ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ У БЕОГРАДУ
Библиотека
Одељења за историју уметности
Инв. бр. 2539
Сигн.

matica srpska
section des arts

recherches sur l'art

novi sad
1 9 6 6

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ У БЕОГРАДУ
Библиотека
Одељења за историју уметности
Инв. бр. 2539
Сигн.

матица српска
одељење за ликовне уметности

зборник за ликовне уметности

2

нови сад
1 9 6 6

уредништво
др светозар радојчић
др миодраг коларић
милоје милошевић

●

главни уредник
дејан медаковић

●

овај број приредио
војислав ј. ђурић

●

секретар уредништва
динко давидов

●

технички уредник
бранко видић
лектор
вера стојић
коректор
јелка поморишац

●

насловна страна
светислав ј. ђурић

●

издавач матица српска — нови сад
штампа „радиша тимотић", београд — обилићев венац 5, 1966.

SADRŽAJ — TABLE DE MATIERS

1. Јадран Ферлуга: ВРЕМЕ ПОДИЗАЊА ЦРКВЕ СВ. АХИЛЕЈА НА ПРЕСПИ — — 1

Jadran Ferluga: LA DATE DE LA CONSTRUCTION DE L'EGLISE DE ST-ACHILLEE DE PRESPA — 7

2. Гордана Бабић: ХРИСТОЛОШКЕ РАСПРЕ У XII ВЕКУ И ПОЈАВА НОВИХ СЦЕНА У АПСИДАЛНОМ ДЕКОРУ ВИЗАНТИЈСКИХ ЦРКАВА — — — — — — — — 9

Gordana Babić: LES DISCUSSIONS CHRISTOLOGIQUES DU XIIeme SIECLE ET L'APPARITION DE NOUVELLES SCENES DANS LE DECOR ABSIDAL DES EGLISES BYZANTINES — 30

3. Јованка Максимовић: КАМЕНА ДЕКОРАЦИЈА МОРАЧЕ — — — — — — — — 33

Jovanka Maksimović: LA DECORATION SCULPTURALE DE MORAČA — — — — 48

4. Бојана Радојковић: СРЕБРНА ЧАША ВЛАСТЕЛИНА САНКА — — — — — — 51

Bojana Radojković: LA TIMBALE D'ARGENT DU SEIGNEUR SANKO — — — — 60

5. Мирјана Татић-Ђурић: СТЕАТИТСКА ИКОНИЦА ИЗ КУРШУМЛИЈЕ — — — — 63

Mirjana Tatić-Djurić: LA PETITE ICONE EN STEATITE DE KURŠUMLIJA — — — 84

6. Светислав Мандић: ДВА ПРИЛОГА О ФРЕСКАМА СТУДЕНИЧКЕ СПОЉНЕ ПРИПРАТЕ — 87

Svetislav Mandić: DEUX CONTRIBUTIONS A L'ETUDE DES FRESQUES DE L'EXONARTHEX DE L'EGLISE DE LA VIERGE A STUDENICA — — — — — — — — 102

7. Букосава Томић-Де Муро: СРПСКЕ ИКОНЕ У ЦРКВИ СВ. НИКОЛЕ У БАРИЈУ, ИТАЛИЈА — 105

Vukosava Tomić-De Muro: LES ICONES DANS L'EGLISE SAINT NICOLAS A BARI EN ITALIE — 123

8. Гојко Суботић: ПОЧЕЦИ МОНАШКОГ ЖИВОТА У ЦРКВА МАНАСТИРА СРЕТЕЊА У МЕТЕОРИМА — 125

Gojko Subotić: LES DEBUTS DE VIE MONASTIQUE AUX METEORES ET L'EGLISE DU MONASTERE D'HYPAPANTE — — — — — — — — — — — — — — — — — — 177

9. Павле Мијовић: О ИКОНАМА С ПОРТРЕТИМА ТОМЕ ПРЕЉУБОВИЋА И МАРИЈЕ ПАЛЕОЛОГОВЕ — 183

Pavle Mijović: LES ICONES AVEC LES PORTRAITS DE TOMA PRELJUBOVIĆ ET DE MARIE PALEOLOGINE — 195

10. Цветан Грозданов: ПРИЛОЗИ ПОЗНАВАЊУ СРЕДЊОВЕКОВНЕ УМЕТНОСТИ ОХРИДА — 197

Cvetan Grozdanov: CONTRIBUTIONS A L'ETUDE DE L'ART MEDIEVAL D'OHRID — 230

11. Здравко Кајмаковић: УТИЦАЈ СТАРЕ СРПСКЕ ГРАФИКЕ НА ЖИВОПИС ЗОГРАФА ВАСИЛИЈА — 233

Zdravko Kajmaković: L'INFLUENCE DE L'ANCIENNE GRAVURE SERBE SUR L'OEUVRE DU PEINTRE VASILIJE — — — — — — — — — — — — — — — — — — 242

12 Бранка Кнежевић: ЦРКВА СВЕТОГ ПЕТРА У ПРЕСПИ — — — — — — — — 243

Branka Knežević: EGLISE DE SAINT PIERRE A PRESPA — — — — — — — — 253

13. Миодраг Коларић. ИЗ ДАЉЕ И БЛИЖЕ ПРОШЛОСТИ НЕКИХ СПОМЕНИКА НА ДУНАВУ — 267

14. Радмила Михаиловић: УТИЦАЈ ЗАПАДНОЕВРОПСКЕ ИКОНОГРАФИЈЕ НА КОМПОЗИЦИЈЕ „УДОВИЧИНА ЛЕПТА“ И „ИЗГНАЊЕ ТРГОВАЦА ИЗ ХРАМА“ У СРПСКОМ СЛИКАРСТВУ XVIII ВЕКА — — — — — — — — — — — — — — — — 291

Radmila Mihailović: INFLUENCE DE L'ICONOGRAPHIE OCCIDENTALE SUR LA COMPOSITION »L'OBOLE DE LA VEUVE« ET »EXPULSION DES MARCHANDS DU TEMPLE« DANS LA PEINTURE SERBE DU XVIIIeme SIECLE — — — — — 302

15 Оливера Милановић-Јовић: ИКОНОСТАС СТЕФАНА ТЕНЕЦКОГ У ВАЗНЕСЕЊСКОЈ ЦРКВИ У РУМИ — — — — — — — — — — — — — — — — — — 305
Olivera Milanović-Jović: ICONOSTASE DE STEFAN TENECKI DE L'EGLISE DE L'ASCENSION A RUMA — — — — — — — — — — — — — — — — — — 316

16. Павле Васић: ADDENDA ЧЛАНКУ СЛИКАРСКА ПОРОДИЦА ЈАКШИЋА ИЗ БЕЛЕ ЦРКВЕ — 317
Pavle Vasić: ADDENDA SUR L'ARTICLE DE LA FAMILLE DES PEINTRES JAKŠIĆ DE BELA CRKVA — — — — — — — — — — — — — — — — — — 324

17. Никола Кусовац: АДАМ СТЕФАНОВИЋ (1832—1887) — — — — — — — — — 327
Nikola Kusovac: ADAM STEFANOVIĆ (1832—1887) — — — — — — — — — — 340

18 Станислав Живковић: НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ (1873—1915) — — — — — — — 341
Stanislav Živković: NADEŽDA PETROVIĆ (1873—1915) — — — — — — — — — 363

19. Милан Кашанин: О РАФАИЛУ МОМЧИЛОВИЋУ — — — — — — — — — — 367
Milan Kašanin: RAPHAEL MOMČILOVIĆ — — — — — — — — — — — — 373

20. Владимир Розић: ГРАФИЧАР ДУШАН ЈАНКОВИЋ (1894—1950) — — — — — — 375
Vladimir Rozić: DUŠAN JANKOVIĆ (1894—1950) — — — — — — — — — — 385

ЈАДРАН ФЕРЛУГА

Време подизања цркве св. Ахилеја на Преспи

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

На острву св. Ахилеја, на Малој Преспи или Малом Језеру, налазе се рушевине велике тробродне базилике, које су за последњих сто година биле предмет изучавања многих страних и домаћих научника. Скоро сви су између осталог поставили питање када је ова црква изграђена, а нарочито је у најновије време поново оживела дискусија, иако одговор на то питање одавно лежи на дохват руке.

Преспанску област, острво св. Ахилеја и рушевине базилике на њему, посетио је пред крај прошлог века Миљуков. Да би одредио време када је црква сазидана, он је пошао од натписа у апсиди и, сматрајући да је реч о списку епархија Самуилове патријаршије, чије је седиште неко време било у Преспи, закључио да скоро нема сумње да је „Велика црква", како се у народу називају рушевине базилике, из времена Самуила, тј. с краја X или почетка XI века. Миљуков се с правом позивао на једну вест византијског хроничара XI века Скилице, према којој је Самуило пренео мошти св. Ахилеја из освојене Ларисе у Преспу, и то је по њему био природан повод да се сагради храм.[1] Нешто више од десет година касније обишао је овај крај Иванов и у свом опису Преспе обухватио и рушевине велике цркве. У погледу времена подизања цркве и он се позвао на Скилицу па каже да се не може замислити престоница без цркве, тим пре што је у то време архиепископско седиште пренето из Водена у Преспу. Он, међутим, истиче да нигде није забележено да је Самуило сазидао цркву у коју би сместио мошти свеца пренете из Ларисе.[2]

---

[1] П. Н. Милюков, Христианские древности Западной Македонии, ИРАИК IV (1899), 51—53. Миљуков се за натпис у апсиди позива на Ф. И. Успенский, Две исторические надписи, ИРАИК III (1898), 189.

[2] Йор. Иванов, Цар Самуиловата столица в Преспе, Извест. на бълг. археол. дружество I (1910), 72—79.

