су на овај стил гледали са платформе са које је наступао Херман Бар бранећи бечки „secesio" у првој свесци листа *Ver Sacrum*. За нашу средину је то био само естетски декоративни и врло помодни елеменат који се обилно и добро искористио. Српски уметници и цртачи који су радили за новине прихватили су декоративне облике сецесије користећи се њима углавном за оквире илустрација и стихова, који у суштини нису имали ничег заједничког са сецесијом. Може се рећи да су уз неоренесансну композицију доста спретно додавали сецесионистичке наслове и делове оквира, као што је то био случај са насловном страном *Нове Искре* од 1902. године,[3] сл. 1. *Нова Искра* је и иначе предњачила у доношењу сецесионистичких илустрација, сл. 2 и 3, а највише радова А. Мухе и париске уметности почетка XX века. Са овим илустрацијама, прелом листа је био врло ефектан и зналачки направљен, али слике најчешће нису имале везе са текстом. Тако је познати Мухин плакат за *Даму са камелијама* са Саром Бернар, красио новелу *Мајмунске руке* од В. В. Јакобса.[4] И каснији бројеви *Нове Искре*, особито 1908. године, пуни су Мухиних радова. Да ли то можемо тумачити укусом одређене редакције листа, или прилагодљивошћу Мухиних радова потребама штампане српске графике, то би тек требало утврдити. Можда би на неке ближе контакте са сликаревим атељеом у Паризу упућивала репродукција плаката за воз Монако—Монте Карло, донет у *Новој Искри* за 1905. годину. Постоји могућност да је у питању репродукција једне од скица за овај познати плакат, у коме још нема текста у горњем картушу и доњем десном углу нити дефинитивне године, 1897, када је плакат штампан.[5] На нашој репродукцији, означеној као насловни лист, забележене су само прве две цифре године, сл. 4. Осим слика и оквира у *Новој Искри* су значајни и стилски јасно цртане многобројне вињете које се понављају из броја у број, сл. 5 и 6.

У тим првим годинама продирања сецесије у српске листове можемо ипак издвојити и неколико композиција које су и по духу сеце-

---

[3] Насловну страну *Нове Искре* цртао је, по свој прилици, Јован Пешић, карикатуриста и цртач тадашњег Министарства грађевина. Сигнатура је у горњем левом углу. З. Јанц, *Карикатуриста Јован Пешић*, Зборник Музеја примењене уметности, бр. 13, Београд 1969, 121.

[4] *Нова Искра*, бр. 8, август 1905. године, страна 235.

[5] H. Schardt, *Paris 1900 — Posters of an Era*, Thames and Hudson, London 1970, 126.

сија, што само доказује способност наших цртача да прихвате и суштину нових струјања. Тако уска заставица на првој страни *Нове Искре* за 1902. годину и даље, са главом у профилу и мирним декоративним оквиром, подсећа на радове Густава Климта, прве личности бечке сецесије, сл. 7. Београдски сликар, графичар, књижевник и глумац, Брана Цветковић издавао је 1902. и 1903. године забавни лист *Сатир*.[6] У њему је сам радио скоро све цртеже као и декоративно заглавље које се понавља у свим бројевима током двогодишњег излажења. Заглавље *Сатира*, са сатиром који свира у фрулу (двојнице) чини целину са гранчицама лијане у позадини и вијугавом линијом која уоквирује ову композицију. Чини се да је то сасвим карактеристичан пример минхенског југендстила који се управо рађао у уметничким круговима када је Брана Цветковић студирао сликарство у Минхену, сл. 8. И други Бранини цртежи у *Сатиру* имају сецесионистичке оквире, те на неки начин заокружују његов опус у овом правцу.

Недеља, илустровани лист за забаву и поуку, добија 1907. године насловну страну у стилу Нове уметности, која је прати до 1910. године. Ова насловна страна има оквир од чистих линија које се у угловима стичу у строго стилизоване биљне облике, сл. 9. У горњем левом углу је женска глава са високом пунђом у оквиру од једноставне биљне стилизације; ова се глава иначе често искоришћује у листу и као виньета. Посебну пажњу привлачи женска глава са цветовима у коси и геометријским сецесионистичким оквиром који је обухвата са доње стране. Рекло би се да она мало подсећа на главе са Мухиних плаката, а исто толико и на колорисани цртеж Ј. В. Кремера са насловне виньете прве свеске *Ver Sacrum*.[7]

Од познатих српских листова, сецесија најтеже улази у *Врач погађач*. Ово се може објаснити и тиме што је овај угледни сатирични лист који је због свога политичког става често забрањиван, тешко налазио цртаче за многобројне и врло ангажоване карикатуре. Огласи у којима се тражи „. . . вешт цртач који би могао цртати слике за *Врача погађача* . . ." понављају се скоро у сваком броју. Један од највернијих *Врачових* цртача, Јосип Даниловац, познат по својим цртежима-силуетама, унео је ипак неке сецесионистичке елементе у овај лист. Он је обично и потписивао своје радове. Међутим, то су биле најчешће уске заставице којима су почињале рубрике „Листак" или нека друга, која није имала никаквих политичких амбиција, сл. 10. Наравно,

---

[6] З. Јанц, *Брана Цветковић као карикатуриста и илустратор*, Зборник Музеја примењене уметности бр. 14, Београд 1970, 135.

[7] Wien um 1900, Ausstellung veranstaltet vom Kulturamt der Stadt Wien, 5. Juni bis 30. August 1964, VII.

могуће је да се Даниловац крије и иза неких непотписаних карикатура рађених класичним цртежом. Једна од ретких карикатура у *Врачу погађачу* са сецесионистичким оквиром је карикатура под насловом „Drang nach Osten" у броју 9 од 1903. године. Она није потписана, али је у доњем десном углу забележено ситним словима: — Београд — а изнад тога бројка 92. Ово вероватно не би могла бити година када је оквир нацртан, али указује на могућност да је карикатура преузета из неких других новина, а да је оквир накнадно додат, сл. 11.

Далеко чешће налазимо сецесионистичке оквире из разних развојних фаза и различитог порекла међу огласима у српским новинама, које рекламирају све, од Рајфлеровог оркестра у башти код „Славије", порцуланских пећи, хартије Маричића и Јанковића, па до чоколаде „Шонда", сл. 12 и 13. Не би се могло рећи да су ови огласи настали под утицајем огласа из познатих сецесионистичких листова Средње Европе, јер у овима није било сличних оквира. Осим тога, оквири огласа који би се могли сврстати у Нову уметност, по својој декорацији, заиста нису многобројни у листовима *Die Jugend* и *Simplicissimus*, а *Ver Sacrum* углавном и не доноси огласе. Међутим, запажа се веза између оквира огласа и сличне декорације на корицама брошираних издања српске књиге првих десетак година XX века.

После 1910. године или, прецизније речено, од 1912. па до 1915 године, као да долази до новог таласа утицаја сецесије у српским новинама и часописима. У овом периоду је слабији утицај Мухиних радова, који је био карактеристичан, да кажемо, за први налет сецесије у српску графику. Сада је претежан утицај минхенске, бечке и можда прашке сецесије. Овде су чак чешћи класични геометријски облици и строге композиције са фино цртаним гирландама са воћем. Налазимо их као оквире портрета којима су илустровани поједини чланци, у заглављима листова, и, као што је то бивало и раније, у оквирима огласа, сл. 14. Избор часописа и новина које као овакав пример можемо навести, сада је далеко већи. То су били листови: *Напријед* који почиње да излази у Београду 1911. године, *Препород*, од 1912. године, *Српска култура* од 1914. године, сл. 15, *Полет*, лист за науку, политику и друштвени живот од 1915. године, и највише *Балкански рат у слици и речи* који излази у Београду од 1913. до 1915. године. У овом изузетно богато илустрованом часопису, који се појављује „недељно и по потреби", налазимо врло много елемената у стилу сецесије кроз сва годишта, сл. 16 и 17. Неки декоративни елементи у *Балканском рату*... подсећају на оне из листа *Недеља* (упореди слику 13 и 17). Овде би се могло говорити о истим штампаријама које су често мењале како имена, тако и власнике.