Вест на коју се позивају Миљуков и Иванов гласи у преводу: „Пренео је (наиме Самуило) затим и мошти светог Ахилеја, епископа Ларисе за време Константина Великог и који је присуствовао великом првом сабору заједно са Регином Скопелом и Диодором Триком, и пренео у Преспу, где је био његов дворац.“[3] Треба одмах нагласити да Скиличин текст није ни до данас критички издат иако је прилично урађено на припремању таквог, крајње потребног, издања. Немачки византолог де Бор, који је у циљу припремања новог, критичког текста проучио бројне рукописе Скилице, саопштио је између осталог једну допуну наведеном Скиличином тексту, која се налази у три рукописа, и то у Vindobonensis Hist. graec. 35, Coislinianus 136 и Vindobonensis Hist. graec. 74. Допуна, која се директно наставља на Скиличин текст, гласи у преводу: „саградивши велелепан и велики храм под његовим именом“.[4] Годину дана касније Б. Прокић је публиковао све допуне и исправке из рукописа Vindobonensis Hist. graec. 74. Он је, међутим, погрешно превео οἶκος као „Schloss“.[5] Нешто касније он је ту грешку поновио, када је у једном свом чланку написао да се на основу ове допуне види „како је диван и величанствен дворац Самуило под својим именом подигао био тада у Преспи“.[6] Он је тако не само искривио потпуно смисао реченице већ је и лишио сваког смисла. Нема, међутим, никакве сумње да је реч о изградњи цркве; у великом речнику Димитракоса стоји за глагол δομῶ-άω=κτίζω, οἰκοδομῶ, дакле градити. И не само то, већ се тамо управо наводи као пример употребе тог глагола: ἐκκλησίαν ἐδομήσαντο, дакле у преводу: саградише цркву. Οἶκος, наравно, пре свега је значило кућа, али се врло често у класици и најчешће у средњем веку употребљава у смислу храма, цркве, како то наводи исти Димитракос (οἶκος = ναός, ἱερόν).

Codex vindobonensis Hist. graec. 74 је значајан и драгоцен по томе што је богат допунама и исправкама Скиличине хронике. Де Бор је доказао да је овај рукопис са краја XIII или почетка XIV века, али да је преписивач имао пред собом предложак са почетка XII века. Предложак се завршавао почетком владе цара Исака Комнина, 1057. г.,

---

[3] Skylitzes—Cedren., II, 436/7—11: μετήγαγε δε καὶ τὸ λείψανον τοῦ ἁγίου Ἀχιλλείου, ἐπισκόπου Λαρίσσης χρηματίσαντος ἐπὶ Κωνσταντίνου τοῦ μεγάλου κάν τῇ μεγάλῃ καὶ πρώτῃ συνόδῳ παρόντος σὺν Ῥηγίνῳ Σκοπέλῳ καὶ Διοδώρῳ Τρίκκης, καὶ εἰς τὴν Πρέσπαν ἀπέθετο, ἔνθα ἦσαν αὐτῷ τὰ βασίλεια. Уп. још ibidem, II, 718/23—719/1:.. ἐν τῇ Πρέσπᾳ τῶν Βουλγάρων... βασίλεια... καὶ τὸν ἐκεῖσε ναόν, ὃς ἐπ'ὀνόματι τοῦ ἁγίου Ἀχιλλίου ἱδρυται,...

[4] C. de Boor, Weiters zur Chronik des Skylitzes, Byz. Zeit. 14 (1905), 436: ὄικον κάλλιστον καὶ μέγιστον ἐπὶ τῷ ὀνόματι αὐτοῦ δομησάμενος.

[5] B. Prokić, Die Zusätze in der Handschrift des Johannes Skylitzes codex Vindobonensis hist. graec. LXXIV, München 1906, № 12, стр. 29 и 40.

[6] Б. Прокић, Јован Скилица као извор за историју Маћедонске словенске државе, Глас LXXXIV (1910), 91.

а написао га је Михајло, девољски епископ. Даље је де Бор утврдио да се допуне односе скоро искључиво на „бугарску" историју и сматрао највероватнијим да је епископ Михајло допуњавао Скилицу на основу сопственог познавања прилика и прошлости, да се допуне нису налазиле у Скиличином извору и да Скилица није према томе свој извор скраћивао на местима која се односе на словенску историју, односно управо на оним местима која је Михајло Девољски допунио.[7] Оно што је можда најважније, то је висок степен веродостојности допуна и исправки девољског епископа. Све допуне и исправке су крајње умесне и допуњавају Скиличин текст чинећи га јаснијим и схватљивијим, односно коригујући погрешно забележена словенска имена и дајући им правилан облик.

Миљуков, Иванов и неки други[8] нису могли познавати ову драгоцену допуну која потврђује њихову претпоставку да је црква св. Ахилеја сграђена за владе Самуила. Занимљиво је, међутим, да је она остала скоро незапажена све до данас. Једини је Златарски искористио Михајла Девољског, али само утолико што је његову вест превео и навео, а скоро потпуно превидео њен значај.[9] После објављивања Михајлове допуне, велики део писаца се и даље позивао на Миљукова или Иванова или једноставно констатовао да је црква из времена Самуила, без икаквих доказа. Тако су поступили нпр. В. Марковић[10], М. Злоковић[11] (позива се на Марковића), Б. Филов[12], Йор. Иванов[13], В. Иванова[14], Б. Бошковић[15], итд.

---

[7] C. de Boor, нав. дело, 367—369.

[8] К. Јиречек, Хришћански елементи у топографској номенклатури балканских земаља, Зборник К. Јиречека, I, Београд 1959, 489, претпоставио је да је Самуило подигао цркву св. Ахилеја, али треба имати у виду да је ово његово дело објављено још 1897. г. Међутим ни касније Јиречек (Историја Срба, I, Београд 1953, 117) није приметио допуну Михајла Девољског и даље се позивао на Миљукова.

[9] В. Н. Златарски, История на първото българско царство, София 1927, I/2, 663—664.

[10] В. Марковић, Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији, Сремски Карловци 1920, 11, позива се на Скилицу и Јиречека, Хришћански елементи (уп. нап. 8).

[11] М. Злоковић, Старе цркве у областима Преспе и Охрида, Старинар, Трећа серија, III (1924—1925), 116.

[12] Б. Филов, Старобългарското изкуство, София 1924, 18, нап. 46.

[13] Йор. Иванов, Български старини из Македония, София 1908, 28, наводи само списак епархија из апсиде цркве али без коментара, а у другом издању, 1931. г., 56—57, даје нешто опширнији коментар, позива се на Скиличину вест о преносу моштију св. Ахилеја, које су положене у патријаршијску цркву, али не зна ништа о допуни Михајла Девољског.

[14] V. Ivanova, Les anciennes basiliques de Bulgarie, Actes du IVe Congrès inter. d'Études byzantines, Sofia 1936, 215.

[15] Б. Бошковић, Архитектура средњег века, Београд 1957, 129—130.

Други су наставили дискусију о том питању занемарујући потпуно, или скоро потпуно, тако значајно, јасно и веродостојно сведочанство као што је ова допуна Михајла Деволског. Сотириу је изнео хипотезу да је Самуило дао положити мошти св. Ахилеја у неку мању цркву а да је велика базилика сграђена између 1020. и 1081. године.[16] Мавродинов је приписао подизање цркве бугарском кнезу Борису (852—889) позивајући се при томе на Теофилакта Охридског, а Самуило да је овамо пренео мошти св. Ахилеја.[17] Пеликанидес се придружио Сотириу-у у погледу времена подизања базилике, али је одбацио његову хипотезу о постојању цркве већ у време Бориса.[18] Стричевић наглашава да код Скилице нема ни речи о изградњи цркве за време Самуила и мисли да је то једна од седам катедрала које је Борис дао да се сграде, али да је мењала патрона 983. г. када је Самуило у ту цркву пренех мошти св. Ахилеја.[19] Недавно је Бичев изрекао исто мишљење, да се наиме ради о једној од седам цркава из времена Бориса, иако се њена изградња приписује Самуилу, али да је Самуило можда дао само да се она реконструише и прошири.[20] У најновије време вратио се Грабар на то питање. Ни он није узео у обзир допуну Михајла Деволског али, полазећи од натписа у апсиди цркве св. Ахилеја, закључује: „tandisque les sources littéraires peuvent nous faire hésiter sur le sens à donner et la chronologie à attribuer aux inscriptions du „synthronos" de Prespa, ces inscriptions elles-mêmes, à cause du „contexte" archéologique (emplacement, distribution, cadres), représentent un témoignage certain: *archéologiquement parlant*, elles affirment que, du temps où elles furent tracées pour la première fois, l'église qui les abrita était la cathédrale de l'archevêque qui administrait les diocèses énumérés par ces inscriptions. *Traduit en termes historiques* cela signifie: il s'agit de l'archevêque de l'État de Samuel avant l'amputation par Basil II du diocèse du Vidin (1002)".[21] Другим путем, дакле, Грабар је дошао до

---

[16] Γ. Σωτηρίου, Ὁ Βυζαντινὸς ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἀχιλλείου τῆς Πρέσπας καὶ οἱ βουλγαρικαὶ περὶ τῆς ἱδρύσεως τοῦτου ἀπόψεις, Πρακτικὰ Ἀκαδ. Ἀθηνῶν, 20 (1945), 12.

[17] Н. Мавродинов, Старобългарското искуство, Софија 1959, 99—100.

[18] Σ. Μ. Πελεκανίδου, Βυζαντίνα καὶ μεταβυζαντίνα μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, 61—69.

[19] Dj. Stričević, La rénnovation du type basilical dans l'architecture ecclésiastique des pays centrales des Balkans au IXe—XIe siècles, Actes du XIIe Congrès inter. d'Études byzantines, Beograd 1963, I, 195—201.

[20] M. Bichev, Architecture in Bulgaria, Sofia, 30.

[21] A. Grabar, Deux témoignages archéologiques sur l'autocéphalie d'une église: Prespa et Ochrid, Зборник радова Визант. инст. VIII/2 (1964), 163—165. О натписима у апсиди писали су и други пре Грабара, почев од Миљукова, али су његови закључци сасвим поуздани.

истог закључка. Ово је утолико значајније јер се на тај начин још једном потврђује висок степен веродостојности допуна и исправки Михајла Деволског. Нема према томе никакве сумње да је Самуило, после 985. или 986. г.[22], дао да се сагради велика и лепа црква посвећена успомени св. Ахилеја.