Поред могућих утицаја из страних новина, неки оквири око слика или огласа ипак су морали бити рађени у некој од наших штампарија. Равнотежа између текста и декоративних елемената који нису само оквир него стварају чврсту композицију, нису могли настати само механичким копирањем узора. Овде треба посебно истаћи оглас београдске штампарије „Бранко Радичевић", власништво Гаврила Давидовића, објављен у листу *Напријед* 1912. године, сл. 18. У огласу се напомиње да штампарија израђује формуларе, позивнице, плакате, јеловнике „. . . у једној или више боја са потпуно новим линијама и у модерној форми . . ." И из других огласа дознајемо да се српске штампарије надмећу која ће понудити боље услуге, модернија графичка решења и савременију технику. Ово је, наравно, условљавало познавање уметничког и технолошког прогреса на Западу.

После 1915. године сецесија постепено нестаје из српских новина и часописа, да би уступила место новим утицајима.

Живот сецесионистичких облика на страницама српских листова траје углавном од 1902. до 1916. године, што се само делимично поклапа са периодом зреле сецесије у европској уметности. Закашњење од неколико година колико је протекло од појаве ревије *Die Jugend* 1896. или *Simplicissimus*-а 1899. године и није тако велико када се узме у обзир са коликом је спремношћу и зрелошћу српска средина прихватила сецесију. Сетимо се да је скоро са исто толико година закашњења почео и читав минхенски покрет у односу на лондонски месечни часопис *The Studio* који је још 1893. године најављивао Нову уметност, много озбиљније и систематичније.

DIE SEZESSION IN DEN SERBISCHEN ZEITSCHRIFTEN ZU BEGINN DES XX. JAHRHUNDERTS

ZAGORKA JANC

Nach einer kurzen Einleitung über die europäische Sezession und deren Widerschein in den südslawischen Ländern überhaupt, befasst sich die Verfasserin mit der Sezession in den serbischen Zeitungen und Zeitschriften. Eigentlich war diese Kunstrichtung zwischen 1902 und 1916 am stärksten vertreten. Die Anregungen kamen besonders gleich nach 1902 und dann nach 1911, wobei sich die erste Phase dieser Einwirkungen fast gleichmässig an die Kunstzentren von München und Wien, sowie Paris, vor allem an die Arbeiten von Alfons Mucha anknüpfte. Hier können die Zeitschriften *Nova Iskra, Ne-*

delja und *Satir* hervorgehoben werden. Nach 1911 sind die sezessionistischen Einflüsse aus Wien, München oder Prag stärker bemerkbar und erscheinen in einer weit grösseren Anzahl von Zeitschriften als es in der erstgenannten Periode der Fall war. Nun sind die führenden Zeitschriften *Preporod, Srpska kultura,* und in erster Linie *Balkanski rat u slici i reči* (Balkankrieg in Bild und Wort), der in Beograd von 1913 bis 1915 herausgegeben wurde. Nach dieser Zeitspanne verschwindet die Sezession allmählich aus den serbischen Zeitschriften, um neuen Einflüssen Platz zu machen.

Abschliessend konstatiert die Verfasserin, dass die Sezession in Serbien einen weitgehenden Anklang gefunden hatte und in den Zeitschriften in einer Periode aktuell war, als in Mitteleuropa die reife Sezession herrschte — nur dauerte sie hier etwas länger.

КРАЉ. СРПСКА ДОБРАНУ

БРОЈ | БЕОГРАД, СЕПТЕМБРА 1902. | ГОДИНА IV.

НОВА ИСКРА

Илустровани лист

Власник и уредник

Р. Ј. Одавић

САДРЖАЈ:

Жаловница. Од П. Ј. Одавића. — Акорди. Песма Малутина Јовановића. — Етнографске белешке о аустријским Србима на почетка прошлога века. Приповиди проф. Рајке Перушић (наставак). — Пајве (Gabriele d' Annunzio). С италј. превео Миодраг Ристић. — Три љубавне песме (Отто Лаксенер). Превео С. Д. Марјановић. — Писма са села. XII. Пише Јанко. — ***. Песма од Стевана М. Луковића. — Вергл. Написао Болеслав Прус. Превела Ружа Др. Ј. Винавер. — Кан отрова. Од Др. Рад. Лазаревића. — Кукуљански парох (Алфонс Доде). С француз. превео Д. Ј. Ђ. — Утисци са канала Ла Манша. I. Полазак у риболов. Од Ст. К. Павловића. — Идеја Словена у поезији. Написао Коста Мајкић. — Хроника. — Разно. — Библиографија.

СЛИКЕ: Високи Дечани. — Турски низами у Преполачкој караули према Србији (снимила г-ђа А. Магдаленићка). — Арнаути и Арнаутка из Малисора. — Арнаутка из Мирдита. — Арнаутска поћта. — Арнаутка из Враће. — Срп. Осн. Школа у Загребу. — Српска Банка и Јовановићева радња у Загребу. — Срп. православна црква у Загребу. — Обијена и провалена Ћукова радња у Загребу. — Но други пут провалена и похарана Ћукова радња у Загребу.

Штампано у Државној Штампарији Краљевине Србије

Сл. 1. „Нова искра“, 1902. година, насловна страна

* * *

Зарасле су оне стазе
Што вођаху двору твом;
Сад гуштери њоме слазе,
Ту је трње, кам и лом.

Опустели двори спретни,
Не дими се оџак твој;
У парлогу врт је цветни,
Не чује се песме пој.

Тамо нека чељад нова,
Све добило други вид —
Чуваркућа пала с крова,
С прозора се круни зид.

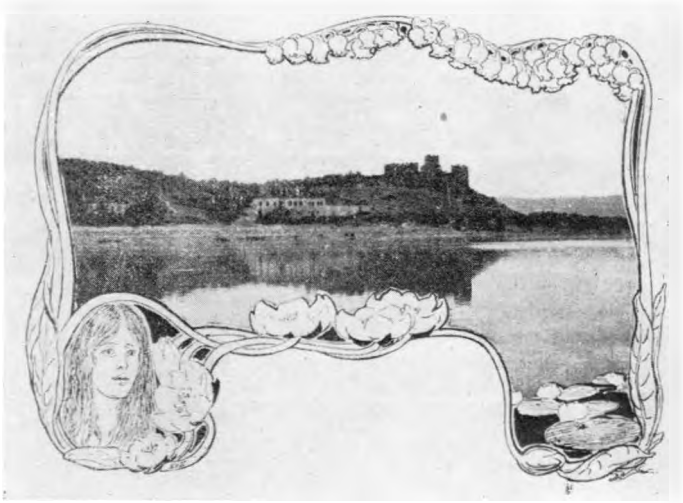
Успомене слатке многе
За мили ме нежу кут;
И саме ме носе ноге
На коровом срасли пут.

Тад се силној тузи предам
И за сузом суза ври —
Своју златну срећу гледам
Која мртвим санком спи.

Немар, парлог, све је скрио.
Тешко ми је што сам жив.
И чух глас што збори тио
Свему томе сам си крив!

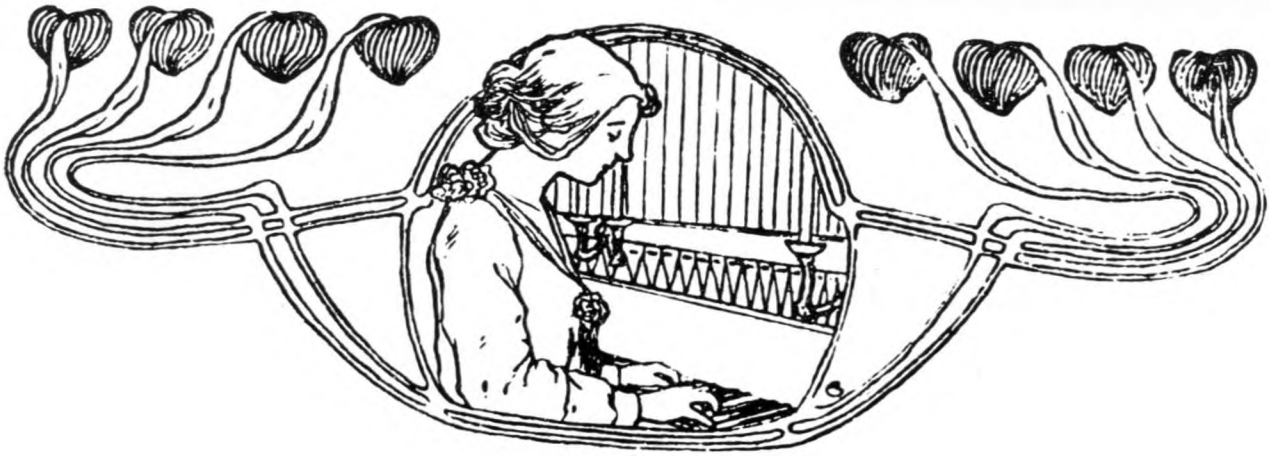
С. Б. II 1903. М. П.

Сл. 2. „Нова искра“, бр. 2, 1904. година, стр. 42



Сл. 3. „Нова искра“, бр. 2, 1905. година, стр. 39

Сл. 4. „Нова искра“, бр. 8, 1905. година, страна 243, плакат А. Мухе



З мај

Сл. 5. „Нова искра“, бр. 7, 1904. година, страна 196, виньета

Сл. 6. „Нова искра“, 1902. и 1903. година, виньете

Сл. 7. „Нова искра“, заглавље листа од 1902. године надаље

Сл. 8. „Сатир“, 1902. и 1903. година, заглавље листа

НЕДЕЉА

ИЛУСТРОВАНИ ЛИСТ
ЗА ЗАБАВУ И ПОУКУ

ИЗЛАЗИ СВАКЕ НЕДЕЉЕ.

Септембар

СВЕСКА 4.

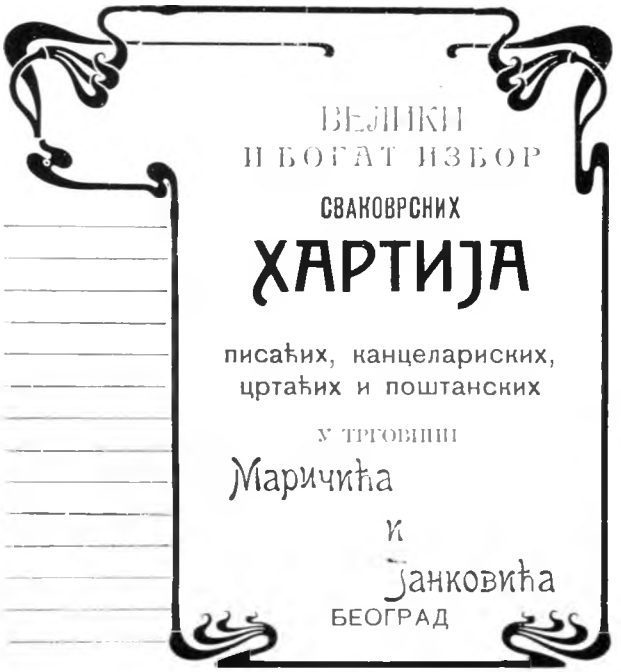
Сл. 9. „Недеља“, 1907—1910. година, насловна страна

Сл. 10. „Врач погађач“, бр. 1, 1904. година, стр. 11, Ј. Даниловац, насловна виньета

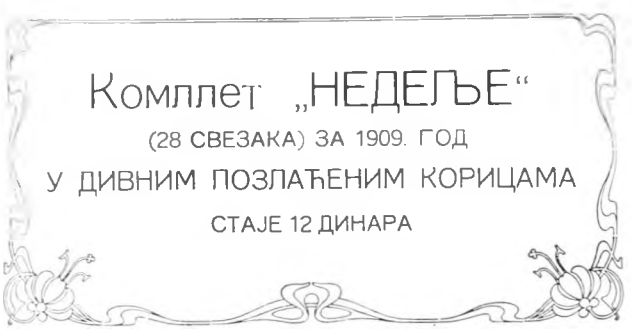
Сл. 9. „Недеља“, 1907—1910. година, насловна страна

Сл. 10. „Врач погађач“, бр. 1, 1904. година, стр. 11, Ј. Даниловац, насловна виньета

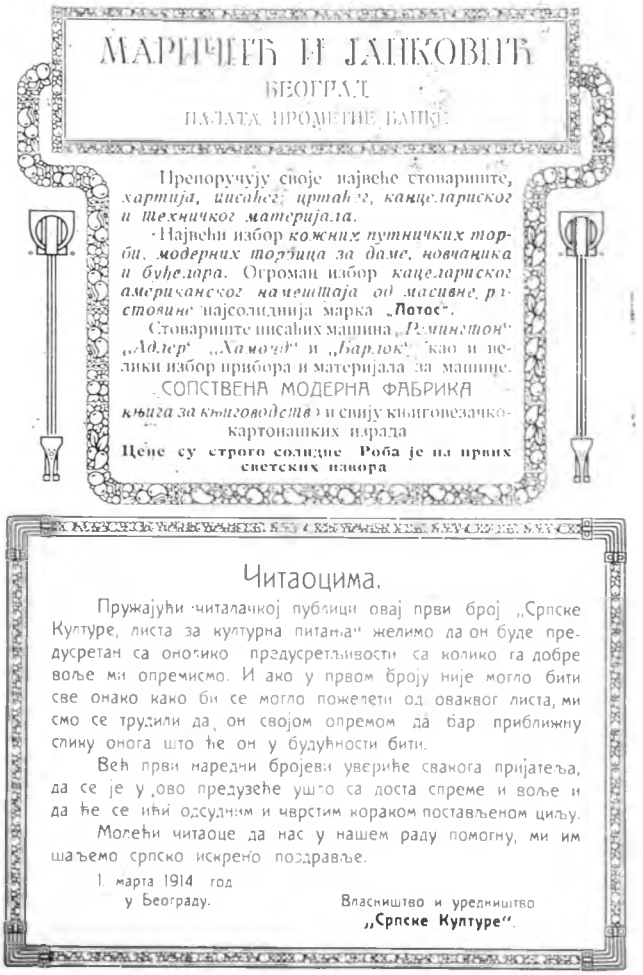
Сл. 11. „Врач погађач“, бр. 9, 1903. година, страна 74, карикатура



Сл. 12. „Недеља“, бр. 9—10, 1907. година, страна 116, оглас



Сл. 13. „Недеља“, бр. 28, 1909. година, оглас



Сл. 14. „Српска култура“, бр. 1, 1914. година, оглас

Сл. 15. „Српска култура“, бр. 1, 1914. година, заглавље на страни 1

БЕОГРАД, 21 ЈУЛА 1913 ГОД. Година I

Број 20 пара

БАЛКАНСКИ РАТ

Број 30 динара

У СЛИЦИ И РЕЧИ

УРЕДНИШТВО Краља Милана ул. бр. 1. ТЕЛЕФ.

Власник и уредник: ДУШАН МИЛ. ПОПЈАЧИН

Излази сваке недеље. Повредно по потреби. — Претплата тромесечно два динара.

НАШЕ ВОЈСКОВОЂЕ

Војвода Јанко Вукотић

КОМАНДАНТ МОРАВСКЕ ДИВИЗИЈЕ ПРВОГ ПОЗИВА

Генерал Ивија Гојковић

КОМЕ СЕ ПРЕДАО ГЕНЕРАЛ ДАВИД ПАША СА ЦЕЛОМ СВОЈОМ ВОЈСКОМ

Сл. 16. „Балкански рат у слици и речи“, бр. 24, 1913. година, насловна страна

Сл. 17. „Балкански рат у слици и речи“, бр. 9, 1913. година, страна 1

Сл. 18. „Напријед“, бр. 9, 1912. година, оглас

Београд „Бранко Радичевић“ Београд

Штампарија

Јавр. Давидовића

Телефон бр. 542.

Бранкова ул. бр. 3.

Се врсте књиговица, посетница, берићетних карата, окружница, плаката, етикета, израђујем новим машинама, у модерној форми, брзо и јефтино.

УГЉЕША РАЈЧЕВИЋ

Прилог историји уметничких удружења у Србији

— Удружење ликовних уметника Моравске бановине —

Потребу за уметничким удруживањем испољили су српски ликовни уметници још у првој деценији XX века.

Непосредно после Прве југословенске уметничке изложбе приређене 1904. године у Београду, у Софији је исте године одржан састанак хрватских, словеначких, српских и бугарских уметника на коме је договорено да се организује *Савез Лада*. Српска Лада, иако је као национална секција основана још 1904. године, прву изложбу организовала је 1906. године.