JADRAN FERLUGA

LA DATE DE LA CONSTRUCTION DE L'ÉGLISE DE ST-ACHILLÉE DE PRESPA

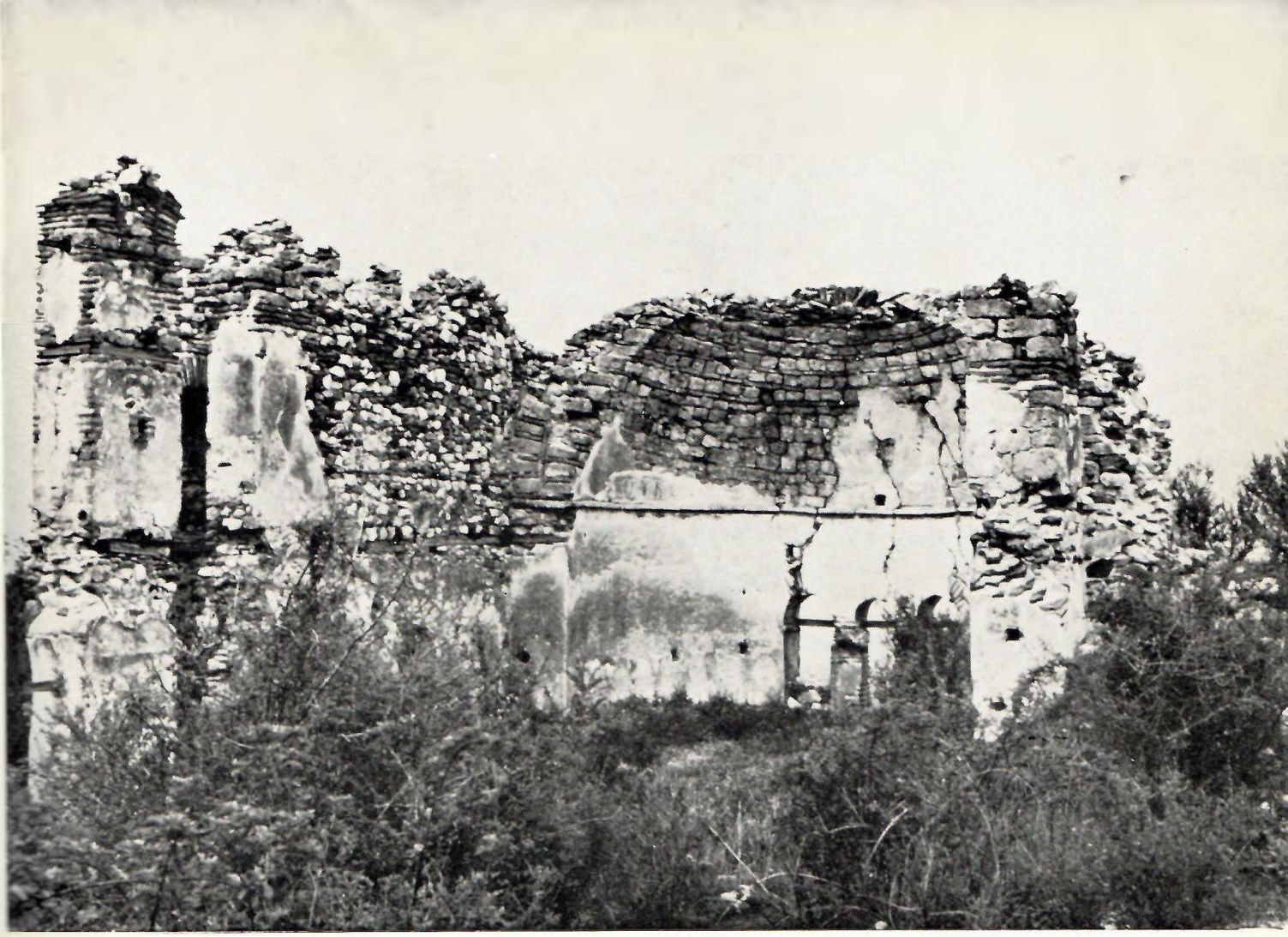
Les premiers historiens (Miljukov, Ivanov) qui visitèrent l'île de St-Achillée du lac de Prespa ont supposé que la grande basilique du nom de St-Achillée ait été construite par l'empereur Samuel à l'occasion du transfert des reliques du saint Achillée de Larissa à Prespa (Skylitzes-Cedren., II, 436/7–11, voir aussi ib., II, 718/23—719/1). À cette époque même C. de Boor (B. Z. 14/1905/, 436) et B. Prokić, *Die Zusästze in der Handschrift des Johannes Skylitzes codex vindobonensis hist. graecus LXXIV*, München 1906, No. 12, pag. 29 et 40, publièrent un supplément au texte de Skylitzes dont il résulte que Samuel, après avoir transféré les reliques de St-Achillée de Larissa à Prespa, où se trouvait la cour impériale, fit construire une belle et grande église au nom du saint.

Il s'agit des suppléments et corrections du texte de Skylitzes (dans un ms. du XIIIe ou XIVe siècle d'après l'original du XIIe siècle) faits par Michel, évêque de Devol. Ces suppléments et corrections se rapportent presque exclusivement à l'histoire des Slaves du Sud entre 976 et 1057 et sont une source de premier ordre. Personne n'a pris en considération ce supplément, sauf en partie Zlatarski (*История на българската държава*, I/2, 663—664) qui a traduit tout simplement la phrase de l'évêque de Devol. Les autres historiens ont continué presque tous à citer Miljukov ou Ivanov. Dernièrement Pelikanides, Stričević et Grabar ont encore une fois posé la question de la date à laquelle fut bâtie l'église de St-Achillée. Pelikanides propose la période entre 1020 et 1081, Stričević et Bičev croient qu'il s'agit d'une des sept églises construites par Boris (852—889). Grabar part des inscriptions dans l'abside, mentionnées déjà par Miljukov et Pelikanides entre autres, et conclut: tandis que les sources littéraires peuvent nous faire hésiter sur le sens à donner et la chronologie à attribuer aux inscriptions du »synthronos« de Prespa, ces inscriptions elles-

[22] У литератури врло дуго се провлачи погрешно датирање пада Ларисе; од Миљукова, Иванова, Јиречека, Марковића, Мавродинова до Стричевића (уп. нап. горе) најчешће је узета 983. г. Није овде место да се улази у овај проблем, о томе расправљам на другом месту; засад је довољно уп. Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1959, 288, нап. 1.

-mêmes, à cause du »contexte« archéologique (emplacement, distribution, cadres), représentent un témoignange historique certain: archéologiquement parlant, elles affirment que, du temps où elles furent tracées pour la première fois, l'église qui les abrita était la cathédrale de l'archevêque qui administrait les diocèses énumerés par ces inscriptions. Traduit en termes historiques, cela signifie: il s'agit de l'archevêque de l'État de Samuel avant l'amputation, par Basile II, du diocèse de Vidin (1002).

Par une voie différente Grabar est donc parvenu à la même conclusion. Il n'y a aucun doute que l'église de St-Achillée fut bâtie sur l'ordre de Samuel après 985 ou 986 pour y déposer les reliques du saint transférées de Larissa à Prespa.



Црква св. Ахилеја на Преспи (Снимак проф. Н. Муцопулоса)

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

МАТИЦА СРПСКА

ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

Захваљујући очуваним списима Ане Комнене, Никите Хонијата и Кинама а исто толико и актима црквених сабора XII века и Синодику који се читао на празник Недеље православља, па и осталим изворима који обавештавају о филозофским схватањима и о сукобима учених људи у касном XI и у XII веку у Цариграду, пружа се историчарима уметности занимљива могућност поређења интелектуалних проблема овог доба са сликама тада насталим. То је један од периода о коме се данас зна толико да се може указати на моменте када су се извесни одјеци догматских дискусија испољили у зидном украсу византијских цркава.

* *
*

Неометана и интензивна проучавања античких филозофа у XI веку, особито за време Михаила VII Дуке (1071—1078) и његове браће[1], проузроковала су веома значајне последице већ крајем века и утицала на начин размишљања школованих Византинаца у току целог XII века. Развој логике и дијалектике довео је у сумњу основне хришћанске догме па су сукоби мислилаца и догматичара били неминовни.

И Михаило Псел (1018 — 1079) и његов ученик и наследник на катедри филозофије царског Универзитета Јован Итал у другој половини XI века познавали су и проповедали, умереније или отворенije, нова тумачења о пореклу света и човека, на основу идеја откривених у делима Платона, Аристотела, Прокла, Порфирија, Јамблиха.[2]

[1] Anne Komnène, Alexiade, ed. Lieb II, Paris 1943, књ. V, гл. VIII, 4.
[2] Alexiade, V, VIII—IX, 1; Т. И. Успенский, Богословское и философское движение в Византии XI и XII веков, Журнал Министерства народного просвещения CCLXXVII, № 9, СПетербург 1891, 107—118.

Као хипат филозофа (ὕπατος τῶν φιλοσόφων)[3] Јован Итал је снажно утицао на своје ученике и савременике, па је тиме његова делатност постајала све незгоднијом по цркву. Ана Комнена прича како је чак и патријарх Евстратије Гарида постао Италов привржeник покушавши да Итала преваспита док га је држао затвореног у зградама Св. Софије.[4]

С друге стране, у народу су у то време узимале све више маха разне јереси, а све су углавном проповедале дуалистички систем у објашњавању порекла света и живота; павликијани, маникеји, богомили задавали су бриге царству. Зато крајем XI века и црква и држава организовано приступају заштити традиција и поретка. Ана Комнена пише да је њен отац Алексије Комнен (1081—1118) већ у почетку царствовања покушао да стане на пут ширењу слободоумних идеја, саветујући ученим људима да грчкој култури претпоставе канонске списе.[5] Самим тим се ограничавала слобода филозофског мишљења уколико се оно супротстављало Светом писму и делима црквених отаца. У намери да искорени јереси, Алексије се користио свим средствима; на његов захтев је Јевтимије Зигабен написао историју јереси под насловом „πανοπλία δογματική“ са циљем да докаже њихове заблуде на основу извода из дела црквених отаца;[6] Алексије је ишао 1114. у Филипопоље да би дискутовао са вођама јеретика маникеја о спорним питањима, а у намери да их врати православљу;[7] непокорне вође је доводио у Цариград и насељавао у кружним портицима око Великог дворца, а онима који су се вратили у праву веру даровао је земљу и нов град Алексиопоље (Неокастрон) и потврдио хрисовуљом њихова права на земљу, поља, винограде, куће; а против упорнијих јеретика сазивао је црквене саборе; судило им се, анатемисани су, одузимао им се чин и положај, бацани су у затворе и спаљивани.[8] Акта сабора су била свима позната. Према сведочанству Кинама знамо да су уписивана на камене плоче које су се чувале у цркви св. Софије.[9]

---

[3] H. G. Beck, Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich, München 1959, 340.

[4] Alexiade, V, IX, 5—6.

[5] Alexiade, V, IX, 4.

[6] Migne, P. G. t. 130, col. 20—1360; Alexiade, XV, IX, 1; Успенский, о. с. Журнал Мин. нар. просв. CCLXXVII, № 9, 1891, 105.