После Ладе основано је 1907. године *Српско уметничко удружење* да би до четрдесетих година био створен низ удружења и уметничких група. Споменимо неке: *Удружење ликовних уметника* (1919), *Удружење ратника-сликара и вајара* (1919), *Облик* (1926), *Зограф* (1926), *Живот* (1934), *Дванаесторица* (1937), *Десеторица* (1940) . . .

У стручној литератури, студијама и прегледима српског сликарства прве половине XX века писано је, више или мање, о поменутим удружењима па нам је, донекле, и познат њихов рад. Међутим, морамо констатовати да су то уметничка удружења која су основана у Београду и да су њихови чланови, са малим и ретким изузецима, ликовни уметници који су живели и радили у Београду. Ако је ова констатација тачна, намеће се питање шта је са уметницима у унутрашњости Србије и да ли су они осећали потребу да се удружују и заједнички наступају на изложбама? Предмет овог написа јесте једно такво удружење основано у Нишу 1931. године.

Нашој ликовној јавности мало је познато да су ликовни уметници у Нишу 1931. године били иницијатори и оснивачи *Удружења ликовних уметника Моравске бановине у Нишу*.

Као први извор за грађу о раду овог Удружења послужила нам је вест објављена у листу *Југославија*, у броју од 5. марта 1931. године.[1] Због занимљивости цитирамо вест у целини: „У понедељак 2 овог месеца у Нишу је основано Удружење ликовних уметника Моравске бановине. Циљ удружења је ширење ликовне уметности.

У управу су ушли председник г. Шоановић Моша,[2] благајник Г-ђа Галевић Јелена.

Чланови надзорног одбора су г. Иван Лукомски и г. Рудановски. Удружење ће приредити своју изложбу 1. априла[3] у Нишу."

Колико је ликовних уметника из тадашње Моравске бановине примљено у Удружење није могуће закључити на основу поменуте вести. Из неких каснијих извора моћи ћемо то макар посредно сазнати.

Удружење је организовало *Прву изложбу* у Нишу 5. априла 1931. године. Из осврта на изложбу, објављеног у листу *Епоха*,[4] из пера проф. др Анте Ганчевића[5] сазнајемо безброј драгоцених података.

По овом аутору радове су изложили следећи чланови Удружења: Бајев Антоније из Књажевца, Лаптев Евгеније из Алексинца, Лукомски Иван из Крушевца, Прокофјев Антоније из Пирота, Стојановић Благоје из Прокупља и три уметника из Ниша — Шоамовић Моша, Вернер Јаков и Рудановски Василије.

Поменути уметници изложили су том приликом укупно 115 радова. Изложбу је „уз присуство одабраног броја позваница" отворио Анте Ганчевић, професор. Из поменутог текста могло би се закључити да је то била прва велика ликовна изложба у Нишу и да су се Нишлије овом изложбом нашли „пред једним културним догађајем, за нашу моравску јавност од велике и непроцењиве вредности".

Поменути аутор истиче да због скромних материјалних средстава није било могуће окупити све ликовне уметнике из Моравске бановине и да су се на изложби представили, углавном, они који су се међусобно познавали.

---

[1] Југославија је излазила у Крушевцу од 1929. до 1933. године једанпут недељно. Штампан у Крушевцу у штампарији Слово, лист је био полицијски забрањен и престао је да излази. Чува се у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић" у Београду и Народној библиотеци СР Србије у Београду.

[2] Грешком штампано Шоановић. Мисли се на сликара Шоамовић Мошу из Ниша, о коме ће детаљније бити речи у овом раду.

[3] Мисли се на 1. април 1931. године. Изложба је отворена 5. априла 1931. године, а не како је у Југославији најављено (1. априла 1931).

[4] Епоха, Ниш — април 1931. године.

[5] Анте Ганчевић, професор и директор Мушке гимназије у Нишу. Завршио три факултета (теологија, права, филологија). Докторирао класичну филологију у Фрајбургу у Швајцарској. У Нишу радио од 1928. до 1935. године када прелази у Београд. Бавио се публицистиком, уређивао и издавао демократско гласило Слогу. После другог светског рата сарађивао и радио као редактор на енциклопедијама Југославенског лексикографског завода у Загребу.

На основу једног каснијег документа — изјаве Василија Рудановског поводом расцепа у Удружењу — можемо претпоставити да је на дан оснивања Удружења у чланство примљено девет уметника.

Удружење је своју другу изложбу организовало октобра 1932. године у Зајечару, у Општинској сали, а излагачи су: Бајев, Вернер, Рудановски, Лаптев и Лукомски. Уметници су изложили око 100 радова. Из приказа објављеног у *Гласнику*[6] — Ниш, од 30. октобра 1932. године, сазнајемо да је изложба била одлично посећена и да је продато 15 радова. Од непознатог аутора овог приказа (потписао се иницијалом А.) сазнајемо да су уметници тада изложили, претежно, пејзаже по мотивима из Моравске бановине. Аутор приказа издваја неке радове, нарочито Бајева, *Пут у планину* (Сићево), *Ноћ у њиви* (Темска), Вернеров *Прозор* и *Са Јадрана*, затим *Гоч* и *Манастир Љубостињу* Евгенија Лаптева и *Мораву код Буниса* Ивана Лукомског.

Наредне 1933. године Удружење је припремило изложбу у Крушевцу. У *Гласнику* од 15. јуна 1933. године читамо да ће 16. јуна у Крушевцу, у дворани Среског суда, бити отворена изложба чланова Удружења ликовних уметника Моравске бановине. Највероватније је и ова изложба одржана, тим пре што је вест објављена 15. јуна 1933. године, а изложба најављена за 16. јун 1933. године.

У штампи која је тих година излазила у Нишу, односно градовима тадашње Моравске бановине, бар у листовима који су сачувани и до којих је аутор ових редова могао доћи, све до 1937. године рад Удружења се не спомиње.

Доста неочекивано појавила се априла 1937. године у *Правди*[7] вест о расцепу у Удружењу ликовних уметника Моравске бановине. Из вести сазнајемо да „сви Југословени, њих 6 од 14 чланова, колико је Удружење имало, иступили су из Удружења . . .". Даље, из истог извора сазнајемо да су Вернер, Даничић[8] и Крстић, који су наводно иступили из Удружења, спремни да оснују ново самостално удружење.

Са именима П. Даничића и Крстића срећемо се први пут као са члановима поменутог Удружења. Ко су све били чланови Удружења у то време и да ли их је заиста било 14, како то сазнајемо из поменуте вести, тешко је рећи.

---

[6] Гласник је излазио у Нишу од октобра 1932. до новембра 1933, двапут недељно. Штампан је у Нишу у штампарији Св. Цар Константин. Чува се у Народној библиотеци СР Србије у Београду.

[7] Правда, Београд 20. IV 1937. године на страни 5.

[8] Пера Даничић — Педро, сценограф Народног позоришта у Нишу.

Василије Рудановски већ маја 1937. године у *Ревији*[9] објављује напис под насловом *Поводом одвајања Срба уметника* и наводи да је на дан расцепа у Удружењу било свега 9 чланова, али не наводи њихова имена.[10]

Чињеница је да је Удружење на дан оснивања имало 9 чланова, али је тачно и то да је, на пример, Галевић Јелена напустила Ниш још 1933. године[11] и самим тим иступила из Удружења. За Јелену Галовић се може поставити питање да ли је била члан са статусом уметника, или само благајник Удружења.[12] У том случају 1933. године Удружење је имало 8, а не 9 чланова. Уосталом, може се веровати да су за седам година, од оснивања до расцепа, у Удружење примани нови чланови, као и да су други иступали из Удружења.

Поменути напис Василија Рудановског у *Ревији* уједно је и последњи нама данас познат извор о раду Удружења ликовних уметника Моравске бановине у Нишу.

На основу свега што данас знамо о активности Удружења и његовог чланства на широком плану, од сталешког повезивања до ширења ликовне културе у срединама где она није имала корена, можемо констатовати да је Удружење одиграло значајну улогу.

Сигурно је да је Удружење својим члановима пружало могућности за личну уметничку афирмацију преко поменутих изложби, али је тачно и то да су чланови Удружења, ликовним делима излаганим на тим изложбама, извршили значајну мисију и прокрчили пут генерацијама сликара који су долазили са већим уметничким и личним амбицијама и захтевима.

Потребно је, на крају, истаћи чињеницу да су сви чланови Удружења, осим А. Бајева, били просветни радници у државној служби, распоређени као наставници вештина (цртања и писања) по основним школама, гимназијама и другим школама у тадашњој Моравској бановини.

Већина чланова Удружења изузетно је била активна и ван Удружења. Примера ради Ј. Вернер организује у том времену, времену живе ликовне активности Удружења, и своје самосталне и заједничке изложбе у Нишу, изложбу карикатура — радова његових ученика (највероватније прва изложба таквог садржаја у Нишу), бави се пуб-

[9] Ревија, Ниш, мај 1937. бр. 21. Независни орган јавног мњења. Излазио у Нишу од 1926. до 1940. године, једанпут недељно. Штампан је у штампарији Св. Цар Константин — Ниш.

[10] Осам чланова Удружења помиње поименце А. Ганчевић у приказу прве изложбе у Нишу. Девети члан је благајник Удружења Галовић Јелена.

[11] Премештена је у Осијек као учитељица у основну школу. Документ из архива Министарства просвете — Архив Југославије 23822.

[12] На основу сачуваних докумената у архиву Министарства просвете — Архив Југославије, није било могуће утврдити да ли је Галовић Јелена, наставница Државне грађанске школе у Нишу, била наставник вештина, односно цртања.

лицистиком и чак издаје у Зајечару лист *Тимок*. Аполон Прокофјев организује самосталну изложбу у Пироту коју је забележила београдска штампа *(Правда)*; а Моша Шоамовић своју ликовну делатност усмерава према Београду где је члан *Српског уметничког удружења* и у коме излаже.

КРАТКЕ, НЕПОТПУНЕ, БИОГРАФИЈЕ ЧЛАНОВА УДРУЖЕЊА ЛИКОВНИХ УМЕТНИКА МОРАВСКЕ БАНОВИНЕ У НИШУ:

БАЈЕВ АНАТОЛИЈЕ, рођен у Вологди крај Москве око 1863. год. Сликарство учио у Петрограду. Боравећи у Југославији најдуже живео у Књажевцу и Зајечару. Умро у Зајечару 1938. године.[13] У сликарској заоставштини оставио је сликану документацију многих наших места и културних споменика.

Сликар реалистичког манира. Радио претежно техником уља и акварела. Самостално излагао у Зајечару и Београду, а са Удружењем ликовних уметника Моравске бановине у Нишу и Зајечару. Већи број његових слика сачуван је у Зајечару и Књажевцу. Народни музеј у Зајечару поседује слике А. Бајева.

РУДАНОВСКИ ВАСИЛИЈЕ, рођен 26. фебруара 1874. у Балахни (Русија). Отац му је био деловођа Управе Балахинског среза, капетан по чину. Гимназију завршио 1892. године у Москви. Сликарство студирао на Царској петроградској академији уметности и стекао диплому која му „даје право да предаје цртање у средњим школама". Од 1910. године предаје цртање у Лодзинској гимназији.

1920. године долази у Југославију, а већ 1922. године постављен је за привременог учитеља вештина Мушке гимназије у Нишу. Југословенски држављанин постао је 1929. године.[14]

Као пензионер живео је у Нишу од 1941. до 1952. године када одлази у Аустралију и тамо умире 1957. године.

Као сликар највише је радио пејзаже, портрете и иконе. Тридесетих година објављивао је линорезе у локалној штампи. Бавио се рестаурацијом фресака у манастирима и црквама (Сићево и Стара црква у Нишу). У предратном периоду ангажовао се као један од оснивача Музеја у Нишу.

Народни музеј у Нишу поседује само једну његову слику.

ШОАМОВИЋ МОША, рођен 1881. год. у Нишу, у породици трговца. Пореклом Јеврејин. Сликарство студирао у Минхену од 1903. до 1907. године. Од 1907. до 1914. је учитељ цртања у Нишкој гимназији. За време окупације (први светски рат) живи у Крагујевцу и предаје у Реалној гимназији. Из-

[13] Подаци за биографију А. Бајева узети су из листа Тимок од 18. јула 1975. године — Зајечар. У овом броју, на страни 4, у рубрици Тимокова мала галерија објављена је репродукција слике А. Бајева *Центар Зајечара* 1933. Поред детаљнијег описа слике, која је поклоњена Народном музеју у Зајечару, дати су и основни подаци о А. Бајеву. Аутор написа потписао се иницијалима Л. М.

[14] Биографија В. Рудановског реконструисана је на основу више докумената из архива Министарства просвете, који се чувају у Архиву Југославије у Београду, као и захваљујући помоћи професорке Медведев из Ниша.

међу два рата предаје поново у Нишу. Октобра 1941. године стрељан на Бубњу код Ниша.[15]

Први пут се у уметничком животу јавља на *Првој изложби Српског уметничког удружења* у Београду 1908. год. После овога излагао је на заједничким изложбама у Сомбору, Нишу, Београду. Народни музеј у Нишу поседује неколико његових уља, темпера и цртежа.

ПРОКОФЈЕВ АПОЛОН, рођен 28. априла 1894. у Николајеву (Русија). Средњу школу са вишим течајним испитом завршио у Николајеву 1913. год. Сликарство учио код свог стрица, академика Николе Прокофјева, познатог архитекте и уметника-акварелисте. За време рата налази се у руској војсци са чином потпоручника.

У Југославији, као наставник вештина, Прокофјев је у служби од краја 1921. године. Стручни испит за наставника положио 1923. године у Крагујевцу, а службовао као наставник гимназија у Паланци и Пироту.[16]

Излагао је самостално 1929. год. у Пироту. Сликао је техником уља и акварела. По мишљењу критичара *Правде*, објављеном исте године, слике Прокофјева „чине, изгледа, компромис, између свих нових модерних сликарских праваца. Мотиви су његових слика: Пирот и његова околина".

Од истог аутора сазнајемо да Прокофјев показује интересовање и за портрет.

Музеји у Смедеревској Паланци и Пироту поседују његове слике.

ЛАПТЕВ ЕВГЕНИЈЕ, рођен 7 (20) марта 1894. у Екатаринославу (Русија). На Правни факултет у Харкову уписао се 1912. год. и дипломирао 1917. Сликарство учи у приватној сликарској школи академског сликара З. А. Стефанског, а завршава и Државну сликарску школу у Харкову.

У Југославији ради као наставник цртања од 1921. године у Алексинцу, и то прво у Гимназији а од 1927. године у Учитељској школи.

Како није могао да докаже квалификације (није поседовао диплому сликарске школе из Русије), наложено му је да полаже допунске испите у Уметничкој школи у Београду. Испите је положио са успехом марта 1933. године.

Југословенски држављанин постао је 1939. године.[17]

Непосредно по ослобођењу Алексинца Лаптев је стрељан.

ИВАН ЛУКОМСКИ рођен је 16. октобра 1897. године (по старом календару) у Славјанску у Русији у радничкој породици. Његови родитељи, отац Степан и мајка Марија, имали су више деце.

Иванов отац умро је док је он још био дете. У ратном вихору 1917. године Иван, са неколико својих другова, напушта Русију. Они путују Европом — кроз Аустрију, Француску, Шпанију, да би преко северне Африке, Туниса и Марока дошли 1919. године у Турску. Границе према Русији биле

---

[15] За реконструкцију биографије М. Шоамовића послужили су подаци из написа *Моша Пијаде и Моша Шоамовић* Љубомира Никића, објављен у Зборнику за ликовне уметности Матице српске, у свесци 10.

[16] Биографија А. Прокофјева реконструисана је на основу више докумената из архива Министарства просвете, који се чувају у Архиву Југославије у Београду.

[17] Биографија Е. Лаптева реконструисана је на основу више докумената из архива Министарства просвете који се чувају у Архиву Југославије у Београду.

су затворене и Иван креће у правцу Југославије. Исте године стигао је у Београд.

Иван Лукомски нашао је уточиште, нови дом, код једне породице у Панчеву, а школске 1921/22. године већ је уписан у Краљевску уметничку школу у Београду. Дипломирао је јуна 1925. године.

Исте године постављен је за хонорарног, привременог, учитеља вештина Мушке гимназије у Скопљу. Крајем године премештен је у Крушевац у Гимназију. У Крушевцу је примио држављанство Срба, Хрвата и Словенаца 1929. године. За време боравка у Крушевцу, 1930. године, положио је и стручни испит за учитеља цртања и писања у средњим школама.