[7] Alexiade, XIV, VIII—IX, 5.

[8] Alexiade, XIV, IX, 3—5; XV, IX, 5; VI, II—III и XV, X, 4.

[9] Кинам помиње таква акта сабора из 1166. уписана на каменим плочама, Cinnamos, ed. Bonn 256. А знамо такође да су четири мермерне исписане табле стајале у Св. Софији и до 1567. године, када је султан Селим наредио да се скину са порфирног постоља које се налазило лево од улаза у цркву; тада су употребљене при градњи гробнице његовог оца, види Успенский, о. с. Журнал Мин. нар. просв. CCLXXVII, № 10, 1891, 311; R. Janin, Notes de topographie et d'histoire, Revue des etudes byzantines XXIII, Paris 1965, 259—263; C. Mango, The Conciliar Edict of 1166, D. O. P. 17, 1963, 315—330.

Међу првим филозофима осуђеним и анатемисаним по доласку Алексија на власт био је Јован Итал. Против њега је, на захтев царев, 1082. написано једанаест поглавља у којима се осуђују његова јеретичка схватања. Ана каже да су свих једанаест поглавља прочитана са амвона Св. Софије и проклета као и сам Итал нешто касније.[10]

А у очуваним рукописима аката сабора и Синодика, списка анатемисаних почев од периода иконоборства, налазе се и ова поглавља која садрже осуду Италове филозофије. Из њих се види која су учења Јована Итала озбиљно угрожавала званичну догму и тиме изазивала сукоб са црквом: на првом месту се осуђује сваки покушај претресања питања на који начин Бог-Слово (Логос) прима људски лик; а затим се осуђује хеленско схватање о људској души, о небу и земљи, о пресељењу душе, загробном животу и коначности мучења, као и одрицање васкрсења и суда; анатемишу се сви они који не верују у чудесна дејства Бога-Спаса и Богородице или светаца, или их тумаче по свом нахођењу; осуђују се присталице хеленске науке, они који усвајају хеленске теорије, прихватају платоновске идеје и одричу стварање света из ничега, допуштајући увереност у вечито постојање материје без почетка. Човек би по том учењу био само део свих творевина.[11]

Иако се све ове осуде односе на учење Јована Итала, његово име је избрисано из Синодика јер се он покајао, како каже Ана Комнена, одрекао својих јеретичких учења о пресељењу душе и одрицању поштовања икона, а своје учење о идејама које су узор свих материјалних облика прилагодио је учењу цркве.[12]

И Никита Хонијат, који је живео читав век после Итала, пише да су основне грешке Јована Итала у томе што је проповедао пресељење душе и није одавао дужну пошту иконама, што је прихватао платоновске идеје и питањима довео у сумњу догму о оваплоћењу Господњем, доказујући својим слушаоцима да је феномен божанског оваплоћења немогуће објаснити.[13]

Сви ови извори се слажу тврдећи да се Јован Итал, развијајући свој филозофски систем, отворено супротставио званичном веровању

---

[10] Alexiade, V, IX, 6—7; Т. И. Успенский, Делопроизводство по обвинению Иоана Итала в ереси, Известия русск. Археол. Института в Константинополе II, Одесса 1897, 1—66.

[11] Успенский, о. с. Журнал Министр. нар. просв. CCLXXVII, № 9, 1891, 104—145; Т. И. Успенский, Синодик в неделю православия, Записки Новороссийского Университета, t. 59, Одесса 1893; Т. И. Успенский, Синодик в неделю православия, Журнал Мин. нар. просвещения 1891, април, № 4 (часть 274), 267—324. S. Salaville, Philosophie et Théologie ou Épisodes scolastiques a Byzance de 1059 à 1117, Échos d'Orient 29, 1930, 132—156, посебно стр. 141—146.

[12] Alexiade, V, IX, 7.

[13] N. Choniata, Thesauri Orthodoxiae Fidei, Migne, P. G. t. 140, col. 135—202.

у догму о божанском оваплоћењу Христовом. А Итал је на основу свог учења дошао и до закључка да ни људска природа Христова није идентична божанској природи, већ се под утицајем божанског деловања усавршава да би се коначно приближила Богу. Оваквим својим тумачењима, Итал је раздвајао друго лице од свете Тројице и оповргавао једнакост сва три лица у Тројству. Наравно, овај став Италове филозофије довео је до отвореног сукоба са црквом, а годинама је и после Италове смрти утицао на размишљања византијских теолога. Црква је анатемисала све који су се усуђивали да и после Итала поново испитују исправност учења о оваплоћењу Бога-Слова, све оне који су се питали на који начин се Логос сједињио с људском природом и како је људска природа Логоса уздигнута до божанства.

Али и поред јавног истицања осуда јеретичких гледишта и анатемисања са амвона Св. Софије, делатност јеретика се настављала. Према анатемама забележеним у Синодику види се да је било још јеретика после Итала, његових присталица и следбеника, побожних монаха и учених теолога; сви су они и поред претњи и казни и даље размишљали и писали о божанском оваплоћењу и различитим природама Христовим. Ана каже да је монах Нил био јеретик јер није схватао тајну јединства три хипостазе, тј. није разумео сједињавање божанске и људске природе у Логосу, а дрзнуо се да о томе расправља иако му је била добро позната претња анатемом. Нил је и осуђен на сабору одржаном око 1087. у време патријарха Николе III Граматика (1084—1111), наследника Евстратија Гариде (1081—1084) који је осудио Итала. На истом сабору су осуђени и Јермени Тигран и Арсак, као и неки Влахернит.[14]

Чак је и учени никејски епископ (προέδρος)[15] Евстратије, један од најугледнијих људи у цркви у доба Алексија Комнена, дошао на оптуженичку клупу. Изразивши своје схватање о две природе Христове у дискусији с маникејима 1114. г. када је пратио цара у Филипопољ, Евстратије је изгубио углед и положај и био оптужен као јеретик. Покушао је да докаже логичним путем догму о уједињењу две природе у Христу. Полазећи од претпоставке да се подређени елемент Христа-Сина (τὸ προσλημμα) могао усавршавати и уздизати до Оца, као што се материја (ὕλη), која под утицајем идеја ствара форме, такође постепено усавршава, Евстратије долази и до закључка да је и тело које је Христос примио подложно усавршавању. То значи да оваплоћени Син није био једнак Оцу, а тиме и Евстратије пориче је-

[14] Alexiade, X, I, 1—6; Beck, Kirche und theologische Literatur, 341; Salaville, o. c. Échos d'Orient 1930, 148—149.

[15] S. Salaville, Le titre ecclesiastique de »proedros« dans les documents byzantins, Échos d'Orient 29, 1930, 416—434.

динство и једнакост три хипостазе у Тројици. Ипак, пошто се покајао 1117. и молио патријарха и сабор за опроштај, Евстратије је ослобођен анатеме.[16]

Мишљења Итала, Нила, Евстратија, не само да анатемама и уклањањима с положаја нису била искорењена већ су подстакла читав круг људи на важним црквеним положајима у XII веку на даља размишљања, сумњања и испитивања. Јер ако тело Христово није било божанско, онда се доводило у питање и учење о бескрвној жртви, о тајни еухаристије, о чудима која је Христос починио за време свог земаљског живота. Под разним видовима и у разним моментима избијају и даље у току XII века мишљења супротна традиционалној догми о божанском оваплоћењу и јединству две природе Христове. Али у то време се сукоби преносе са апстрактног, филозофског расправљања на литургијска тумачења догме изражена у самом ритуалу византијске цркве.

У време Манојла Комнена (1143—1180), цара који је предано пратио развој мисли и догматских сукоба свог доба и активно учествовао у њима, распре теолога и литургичара ангажују велики број људи и доводе до отворено формулисаних мишљења која заступају супротне стране на синодима одржаним у Цариграду између 1156. и 1176. г.[17] То је период покушаја ревизије основних схватања догме о божанској односно људској природи Христа, па према томе и о атрибуцији еухаристичне жртве у литургији. Црквени великодостојници из провинција, из словенских земаља и они из Цариграда, решавају на сабору 1156. године питања која задиру у саму суштину мистерије причести. Константин, кандидат за престо руског митрополита, поставља питање сабору пред свој одлазак у Русију: може ли се еухаристична жртва већ принета Оцу и светоме Духу приносити у исто време и Сину; може ли Христос у исто време и да прима жртву и да буде принет на жртву? И дискусија се на првом заседању од 26. јан. 1156. свела на расправу формулације познате по молитви Херувимске химне која каже: Σὺ γὰρ εἶ ὁ προσφέρων καὶ προσφερόμενος καὶ προσδεχόμενος καὶ διαδιδόμενος Χριστὲ ὁ θεὸς ἡμῶν...[18] Драчки епископ Евстратије се већ на овом заседању супротставио традиционалном веровању, заступајући гледиште

[16] Alexiade, XIV, VIII, 9; Успенский, о. с. Журнал Мин. нар. просв. CCLXXVII, № 9, 1891, 145—153; Beck, Kirche und theologische Literatur, 618—619; N. Choniata, Thesauri Orthodoxiae, Migne, P. G. t. 140, col. 136—137; Salaville, о. с. Échos d'Orient 1930, 149—156.

[17] Choniata, Thesauri Orthodoxiae, Migne, P. G. t. 140, col. 137—282; K. J. von Hefele, Histoire des Conciles V, 2, Paris 1913, 911—913 и 1045—1052; F. Chalandon, Jean II Comnène et Manuel I Comnène, Paris 1912, 632—653; Успенский, о. с. Журнал Мин. нар. просв. CCLXXVII, № 10, 1891, 290—300.

[18] F. E. Brightman, Liturgies Eastern and Western, vol. I, Eastern Liturgies, Oxford 1896, 378, 5—8.