Лукомски се оженио Љубицом Перовић, рођеном крушевљанком, 18. октобра 1931. године. Из овог брака Љубица и Иван добили су сина Владимира (1932) и ћерку Милу (1943).

Све до окупације земље Иван Лукомски ради у Крушевачкој гимназији. Године 1943. Иван одлази у партизане — Расински партизански одред.

После ослобођења земље Иван се враћа у Крушевац и узима активно учешће у јавном и културном животу Крушевца. Активно ради у Крушевачком позоришту, као сценограф и једно време управник, и у Шах-клубу, док му је стално место запослења Гимназија.

Године 1946. Лукомски се сели у Тузлу, а затим у Бијељину. Од 1946. до 1956. године предавао је цртање у Гимназији „Филип Вишњић" у Бијељини. Из гимназије је прешао у Учитељску школу, у истом месту, и предавао цртање све до одласка у пензију 1964. године.

Иван Лукомски умро је 28. X 1965. године у Београду и сахрањен је на Централном гробљу.[18]

Иван Лукомски поред сликарства бавио се и скулпторским радом. Његов сликарски и скулпторски опус је скроман. Данас су сачувана четири цртежа, мушки и женски акт, из периода школовања у Београду, четири акварела и три уља. Пејсажи припадају пленеристичким тражењима Ивана Лукомског, док у једном платну, *Цвеће у високој вази*, наслућујемо сецесију.

Од скулптура које је оставио Иван Лукомски споменућемо: *Попрсје Драгослава Васиљевића* (сликара), бетон — Крушевачко гробље, *Споменик Црвеноармејцима за ослобођење Крушевца*, бронза — Музеј у Крушевцу и *Попрсје Филипа Вишњића*, гипс — Гимназија „Филип Вишњић" у Бијељини.

ВЕРНЕР ЉУБОМИР, рођен у Вуковару 1898. године. Сликарство учио у Загребу, у коме живи све време трајања првог светског рата. У Загребу се дружи са Крклецом, Шимићем, Николом Мирковићем (песником збирке *Зора и душа* и преводиоцем), Јобом и другима. Године 1918. одлази у Осијек, где почиње његова жива друштвено-политичка активност. На Вуковарском конгресу је члан Црвене страже.

Око 1920. године долази у Београд. Испољава своја левичарска убеђења, објављује илустрације у *Радничким новинама* и *Геци*, узима видног учешћа у партијској пропаганди пред тадашње изборе. Другује са београдским уметницима и чест је гост Скадарлије. После другог хапшења протеран је у Вуковар, где живи од 1921. до 1923. године. У Вуковару уређује

[18] Биографија И. Лукомског реконструисана је на основу више докумената из архива Министарства просвете, који се чувају у Архиву Југославије у Београду, као и захваљујући подацима добијеним од уметниковог сина Владимира Лукомског.

Слободну мисао и *Вуковарску комарицу*. Таква његова активност сметала је полицији и ускоро је био протеран и из Вуковара. Налази уточиште у Македонији. У Битољу и Скопљу живи пуних седам година као сценограф и сликар. У новој средини ради на окупљању уметника у Удружење ликовних уметника Вардарске бановине и оснивању *Јефимије*, Друштва пријатеља уметности у Скопљу.

Из Скопља прелази у Ниш, где слика, ради као сценограф и ликовни педагог. Узима видно учешће у оснивању Удружења ликовних уметника Моравске бановине. У Нишу организује три самосталне изложбе. До рата само једном напушта Ниш и кратко време живи у Зајечару, где издаје лист *Тимок* (изашао је само један број). По уласку немачке војске у Ниш 1941. године, Вернер бежи у Београд, где живи илегално. Боравио је и у Панчеву и Пожаревцу, а био и хапшен. Пред крај рата одлази у партизане.

По завршетку рата и демобилизације ради као сценограф у Београду — Авала филм. И после рата је испољавао свој немирни дух. Нижу се градови: Вуковар, Ниш, Сомбор, Осијек — у којима поред сликарства обавља и многе дужности — од директора Школе за примењену уметност и директора Уметничке галерије до позоришног сценографа.

Умро је у Осијеку 1955. године.[19]

Његово уметничко дело стварано је у реалистичком маниру са експресионистичким тенденцијама. Између два рата дао је свој допринос социјалном сликарству.

Слике му се налазе у градовима у којима је краће или дуже боравио. Музеји у Нишу и Вуковару поседују његове слике.

СТОЈАНОВИЋ БЛАГОЈЕ рођен је 6. марта 1906. године у Мрштанама, срез Врањски, у породици Проке (учитеља) и Јевросиме (домаћице) Стојановић.

Основну школу и пети разред гимназије завршио је у Лесковцу — реалку.

У Краљевску уметничку школу у Београду уписао се 1925/26. године а дипломирао на истој јуна 1929. године. Исте године постављен је за учитеља вештина у Реалној гимназији у Прокупљу. Стручни испит за учитеља вештина у средњим школама положио је, са одличним успехом, 1933. године.

Стојановић Благоје оженио се 1934. године и из овог брака има два сина.

Из Прокупља Б. Стојановић премештен је 1936. године у Вуковар, а непосредно пред рат враћа се у Лесковац. У току другог светског рата био је ратни заробљеник. По повратку из заробљеништва, после другог светског рата, наставио је да живи и ради у Лесковцу. И данас, као пензионисани наставник, Стојановић је сликарски веома активан.[20]

Изузетно плодан као сликар Б. Стојановић је често излагао своје дело на самосталним и колективним изложбама. Поменимо самосталне изложбе: Ниш 1931, Београд 1936, Вуковар 1937, Лесковац 1956, 1974. и 1975. године.

---

[19] Биографија Љ. Вернера је сажета аутобиографија самог Вернера пронађена у његовој заоставштини. Користим прилику да се захвалим Стјепану Брлошићу који ми је уступио поменуту аутобиографију и на истој дописао место и дан смрти Љ. Вернера.

[20] Биографија Б. Стојановића реконструисана је на основу више докумената из архива Министарства просвете, који се чувају у Архиву Југославије у Београду.

ПРИЛОЗИ:

Југославија 5. марта 1931. године — Крушевац.

„УДРУЖЕЊЕ ЛИКОВНИХ УМЕТНИКА МОРАВСКЕ БАНОВИНЕ

У понедељак 2 овог месеца у Нишу је основано Удружење ликовних уметника Моравске бановине. Циљ удружења је ширење ликовне уметности.

У управу су ушли председник г. Шоановић Моша, секретар г. Гернер Јаков, благајник Г-ђа Галевић Јелена.

Чланови надзорног одбора су г. Иван Лукомски и г. Рудановски.

Удружење ће приредити своју изложбу 1 априла у Нишу."

Епоха април 1931. године — Ниш.

„ПРВА УМЕТНИЧКА ИЗЛОЖБА У НИШУ

Многима без сумње изгледа превећ смиона мисао, да се већ једном и у нашем Нишу, средишту Моравске бановине, приређује уметничка изложба. Било је чак скептика који су је сматрали и данас је још сматрају — како се то види из одзива посетилаца — простим прецењивањем. Али има напротив и других, оптимиста, људи увек добре воље, кад се ради о нашем културном напретку, који не рачунају превише са приликама времена ни са другим потешкоћама. Ови су гајили одавна врућу жељу уз активно настојање да се уметници нашег краја, односно Моравске бановине, покажу једаред колективно са својим радовима. Тако би — мислили су ови — најлакше наши уметници могли наћи подстрека за своја стремљења у уметничком стварању.

Та идеја, скорашњим оснутком Удружења ликовних уметника Моравске бановине, постала је након мало по мало савладаних разноврсних запрека готовим чином. И 5 априла о.г. на католички Ускрс отворена је, уз присуство одабраног броја позваница, прва изложба ликовне уметности т.ј. оне уметности чији се производи представљају цртежем. Изложбу је отворио Др. Анте Ганчевић, професор при овд. мушкој гимназији, са кратким освртом о српској уметности у прошлости и о њеним задацима у садашњости. Предавач је истакао на уводном месту, да се са овом првом уметничком изложбом налазимо пред једним културним догађајем, за нашу моравску јавност од велике и непроцењиве вредности. Ко посети ову изложбу, а мислим да ниједан напредан грађанин ове бановине не би смео изостати, уверће се већ након првог летимичног прегледа о истинитости тих предавачевих речи. Изложба је регионалног карактера, јер на њој учествују само уметници настањени у овој бановини са 115 радова. Скромна средства моравских уметника нису била овог пута у стању да окупе уметнике читаве наше бановине, а за тим они нису могли ни ићи у оваквим приликама. Њихов је главни циљ — мени изгледа — био, да се у првом реду окупе са радовима они уметници који се међусобно познају и да се тако пружи преглед њихова послератног уметничког стварања без разлике праваца. Овој првој изложби суделују: г. Бајев Антоније из Књажевца, г. Шоамовић Моша и г. Вернер Жак из Ниша, г. Лаптев Евгеније из Алексинца, г. Лукомски Иван из Крушевца, г. Прокофјев Антоније из Пирота, г. Стојановић Благоје из Прокупља и г. Рудановски Василије из Ниша.

Овде бисмо отишли на дуго и широко кад бисмо се зауставили појединачно на изложеним радовима наших уметника. Доста је, мислим, овде истаћи, да свима уметницима наше бановине сам природни положај пружа чар велелепности и да су они истински њени сликари.

Јединство краја показује нешто заједничко нашим уметницима, и ако су они различити међу собом и по годинама и по племену и по народности и по сиже-има. Утицају природних појава моравских река, поља, брда, жарког сунца и плавог неба није се могао отети ниједан од њих, почев од Руса Бајева, Нестора наших уметника, до нашег младог Стојановића, чији се кист слободно креће по укоченом платну.

Било би претерано казати, да су на овој изложби сви радови савршени. Има их и са манама, јер и ми обични људи имамо својих особитих мана, а камоли не они, уметници, чији темперамент све савладава, кида и најсветије успомене и тек се стишава, кад његова животна светлост озари бића, која је он као своја чеда у глави зачео и породио.

При оцењивању ове прве изложбе, сетимо се да је наша модерна уметност готово од јуче, од недавне борбе за народно освештење с једне стране, а свеопшта запуштеност на културном, социјалном и економском пољу с друге стране, потиснуше у целој нашој земљи интерес за истом уметношћу, одузеше средства и помагала нашем уметничком стварању. Сетимо ли се још и тога да су скоро сви наши уметници живи, а већином још и млади, онда управо у ову бујну младост, у овај скоро изненадни освит наше пластичне уметности морамо полагати највећу наду. Зато и од срца морамо сви поздравити ову прву уметничку изложбу у нашем Нишу, која нам наговештава дане лепше и културније будућности не само за нашу бановину него и за нашу целу земљу.

проф. Др Анте Ганчевић."

Гласник 30. октобар 1932. године бр. 4 — Ниш.

„СА ИЗЛОЖБЕ У ЗАЈЕЧАРУ

Успела изложба Удружења ликовних уметника.

Током овог месеца у Зајечару, у општинској сали је отворена друга изложба Удружења ликовних уметника — Моравске бановине (прва је била у Нишу — прошле године).

Зајечарско друштво је и приватно и преко својих организација правилно схватило и озбиљност и корисност ове приредбе и свестраном и обилатом посетом (до сада је на изложби било преко 300 лица) и куповањем слика (продато 15 комада) помогло приређивање.

О вредности ове културне манифестације у Моравској бановини не треба много говорити: она развија смисао и жељу за лепим и у пејзажу пропагира лепоту краја, даје потстрека за путовања, а у портрету пружа материјал за проучавање карактера становника тог или другог краја. Изложбу је лепим и пригодним говором отворио професор зајечарске гимназије г. Милан Цветичанин. Првог дана сала је била пуна посетилаца, изложбу су посетили Епископ, начелник дивизије са помоћником, начелник среза, инспектор бановине, председник суда, сва женска удружења. Изложено је свега до 100 слика петорице уметника. Преовлађује пејзаж из Моравске бановине. — Најстарији уметник — АНАТОЛИЈЕ БАЈЕВ (Књажевац). Он, слободан уметник, који живи искључиво од продаје својих слика, дубоки старац, уметник реалистичке школе, његове боје су сочне, здраве, природне, његов пејзаж — веран до ситнице природи. Слике: *Пут у планину* (Сићево), *Ноћ у њиви, Зимско вече* (Темска) — не заборавни. Бајев уметник здравог посматрања природе. Његове слике су разумљиве и приступачне маси и њима се радо украшавају зидови кућа. По количини радова иза њега је г. Вернер Јак (Ниш). Код овог уметника ове године се осећа приметан напредак ка здравом и радосном схватању живота. Његов *Прозор* и *Са Јадрана* пријатно делују на око. Г. Василије Рудановски (Ниш) скоро сав у студијама. Уметник слабих боја он је у многоме близак импресионистима. Код Евгенија Лаптева (Алексинац) има тежње ка широким једноставним потезима *(Планина Гоч)*, има нечег у његовој уметности и од тежњи ка декоративном сликарству *(Манастир Љубостиња)*.

Г. Иван Лукомски (Крушевац) заступљен као и прошле године — релативно мање него остали. Код њега исто преовлађује тежња ка новим и савременијим тежњама у уметничком истраживању — не без индивидуалних црта *(Морава код Буниса)*.

Цела је изложба оставила веома пријатан утисак и нехотимице се буди осећај захвалности и приређивачима и онима који су топло прихватили идеју о неопходности отварања ове изложбе и помогли је у њеном остварењу.

А."

Гласник 15. јун 1933. године — Ниш.

„ИЗЛОЖБА ЛИКОВНИХ УМЕТНИКА

Изложба ликовних уметника Моравске бановине отвориће се 16. јуна у Крушевцу у дворани среског суда."

Правда 20. април 1937. године — Београд.

„РАСЦЕП У УДРУЖЕЊУ ЛИКОВНИХ УМЕТНИКА МОРАВСКЕ БАНОВИНЕ У НИШУ

Сви Југословени, њих 6 од 14 чланова, колико је Удружење имало, иступило је из Удружења с мотивацијом да управа својим радом заступа само интересе једне групе и води више личну политику.

Међу сликарима, који су иступили и који ће образовати своје самостално удружење налазе с г. г. Љ. Вернер, П. Даничић и Крстић."

Ревија мај 1937. године бр. 21. — Ниш.

„ПОВОДОМ ОДВАЈАЊА СРБА — УМЕТНИКА

Два интересантна догађаја десила су се последњих дана на хоризонту уметности: уредба Министарства просвете, којом се утврђују уметничке школе и — „одвајање" Срба од Руса уметника у Моравској бановини.

У колико је прва акција националне културе, националног прогреса у толико други може се уврстити у ред оних националистичких покрета у уметности, које чак и хитлеризам не познаје. Да видимо у чему је ствар. Два су већ београдска листа 19 и 20 априла ове године објавила као сензационалну вест са упадљивим насловом да су се „сви" Срби — уметници Моравске бановине одвојили од Руса. Да ли тако стоји, видећемо одмах. Од пре шест година једна група уметника створила је „Удружење ликовних уметника Моравске бановине". На дан „догађаја" било је свега 9 чланова, од којих Срба 3, и то 2 имају презиме на „ић", а један на „ер", што јако наличи на немачко име. И кад је тај члан са презименом на „ер" постао вођ одвојене групе „Срба-уметника", дао је у дневним листовима информацију да број чланова Удружења ликовних уметника М. б. износи 14, међу којима су 6 Срба, а који су „сви" напустили Удружење. Ту је свесно претеривање бројева, то је свесна лажа, која је потпуно у складу са Адлеровом теоријом (тежња за надмоћи извесних типова). Свега 2—3 (боље да кажемо $2^1/_2$ Срба) човека од „куражи и амбиције" створили су читав „националистички покрет" са вођом сумњивог националног порекла, слично акцији Немца Клоца Анахарсиса у доба француске револуције.

Тако се ствар личне куражи једног таквог типа и двојице амбициозних господина надула у мехур, обојен у националистичким бојама.

Но, та господа, да би се представила у облику дебелог национализма, предузела је и други начин декорисања, а то је интервју. Познато је да новинари величају људе помоћу интервјуа, па се и наш „ер" дао интервјуисати. Заузевши позу дубоко разочараног уметника у људску правичност, тај творац „националистичког покрета" и недооцењени геније закукао је на Бановину. Бановина, по њему, купује ствари „застарелих мазала" и загрозио, да ако и даље буде овако, он ће напустити ову територију. Али и ту ствар друкчије стоји...