да еухаристичну жртву не треба приносити Христу; осуђен је али се покајао.[19] Међутим, дискусије су се наставиле и један од уважених теолога Сотерик Пантеуген, кандидат за патријаршијски престо у Антиохији и ђакон Велике цркве, написао је после заседања од 26. јануара 1156. читав један трактат у облику дијалога, тумачећи да еухаристичну жртву не би требало приносити Христу јер он није могао бити принет на жртву самом себи приносећи се Оцу и св. Духу, што значи да формулација у молитви Херувимске химне имплицира двоструку природу Христа, ону која се приноси на жртву и ону која прима жртву, што води несторијанству.[20] Његовој групи су припадали веома угледни теолози, као Михаило Солунски, мајстор ретора (μαΐστωρ τῶν ῥητόρων) цариградске Патријаршијске школе и ђакон Велике цркве, и Никифор Василаки, такође професор Патријаршијске школе али с нешто нижом титулом (διδάσκαλος τοῦ ἀποστόλου), па поменути епископ Драча и други.[21]

Међутим, супротни табор, коме је припадао будући руски митрополит Константин, одлучно се супротставио Сотерику Пантеугену објашњавајући Христову жртву на крсту као жртву принету недељивој Тројици, па према томе треба схватити да се и у литургији жртва приноси такође јединственој и недељивој Тројици. На заседању сабора од 12. маја 1156, одржаном у једној од сала Влахернског двора под председништвом самог василевса, Сотерику је постављено одређено питање: сматра ли он да је жртва била принета и приноси се Тројици или само Оцу?[22] Пресудну улогу у овом веома озбиљном спору у грчкој цркви одиграо је сам император, изјаснивши се у корист тезе руског митрополита. Па како Сотерик није дошао на идуће заседање сутрадан, да да коначан одговор или да се покаје, осуђен је у одсуству 13. маја 1157. и као јеретик лишен свештеничког чина и антиохијског престола. И његове присталице Никола Василаки и Михаило Солунски, писац познатог екфразиса о Св. Софији цариградској, осуђени су заједно с њим.[23]

Међутим, ни овим осудама се дискусије нису завршиле. Већ око 1160. се неки Димитрије из Лампе прочуо својом теоријом о природи Христовој. Објашњавајући цитат јеванђеља по Јовану (Јов. XIV, 28): ὁ πατήρ μου μείζων μού ἐστίν, Димитрије је заступао мишљење да једна

[19] Choniata, Thesauri Orthodoxiae, Migne, P. G. t. 140, col. 147—153.
[20] Beck, Kirche und theologische Literatur, 623—624; Chalandon, o. c. 642, n. 1 и 643, n. 3; J. Drăseke, Nikolas von Methone, Byzantinische Zeitschrift 1, Leipzig 1892, 438—478; Migne, P. G. t. 140, col. 137—148.
[21] R. Browning, The Patriarcal School at Constantinople, Byzantion XXXIII, 1, 1963, 12—14; XXXII, 1, 1962, 182—183; Chalandon, o. c. 640.
[22] Choniata, Thesauri Orthodoxiae, Migne, P. G. t. 140, col. 177.
[23] Chalandon, o. c. 641—642; Browning, o. c. in Byzantion XXXIII, 1, 1963, 12—14; Migne, P. G. t. 140, col. 193—197.

иста личност не може бити у исто време једнака Оцу и инфериорна у односу на њега као свог творца; док су његови противници које је предводио цар Манојло сматрали да се овај јеванђељски цитат односи само на људску природу у Христу.[24] Кинам каже да се Манојло одлучно супротставио овој теорији позивајући на дискусију Димитрија и све његове присталице, бројне међу цариградским црквеним великодостојницима као и у народу.[25]

2. марта 1166. сабор је почео рад под председништвом царевим а уз присуство великог броја чланова царске породице, у тзв. Манојловом триклиниуму Влахернског двора где су зидни мозаици приказивали василевсове победе.[26]

Заседања и дискусије о овом цитату су се настављали годинама, чак и у време Николе Мезаритеса и патријарха Михаила Аутореианоса (1206 — 1213).[27] Доносили су се и мењали декрети у току многобројних сабора, који су имали да одреде ортодоксни став и тачну формулацију теоријског објашњења односа Христа-Логоса према Богу-Оцу.

Схватамо дакле да су проучавања античких филозофа дубоко продрла у свест људи овог доба и изазвала вековну духовну кризу, коју византијска теологија није успела да преброди пре доласка Латина.

* *
*

Извесни одјеци догматских распри осетили су се и у уметничким круговима. Пошто се расправљало о темама које су и у зидном украсу цркава добијале своје симболичне представе, сликари нису остали изоловани од збивања у редовима теолога и литургичара.

С друге стране, још од XI века сликари показују све више интереса за приказивање литургијских тема. Минијатуре илустрованог ротулуса цариградског порекла из Грчког патријархата у Јерусалиму (Σταυρού, № 109), са краја XI или почетка XII века, сведоче о покушајима илуминатора да илуструју литургију, да прикажу на марги-

[24] Cinnamos, ed. Bonn 1836, 251—257; N. Choniata. Historia VII, 5, ed. Bonn 1835, 275 et sq.; Успенский, о. с. in Журнал Мин. нар. просв. CCLXXVII, № 10, 1891, 302—310; Chalandon, о. с. 644—647; L. Petit, Documents inédits sur le Concile de 1166 et ses derniers adversaires, in Византийский Временик, XI, СПетербург 1904, 465—493; Hefele, Histoire des conciles, V, 2, Paris 1913, 1045—1052.

[25] Cinnamos, ed. Bonn 1836, 251—252 и 257.

[26] Choniata, Thesauri Orthodoxiae, Migne, P. G. t. 140, col. 236.

[27] Petit, о. с. in Визант. Врем. XI, 1904, 465—493; Chalandon, о. с. 644—647.

нама уз текст литургије по светом Јовану Златоустом небеску литургију коју служе Христос и анђели; као аутор и Златоусти учествује у обреду. Ипак, за илустрацију молитава мајстор ових минијатура још користи сцене празника, живота Христа и Богородице, светитељске фигуре, проналазећи у тексту молитава алузије на догађаје или личности које слика; док је сам обред, поред уобичајене Причести апостола, представљен само сценом тзв. Еухаристије, или је наговештен присуством анђела-ђакона.[28] И Служба св. Василија у Охриду је изгледа редак пример ове сцене у иконографији[29], али и он сведочи о покушајима приказивања самог литургијског обреда.

Занимљиво је приметити, међутим, да се у време теолошко-литургијских дискусија XII века јавља у зидном сликарству неких византијских цркава једна посебна композиција литургијског карактера: Служба архијереја пред Хетимасијом, која наводи на помисао да су и извесни иконографи овог времена размишљали о питању коме се приносила жртва у току литургијског обреда.

Очуване су нам две за сада познате цркве које имају у најнижој зони апсидалног фрескодекора ову композицију: Св. Пантелејмон у Нерезима (1164) и Св. Богородица у селу Вељуси код Струмице (сазидана 1080. године). Неоправдана би била помисао о изолованом, локалном остварењу грчких сликара у овим црквама, знајући колико је фрагментарно наше познавање престоничке уметности истог времена.

У обе композиције, у Нерезима и Вељуси, познати елементи старих византијских иконографских формула комбиновани су на нов начин, чиме је остварен и смисао нове слике. У Нерезима се у средишњем делу најниже сликане зоне у апсиди (сл. 1, 2 и 2а) види Приготовљени престо (Хетимасија), богато украшен биљним орнаментима и драгим камењем, прекривен драперијом и јастуком. На њему се налазе јеванђеље, голуб и крст с два попречна крака и трновим венцем. Два анђела у белим одеждама ђакона, с рипидама у рукама, клањају се Престолу, а за њима прилазе архијереји носећи развијене свитке.[30] С јужне стране прилазе: св. Василије Велики са свитком (сл. 3) на коме је исписана молитва коју свештеник тајно чита за време појања Херувимске химне: Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς

[28] A. Grabar, Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures, Dumbarton Oaks Papers, VIII, Washington 1954, 163—199, посебно 174, сл. 10.

[29] С. Радојчић, Прилози за историју најстаријег охридског сликарства, Зборник радова Византолошког института САНУ, VIII, 2, Београд 1964 (Mélanges G. Ostrogorsky II) 363—364.

[30] Ф. Месеснел, Најстарији слој фресака у Нерезима, Гласник Скопског научног друштва, VII—VIII, Скопље 1930, 122; G. Millet — A. Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, I, Paris 1954, t. 15, 2.

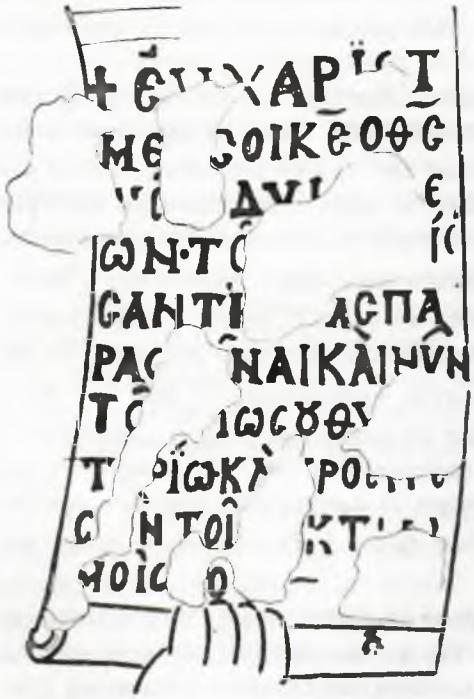
ἐπιθυμίαις καὶ ἡδοναῖς...;[31] за њим је на јужном зиду апсиде сликан св. Атанасије... (сл. 4) на чијем се свитку чита молитва Малог входа: Δέσποτα Κύριε ὁ θεὸς ἡμῶν ὁ καταστήσας ἐν οὐρανοῖς τάγματα, καὶ στρατιὰς Ἀγγέλων καὶ Ἀρχαγγέλων...;[32] па за њим св. Григорије из Нисе (представљен на источној страни пролаза у ђаконикон (сл. 5); он носи свитак на коме је исписана молитва I антифона литургије по св. Јовану: Κύριε ὁ θεὸς ἡμῶν, οὗ τὸ κράτος ἀνείκαστον, καὶ ἡ δόξα ἀκατάληπτος, τὸ ἔλεος ἀμέτρητον...;[33] и последњи у низу на јужном зиду апсиде је св. Никола (сл. 6) на чијем свитку стоји молитва II антифона литургије по св. Јовану: Κύριος, ὁ θεὸς ἡμῶν σῶσον τὸν λαόν σου καὶ εὐλόγησον τὴν κληρονομίαν σου...[34]

Са северне стране први прилази Хетимасији св. Јован Златоусти (сл. 7) са свитком на коме је исписана молитва проскомидије: Ὁ θεός, ὁ θεὸς ἡμῶν, ὁ τὸν οὐράνιον ἄρτον τὴν τροφὴν τοῦ παντὸς κόσμου τὸν Κύριον ἡμῶν...[35], па је за њим на северном зиду олтара сликан св. Григорије Богослов (сл. 8) са свитком на коме је молитва коју свештеник тајно рецитује пошто је спустио дарове на олтар: Κύριε ὁ θεὸς ὁ παντοκράτωρ ὁ μόνος ἅγιος ὁ δεχόμενος θυσίαν αἰνέσεως...[36], па св. Епифаније са Кипра (сликан на источној страни пролаза из олтара у протезис, сл. 9) са свитком на коме је почетак молитве Трисагиона: Ὁ θεὸς ὁ ἅγιος, ὁ ἐν ἁγίοις ἀναπαυόμενος...[37], и последњи на северном зиду олтара приказан је св. Григорије Чудотворац са свитком (сл. 10) чији текст почиње речима молитве коју свештеник говори за катехумене пре анафоре на литургији по св. Јовану: Κύριε ὁ θεὸς ἡμῶν, ὁ ἐν ὑ]ψηλοῖς κατοικῶν καὶ τὰ ταπεινὰ ἐφορῶν, ὁ τὴν σωτηρίαν...[38]

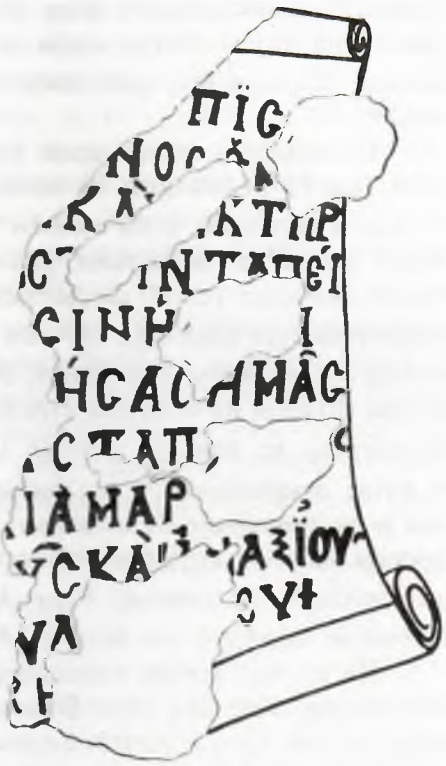
На сличан начин приказана је иста композиција и у цркви св. Богородице Елеусе у селу Вељуси. На веома оштећеном зиду апсиде види се још трон с јеванђељем и голубом; са северне стране му прилази св. Јован Златоусти (сл. 13) са развијеним свитком на коме пише: Εὐχαριστ[οῦ]μέ[ν] σοι, Κύριε ὁ θεὸς [τῶν] Δυ[νάμ]εων, τ[ῷ καταξιώ]σαντι [ἡμ]ᾶς παρα[στῆ]ναι καὶ νῦν τ[ῷ ἁγί]ῳ σου θ[υσιασ]τ[ηρ]ί[ῳ, κ[αὶ π]ρο[σπε]σ[εῖ]ν τοῖ[ς οἰ]κτ[ι]ρ]μοῖς [σ]ο[υ]... почетак прве молитве за верне из литургије по св. Јовану[39], а са јужне св. Василије Велики са својим свитком на

[31] F. E. Brightman, Liturgies Eastern and Western, I Eastern Liturgies, Oxford 1896, 318, 4—9.
[32] Brightman, o. c. 312, 15—24.
[33] Brightman, o. c. 310, 16—26.
[34] Brightman, o. c. 343, 16—22.
[35] Brightman, o. c. 309, 8—14.
[36] Brightman, o. c. 319, 6—17.
[37] Brightman, o. c. 313, 4—10.
[38] Brightman, o. c. 315, 12—18.
[39] Brightman, o. c. 316, 11—18.

коме стоји веома оштећен текст друге молитве за верне, коју свештеник тајно изговара на литургији по св. Василију Великом: [Ὁ θεὸς ὁ ἐ]πισ[κεψάμε]νος [ἐν ἐλέει] κα[ὶ οἰ]κτιρ[μοῖ]ς [τὴ]ν ταπεί[νω]σιν ἡ[μῶν, ὁ στ]ήσας ἡμᾶς [τοὺ]ς ταπ[εινοὺς καὶ] ἁμαρ[τωλοὺ]ς καὶ [ἀν]αξίου[ς δο]ύλ[ους σ]ου...[40] Сле-



Скица 1 — Вељуса. Текст на свитку св. Јована Златоустог.



Скица 2 — Вељуса. Текст на свитку св. Василија Великог.

дећа два архијереја сликана у апсиди Вељусе задржавају још свој традиционални фронтални став и носе затворене кодексе у рукама.

Текстови молитава објашњавају композицију у оба случаја. Они сведоче о активном учешћу светих отаца у симболично приказаној литургији. Тако, поред већ познате композиције Причести апостола, и ова приказује еухаристични обред али на други начин. Питање је само зашто се у македонским црквама архијереји који служе службу божју клањају Хетимасији?

[40] Brightman, o. c. 317, 9—16.

Приуготовљени престо (ἡ ἑτοιμασία τοῦ θρόνου) су различито тумачили испитивачи анализирајући писане изворе, управо псалме, текст Апокалипсе и коментаре црквених отаца, који су послужили као подстрек иконографима за сликарско остварење овог мотива.[41] Пишући о цркви Богородичиног Успења у Никеји, још је 1900. О. Wulff утврдио да нијансе значења ове иконографске формуле зависе, с једне стране, од присутних атрибута (голуб, крст, јеванђеље, копље, сунђер) а с друге стране и од контекста у коме се слика појављује; што значи да се симболични садржај Хетимасије мења када она постаје детаљ неке композиције, нпр. Страшног суда, Крштења Христовог, Силаска св. Духа на апостоле, или пак кад се јавља као посебан сиже. Имајући у виду чињеницу да је апстрактна, ирационална идеја Бога проузроковала читав низ различитих иконографских решења, О. Wulff је дошао до закључка да је слика Хетимасије у којој је присутан св. Дух, поред јеванђеља и крста, симбол свете Тројице.[42] A G. Millet је предложио још прецизније тумачење сматрајући Хетимасију као симбол јединства сва три лица свете Тројице.[43] И Псеудо-Софроније је писао да је апсида представа неба и пребивалиште божје, а синтронон симбол престола Оца, Сина и св. Духа, и наводи изричито сва три лица Тројице.[44] Алузија иконографа на овај престо небески, симбол Тројице, изражена је сликом Хетимасије.[45]

Архијереји се клањају Приуготовљеном престолу, симболичној слици три хипостазе Бога, служе му и приносе му своје молитве као на служби божјој.

Посматрани као целина, сви детаљи иконографског програма апсиде, простора у коме се обављала мистерија освећења дарова, откривају суштину хришћанске догме о инкарнацији, жртви и искупљењу. А уобичајене слике овог дела цркве морале су изгледати сувише апстрактне и недовољне да би доказале исправност и важност догме у време распри, па су иконографи XII века тражили очитија решења.

Алузија о приношењу еухаристичних дарова светој Тројици могла се прочитати још на апсидалним мозаицима цркве Богородичиног Успења у Никеји израђеним у време првог ктитора Хиакинта, пре

[41] Пс. IX (X) 7—8; Пс. LXXXVIII (LXXXIX) 15; Пс. CII (CIII) 15; Апокал. IV, 1—8; G. Millet, La dalmatique du Vatican, Paris 1945, 25.

[42] О. Вульф, Архитектура и мозаики храма Успения Богородици в Никее, Византийский Временик VII, СПетербург 1900, 376—388.

[43] Millet, La dalmatique, 39.

[44] Н. Ф. Красносельцев, О древних литургических толкованиях, Летопись Истор.-филол. общества при Импер. Новороссийском Университете, t. IV, Визант. отделение II, Одесса 1894, 25.

[45] О симболизму олтарске трпезе на сликама и о поређењима трпезе са Хетимасијом: A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, texte, Paris 1928, 90—92.

иконоклазма.[46] Небеске силе с лабарумима (на којима је исписана инвокација Трисагиона ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος) крај Хетимасије с јеванђељем, голубом и крстом у медаљону, сликани су били у своду изнад олтара; Богородица оранта на коју силази божанска светлост протумачена псалмом 109 (110) 3, исписаним око сегмента: ἐκ γαστρὸς πρὸ Ἑωσφόρου ἐγέννησα σε красила је конху; а дугачак старозаветни текст (Deuteron. XXXII, 43 Septuag.): Εὐψφάνθητε οὐρανοὶ [ἅρμα αὐτῶ] καὶ προσκυνησάτωσαν αὐτῶ πάντες οἱ ἄγγελοι текао је под ногама представника анђеоских хијерархија.[47] И овај иконографски програм је проповедао догму о инкарнацији, жртви принетој светој Тројици и искупљењу. Псалам 109 (110) 3 и старозаветни текст се односе на Бога-Оца[48], никад рођеног и вечитог који бди над актом инкарнације, евоциране фигуром Богородице, а жртва Сина, односно мистична еухаристична жртва, приноси се светој Тројици чији симбол доминира простором апсиде. Овим индиректним алузијама објашњено је вернима да је могуће искупљење учешћем у сакраменталној жртви, јер им мистерија причести допушта да се придруже вечитој жртви Христовој, увек понављаној у литургијском обреду. Међутим, овакво изражавање апстрактних догматских тумачења о суштини вере и литургије ликовним симболима већ се и сликарима учинило недовољно јасним, па су покушавали да разјасне своје мисли исписаним цитатима из Светог писма.

У монументалном сликарству се вековима задржало слично апстрактно иконографско решење. Помиње се да је у Дафни, чији је мозаични декор израђен после 1080. а пре 1100, Приуготовљени престо био насликан у темену лука изнад олтара. Данас је сваки траг ове слике изгубљен, а како присуство св. Духа на трону није поменуо изричито ни G. Millet који је о Хетимасији у Дафни писао још 1899[49], а ни O. Demus 1931. године[50], ускраћује нам се могућност да схватимо тачно значење овог мотива у овом случају.

У Капели Палатини у Палерму, задужбини норманског краља Рожера II, олтарски простор је био украшен мозаиком око 1143. го-

[46] P. Underwood, The Evidence of Restaurations in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea, Dumbarton Oaks Papers XIII, Washington 1959, 235—245, сл. 3—9; Вульф, о. с. Визант. Временик VII, СПетербург 1900, 380.

[47] O. Wulff, Die Koimesis Kirche in Nicäa und ihre Mosaiken, Strassburg 1903, 210; Вульф, о. с. Визант. Временик VII, 1900, 378—380.