— Шта ће Бановина? Она, и ако је имала добру намеру да откупи од сваког уметника понешто, ипак није могла то учинити. Није могла откупити слике Господина на „ер", тога великог националиста, јер није имала укус за његове: „Робијаше", „Проститутку", „Јуду" — атопотје. Толико је за јавност и нашу одбрану. Иначе, ми „одбачени" Руси — уметници, у облаку ове прашине, повлачимо се пред „националистичким уметничким подвизима".

У име Руса — уметника Морав. бан.

Василије Рудановски
Југословенски поданик,
професор цртања
М. р. Гимназије у Нишу."

CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DES ASSOCIATIONS D'ARTISTES EN SERBIE

— Association des artistes peintres sculpteurs et graveurs du Banat de la Morava —

UGLJEŠA RAJČEVIĆ

Dès les premières années du XXe siècle les artistes serbes ont manifesté leur désir de s'unir sur le plan de conceptions esthétiques communes comme aussi sur le plan professionnel.

A partir de 1907 jusqu'au début de la Seconde Guerre Mondiale plusieurs associations et groupes d'artistes se sont formés à Belgrade.

Dans les ouvrages écrits à ce sujet l'on peut trouver les données sur les sociétés et groupes d'artistes qui avaient été fondés à Belgrade et qui englobaient, dans la majorité des cas, des artistes de Belgrade même. Cependant il y eut aussi des tentatives de groupement d'artistes à l'intérieur de la Serbie. C'est ainsi qu'en 1931 fut fondée la Société des artistes peintres sculpteurs et graveurs du banat (unité administrative) de la Morava dont le siège était à Niš. Lors de sa création la Société ralliait en son sein les artistes de Niš, d'Aleksinac, de Kruševac, Knjaževac, Pirot et Prokuplje. C'étaient: Jakov Verner, Vasilije Rudanovski, Moša Šoamović (Niš), Anatolije Bajev (Knjaževac), Evgenije Laptev (Aleksinac), Apolon Prokofjev (Pirot), Ivan Lukomski (Kruševac), et Blagoje Stojanović (Prokuplje). Le jour de sa fondation la Société élut son comité de direction dans lequel entrèrent: M. Šoamović (président), J. Verner (secrétaire), J. Galević (caissier) et I. Lukomski et V. Rudanovski comme membres du Comité de révision. Tous les membres de l'Association, à l'exception de A. Bajev étaient professeurs de dessin dans une école de l'Etat (lycée ou autre). Depuis sa fondation à Niš, le 2 mars 1931 jusqu'à sa scission, intervenue en 1937, la Société a joué un rôle prépondérant dans la propagation des Beaux Arts dans un milieu qui jusqu'alors avait accordé peu d'attention à cette activité artistique. L'Association avait aussi organisé trois grandes expositions: l'une à Niš, l'autre à Zaječar et la troisième à Kruševac. La plupart des membres de l'association prit part à ces expositions avec plus de 100 oeuvres exposées, ce qui à l'époque, attira une grande attention du public et de la presse. Immédiatement après les expositions mentionnées, nous pouvons lire dans la presse locale des aperçus qui les concernent et qui ne manquent pas de certaines ambitions de donner des appréciations du point de vue artistique. Ce sont en même temps, dans ce mileu, les premiers essais de critique artistique.

Après un certain temps d'inactivité relative, il arriva, assez inopinément à une scission dans la société, c'est à dire, comme l'a expliqué à la presse l'un de ses membres »à la séparation entre les artistes serbes et les artistes russes«.

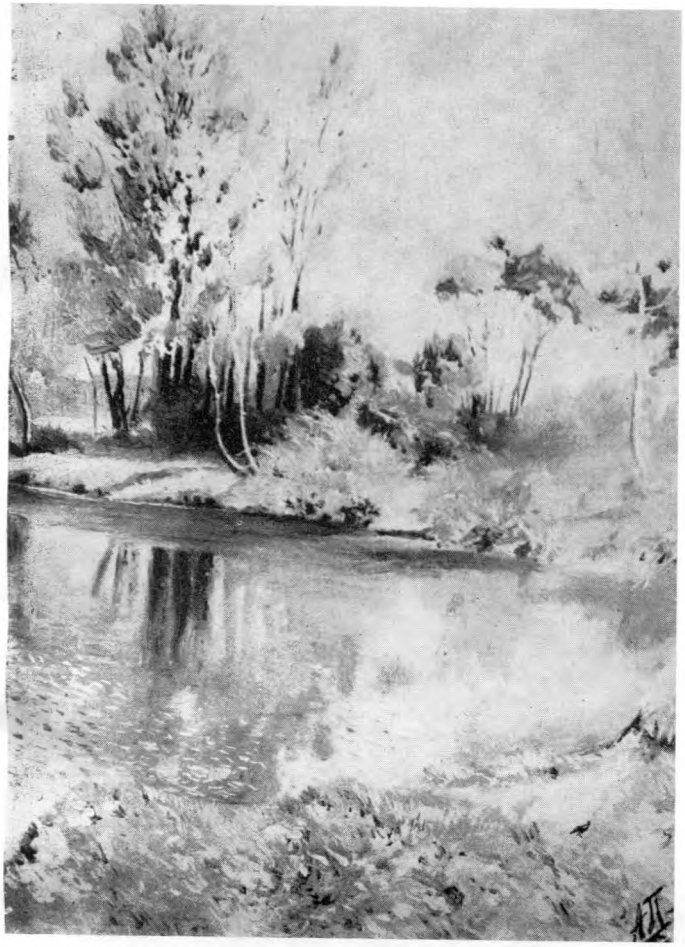
Après 1937 l'on ne mentionne plus la Société dans la presse.

Сл. 1. *Анатолије Бајев*, Пејсаж, уље

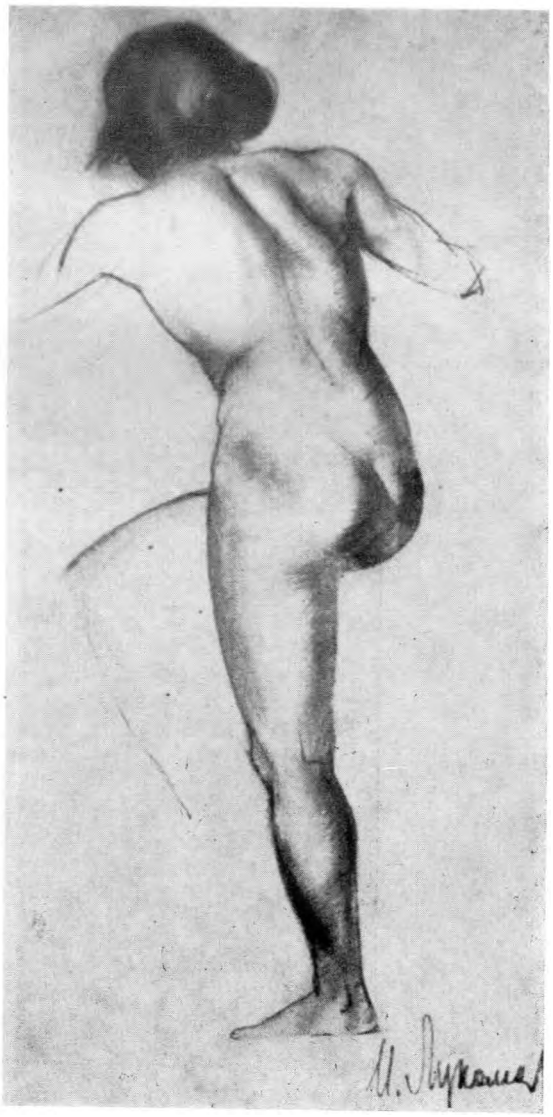
Сл. 2. *Василије Рудановски*, Портрет непознатог, уље

(Власник Народни музеј у Нишу)

Сл. 3. *Моша Шоамовић*, Портрет (Власник Народни музеј у Нишу)



Сл. 4. *Аполон Прокофјев,* Пејсаж, уље
(Власник Народни музеј у Смед. Паланци)



Сл. 5. Иван Лукомски, Женски акт, оловка

Сл. 6. *Иван Лукомски,* Зимски пејсаж, акварел

Сл. 7. *Љубомир Вернер,* Пејсаж, уље (Власник Народни музеј у Нишу)