[48] Приручник Дионисија из Фурне наводи ове цитате као текст који треба исписати на кодексу Бога-Оца у сцени Небеске литургије или св. Тројице: Denys de Fourna, Manuel d'iconographie chrétienne, ed. M. Didron, Paris 1845, 229, 458 и 136—137; ed. Papadopulos-Kerameus, S. Petersbourg 1909, 127, 227 et 77.

[49] G. Millet, Le monastère de Daphni, Paris 1899, 84, 77, сл. 47.

[50] O. Demus, Byzantines Mosaics in Greece, Cambridge, Mass. 1931, 119, сл. 1, t. V.

дине, али је због значајних рестаурација извршених већ током XII века тешко рећи да ли данас очувани иконографски програм потиче из тих година. За попрсје Пантократора, а можда и за остале сцене, претпоставља се да су рестауриране у XII веку, после 1143.[51] У доњој зони апсиде је био насликан Деизис, у своду апсиде Христос Пантократор, док је у темену лука испред апсидалне конхе сликан Приуготовљени престо; два арханђела, Михаило и Гаврило у пози молитве (потпуно рестаурирани после 1143) окренути су престолу на коме се виде јастук с голубом, крст с трновим венцем, копље, трска и сунђер, а на клупици су ексери. Сви ови инструменти мучења Христовог на крсту крај симбола светог Духа указују на идеју о жртви Христовој упућеној светој Тројици и о могућем спасу верних путем учешћа у мистичној еухаристичној жртви која се светој Тројици приноси. И молитва исписана на латинском језику прати ову композицију: „копље, сунђер, дрвени крст, клешта, венац, буде ужас и изазивају рођење суза. Плачи, грешниче, видевши ово и поклони се са страхопоштовањем. Ту су десно Михаило а лево Гаврило готови да служе узвишеном."[52] Дакле, у молитвама верних за спас душе евоцирали су се сви инструменти мучења, који се логично везују и за сликане представе онога коме су молитве упућене а не само за сцене Страшног суда у којима се најчешће појављују. Пре X века била је позната и молитва коју је свештеник читао у тренутку пењања на катедру за време Трисагиона (εὐχὴ τῆς ἄνω καθέδρας) а која је помињала не само Господа већ и остале учеснике у спасењу: „Господе свих сила спаси твој народ снагом твог Духа, ликом крста и твог Сина јединог." Касније се ова алузија на свету Тројицу изгубила у истој молитви и њеним текстом су се верни обраћали само Господу.[53]

И у катедралама у Монреале из 1174—1189. и у Месини (где је првобитни декор XI века обновљен 1337—1342) Хетимасија заузима исто место у темену лука над олтаром као у Капели Палатини.[54] Значи, идеја приношења еухаристичне жртве светој Тројици, од које верни очекују спас, изражена је била свуда на Сицилији на исти симболичан, традиционалан начин.

---

[51] E. Kitzinger, The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo, Art Bulletin, XXXI, 4, 1949, 269—270, 272; А. А. Павловский, Живопись Палатинской Капеллы в Палермо, СПетербург 1890, 40—59.

[52] Павловский, о. с. 57; Kitzinger, о. с. Art Bulletin XXXI, 4, 1949, 272, n. 18.

[53] Brightman, о. с. 314.

[54] В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, Москва 1948, I, 148, 193, 351.

И у извесним провинцијским црквама на Балкану и на Кипру иконографи су се дуго држали овог архаичног решења сликајући изнад олтара Хетимасију с голубом, јеванђељем и анђелима, било на тријумфалном луку као у Оморфи цркви на Егини из 1289[55], било у куполи као у цркви Панагије τοῦ 'Αράκου у Лагудери на Кипру из 1192.[56]

И у Русији овог доба фреске олтарске апсиде цркве св. Спаса у Нередици (1199) сугерирају приношење жртве светој Тројици на веома архаичан начин; избор мотива који илуструју ову тему уобичајен је а распоред традиционалан: еухаристична жртва је евоциранэ само композицијом Причест апостола у средњој зони живописа а алузија приношења жртве светој Тројици, чији је симбол Приуготовљени престо са голубом, јеванђељем и крстом, сликан у темену конхе, испод медаљона с Емануилом и Старцем дана, у своду изнад олтара, остварена је, као на Сицилији или у Никеји, одређеним местом Хетимисије у апсиди, симболу неба. Два анђела, уз које стоји легенда *сты, сты, сты* (инвокација Трисагиона) клањају се Престолу. А архијереји су и овде као и у византијским црквама XI века сликани у фронталном неутралном положају.[57]

Нема сумње, и руски живописци су 1199. године потврдили верним да се на олтару приноси жртва светој Тројици, као што се на сабору 1156—57. решило у Цариграду, али су они своју мисао изразили старинским распоредом познатих симбола. И овде је указано на суштину догме а не на сам обред који жртву мистично реализује; учешће црквених отаца није приказано.

Међутим у Нерезима, где је живопис радио 1164. вероватно цариградски мајстор за ктитора Алексија Анђела-Комнена, сина Константина Анђела и Теодоре, најмлађе кћери императора Алексија I Комнена[58], очувана композиција Поклоњења престолу одаје далеко директније мисао теолога формулисану на сабору из 1156—57. На основу помена у протоколу сабора из 1166. године знамо да је Алексије Анђео-Комнен био присутан једном заседању[59], што опет наводи

---

[55] Лазарев, История, I, 170—171; Γ. Σωτηρίου, Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, Atina 1925, 243—276.

[56] Α. Στιλιάνου, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ 'Αρά ου, Λαγουδερά, Κύπρος, Actes du IXe Congrès International des Études byzantines, Saloniques, Ἑλληνικά, vol. 7, Atina 1955, 465, сл. 143, 1.

[57] Н. Сычев — В. Мясоедов, Фрески Спаса Нередицы, Ленинград 1925, план I—II, 30, 31, t. XX и XXI, 1.

[58] Г. Острогорский, Возвишение рода Ангелов, Юбилейный сборник русск. археол. общества в корол. Югославии, Београд 1936, 116—119; М. Рајковић, Из ликовне проблематике нереског живописа, Зборник радова Византолошког института САН, III, Београд 1955, 195.

[59] Migne, P. G. t. 140, col. 253.

на помисао да је ктитор Нереза учествовао у религиозним расправама свог доба, па је могао утицати и на избор сликарских решења која су на разумљивији начин изражавала савремене ставове теолога и литургичара. У време када се у дискусијама XII века претресају списи црквених отаца IV—VII века, како би се њиховим исказима поткрепила и доказала теза да се еухаристични дарови приносе светој Тројици а не једном лицу из Тројства, природан је покушај иконографа који траже и у живопису апсиде одређени став архијереја. Спојивши архаични симбол свете Тројице, Хетимасију с јеванђељем и голубом, са портретима славних архијереја грчких и осталих источних цркава, и то оних првенствено који су литургију писали и борили се за исправност догме, аутори живописа у Нерезима и Вељуси покушали су да прикажу вернима сам чин литургије а не само догму коју овај чин симболизује. Овакав распоред фигура би требало схватити као покушај иконографа да покажу сагласност црквених отаца, на првом месту аутора литургије, Јована Златоустог и Василија Великог, са тумачењем догме о приношењу дарова свим трима лицима свете Тројице.

Зато нам се чини да би и живопис олтарске апсиде у Богородичиној цркви у селу Вељуси требало посматрати као производ ових интелектуалних збивања прве половине XII века, и поред постојећег натписа ктитора Манојла на надвратнику улазних врата, који уосталом сведочи само о градњи цркве 1080. године.[60] Досадашња мишљења испитивача о времену када су настале фреске у цркви Богородице Елеусе у селу Вељуси веома се разликују. Л. Н. Окуњев је 1925. године писао да овај живопис треба сматрати истовременим с нереским ансамблом фресака.[61] А В. Н. Лазарев је 1961. године предложио другу половину XII века као време израде вељуског декора.[62] И М. Хадзидакис, који је детаљно образлагао питање развоја архијерејског фриза у црквама сликаним после иконоборства и с правом сматрао да у XII веку појединачни портрети постају део једне веће литургијске композиције у апсиди, сумња у рано датирање вељуске композиције.[63] Насупрот њима, В. Ђурић и М. Јовановић, који се ослања на мишљење

[60] L. Petit, Le monastère de Notre-Dame-de-Pitié en Macédoine, Известия русск. археол. института в Константинополе, VI, 1900, 6; V. Laurent, Recherches sur l'histoire et le cartulaire de Notre-Dame-de-Pitié à Strumica, Échos d'Orient, 33, Paris 1934, 7; F. Dölger неосновано наводи Григорија Евристиноса као оснивача манастира, не узимајући у обзир натпис на улазним вратима, види: Regesten der Kaiserurkunden, Berlin 1925, 34.

[61] L. N. Okunjev, Krstoobrazne crkve u Južnoj Srbiji, Narodna Starina 11, Zagreb 1925, 280—294.

[62] В. Н. Лазарев, Живопись XI—XII веков в Македонии, Rapports du XIIe Congrès International des études byzantines, Ochride 1961, 132.

[63] Μ. Χατζιδάκης, Βυζαντινές τοιχογραφίες στόν Ὥρωπο, Δελτίον τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, серија IV, т. I, Атина 1960, 87—99.

Ђурића, сматрају да је црква у Вељуси морала бити и осликана онда када је подигнута, тј. око 1080. године.[64]

Међутим, може ли се помишљати да се у сликарству Вељусе око 1080. године већ појавила једна јасно изражена мисао која подвлачи сагласност аутора литургије са приношењем жртве светој Тројици, и то служећи се новом иконографском формулом, необичном, јер се нє јавља у савременим познатим споменицима? Овакво решење сликара у Вељуси претходило би чак и сукобу цркве с Јованом Италом и његовој осуди (1082), а знамо по писању Италових противника да се у његово време још није отворено расправљало о литургијским питањима, иако је Итал у својим дискусијама посумњао у догму о оваплоћењу Логоса. Тешко би било објаснити зашто се у цариградском ротулусу који илуструје сам текст литургије, или у Дафни, тј. споменицима са краја XI века, не јавља нека слична варијанта службе архијереја пред Хетимасијом, ако су уопште овакве дискусије утицале на сликарство, као што претпостављамо судећи по каснијим примерима. Чини нам се да је прва половина XII века време када су се дискусије, започете раније у филозофским сферама, развиле и довеле до постављања директних питања која су се односила на приношење жртве за време литургије, а у тој интелектуалној атмосфери могла су се очекивати и нова тражења наручилаца и сликара.

Прихвативши помисао да је и илустрација самог литургијског обреда могла да евоцира догму, сликари су тражили све очигледнија решења за приказивање обреда. Примери из Нереза, Вељусе, из Бојане (где на најстаријем слоју живописа у апсиди архијереји служе пред трпезом с путиром и патеном носећи исписане свитке)[65], из Св. Димитрија у Прилепу (где архијереји са исписаним молитвама на свицима прилазе трпези с јеванђељем и — изгледа — голубом)[66],

---

[64] В. Ђурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, Зборник радова Византолошког института САН, V, Београд 1958, 177; V. Djurić, Fresques du monastère de Veljusa, Akten des XI Inter. Byz. Kongresses, München 1958, 113—121; М. Јовановић, О Водочи и Вељуси после конзерваторских радова, Зборник на Штипскиот народен музеј I, 1958—59, Штип 1959, 125—135.

[65] Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 88—92, сл. 17.

[66] У току 1963. године конзерватори Републичког завода за заштиту споменика културе СР Македоније открили су под слојем малтера фреске XII века у апсиди цркве Св. Димитрија у Прилепу. Малтер је делимично скинут, фреске још нису очишћене, али се у најнижој зони апсидалног декора већ види композиција у којој архијереји служе пред трпезом покривеном драперијом. На трпези су јеванђеље и, изгледа, голуб. На јужној страни је први сликан св. Василије са свитком на коме је исписана молитва проскомидије коју свештеник изговара пошто је положио дарове на олтар после Великог входа: Κύριε ὁ θεὸς ὁ παντοκράτωρ, ὁ μόνος ἅγιος... (Brightman, o.c. 319). За њим прилази св. Атанасије на чијем свитку је молитва, коју свештеник тајно говори уз осећање дарова: Ἔτι προσφέρομέν σοι τὴν λογικὴν ταύτην καὶ ἀναίμακτον λατρειαν (Brightman, o. c. 329, 12—15). Последњи за сада видљив архијерej на јужној страни апсиде сигниран је ἅγιος Γριγόριος, тј. св. Григорије али је тешко рећи који.

и други, сведоче о различитим покушајима сликара и иконографа, у периоду када је традиционално решење напуштено а ново још није устаљено.[67]

Тако су и одломци из дела теолога и литургичара IV, V, VI и VII века, проналажени, студирани и цитирани у време сабора 1156—1157, послужили не само као доказ црквеним великодостојницима када су се на саборима борили против Сотерика и његових једномишљеника већ и иконографима као извор инспирација за нове сликарске формуле. Никита Хонијат нам је у свом препричавању дискусија вођених на синоду из 1156—1157. године сачувао и изводе из аката којима се доказивала исправност званичног гледишта цркве; а у тим саборским актима цитирани су пасуси из дела градитеља хришћанске идеологије, Јована Златоустог (IV в.), Кирила Александријског (V в.), Максима Исповедника (око 580—666) и других.[68] Наравно, из њихових дела су извлачени они одломци који су ишли у прилог пољуљаном званичном ставу цркве и тврдили да је син божји био принет на жртву и примао жртву, као и они пасуси у којима се предлагало да се у литургији прихвати лик детета као симбол жртвованог Христа, јер је дете најпонизнији вид човека, који Бог узима на себе кад се приказује људима.

Кирил, патријарх јерусалимски у V веку, изричито каже: „Ја видим дете које на земљи подноси жртву према Закону, али које на небу прима побожне жртве свих; ја га видим на херувимском трону, седи као што доликује Богу; он сам принет на жртву и очишћен од грехова, он сам који прима жртву и све чисти од греха; он је жртва, он је првосвештеник, он је олтар ... он приноси жртву и он је принет на жртву за свет ... он је дрво живота и познања, он је агнец, он је и пастир, он је и јагње, он је тај који приноси жртву, он је сам Закон и онај који извршава Закон."[69]

Исту идеју је формулисао и Максим Исповедник, познати византијски теолог VII века: „Слово божије, једном рођено у месу, поново се рађа у духу оних који желе, јер он то хоће, јер је милостив. Он постаје дете, он се обликује у њима телесно, захваљујући врлинама, и он се јавља јер зна да онај ко га прими може га задржати."[70]

Оба ова текста и још низ других сличних, заборављених или непримећених вековима, пронашли су учесници у време распри на сабо-

---

[67] Многи примери где архијереји служе неком симболу су цитирани у радовима: A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 90, Album, pl. I, b; Ђурић, о. с. Зборник радова Визант. инст. САН, V, 177; Χατζιδακης, о. с Δελτίον τῆς Ἀρχ. Ἑταιρείας, 1960, 87—99; А. Ξυγγόπουλος, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, Атина 1957, 41, т. 9, 2.

[68] Migne, P. G. t. 140, col. 157—176.

[69] Migne, P. G. t. 140, col. 165 D.

[70] Migne, P. G. t. 140, col. 168 A.

рима из 1156 — 1157. и цитирали да би убедили своје противнике у исправност свога става.

Интерес за изворе који су могли користити у доба догматских сукоба у XII веку показали су и савремени писци. Аутор познатих трактата о литургијским питањима XII века, Михаило Акоминат, проналази и користи речи Андреје из Цезареје (564 — 614) уз извесне измене веома карактеристичне за његово време. Андреја из Цезареје је покушао да објасни улогу Бога-Оца у спасењу верних рекавши: „Жртвован за нас недавно, он је ипак стар; још тачније он је вечит, а симбол његове вечитости су седе власи."[71] Парафразирајући ову мисао у XII веку, Акоминат каже: „Беле власи представљају вечност. Каже се да припадају ономе ко постоји од почетка, Старцу дана; па ипак, он је жртвован за нас недавно, узевши лик детета при инкарнацији."[72]

Тако су текстови старих црквених писаца истраживани, цитирани и разрађивани у време оштрих теолошких сукоба и синода у XII веку. А њихов одјек се осетио и у уметности веома брзо. Није нимало необично што се на познатој литургијској чаши из Ксиропотама на Атосу (израђеној средином XII века, према мишљењу Н. П. Кондакова) налази остварен лик Христа-Агнеца, као симбол еухаристичне жртве. Како је чаша служила као панагијар у коме се чувала просфора (артос) у резаном декору су се појавиле сцене самог литургијског обреда: у кружном пољу на дну чаше два анђела с кадионицама служе Богородици типа „Знамење", сигнираној као Η ΜΕΓΑΛΗ ΠΑΝΑΓΙΑ. А у оквиру ове сцене урезан је текст Херувимске химне: Οἱ τὰ χερουβίμ... Поворка Великог входа заузима унутрашњи појас кружног зида чаше, а под рељефним аркадама се нижу фигуре: Христос-архијерej у сакосу с омофором и са свитком у руци, па анђео-ђакон с кратером, анђео-свештеник с путиром и воздухом, анђео-епископ с путиром, анђео-ђакон с артосом, и тако редом иде поворка слева удесно прилазећи коначно олтару, где на трпези (ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΘΥΣΙΑΣΤΗΡΙΟΝ) лежи Христос-Агнец сигниран Ο ΑΓΝΟΣ ΤΟΥ ΘΥ̃. Олтар је надвишен циборијумом а Агнец покривен јеванђељем (сл. 15), као што ће се и касније у монументалном сликарству овај мотив приказивати.[73]

---

[71] Migne, P. G. t. 106, col. 228 D.

[72] Κ. Ι. Διοβουνιότης, Ἡ ἀνέκδοτος Ἑρμηνεία τοῦ Μιχαὴλ Ἀκομινάτου εἰς τὴν Ἀποκάλυψιν τοῦ Ἰωάννου, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, V, Атина 1928, 24.

[73] Н. П. Кондаков, Памятники христианскаго искусства на Афоне, СПетербург 1902, 225—227, t. XXX.

Чини нам се да је ова симболична иконографска формула могла бити остварена средином XII века у доба синода, да би се очигледније објаснила жртва Христова, представљена онако како су је сугерирали црквени оци још пре много векова. А да би се указало и на дан када ће тај исти жртвовани Христос судити свима, приказана је Хетимасија с јеванђељем и оруђима мучења Христовог на крсту (крст, копље и трска) у спољњем низу сцена под аркадама (сл. 15).[74] Одсуство симбола светог Духа на овој слици Приготовљеног престола, коме се клањају анђели и апостоли, доказ је да је реч о посебној нијанси значења целе композиције, која овде треба да евоцира трон припремљен за долазак страшног судије.

После периода тражења и извесних колебања у току XII века, Христос-дете, симбол жртве, постаје омиљена иконографска формула прихваћена дефинитивно и у монументалном сликарству. Крајем XII века Христа-Агнеца сликају у центру олтарске апсиде као фигуру којој се клањају писци литургије и остали архијерејн, носећи своје развијене и исписане свитке. У црквама на територији Охридске архиепископије ова композиција је уобичајена крајем XII века. Агнец на патени лежи на олтарској трпези под балдахином у Курбинову (1191)[75] (сл. 12 и 13), у Св. Врачима у Костуру (крај XII века)[76], у Св. Николи у Прилепу (крај XII века) (сл. 14).[77] Касније се у црквама које су очувале свој аутентични декор апсида овај мотив редовно понавља пред архијерејима који чинодејствују.

Тако су сликари XII века пронашли најочигледнији начин да иконографском формулом прикажу жртву Христову. И као што је то било уобичајено у Византији, сликари и иконографи су истраживали веома старе изворе да би створили слику која ће их задовољити. Старина текстуелних извора гарантовала је исправност и истинитост догме, а наративни карактер композиције „Служба Агнецу" задовољавао је схватања и укус савременика.

---

[74] Кондаков, о. с. t. XXX.

[75] Бурић, о. с. Зборник радова Визант. инст. V, 1958, 177—178; Millet — Frolow, о. с. I, 1954, t. 84, 2; Р. Љубинковић, Стара црква села Курбинова, Старинар XV, Београд 1942, 102—103. А. Николовски и З. Блажик', Конзерваторски и истражувачки работи на средн. споменик црквата Св. Горги во село Курбиново, Разгледи, 1958, I, 468—477.

[76] Σ. Πελεκανίδης, Καστορία, Βυζαντιναι τοιχογραφίαι, Album I, Solun 1953, сл. 5 и 9.

[77] Ф. Месеснел, Црква Св. Николе у Марковој Вароши код Прилепа, Гласник Скопског научног друштва, XIX, Скопље 1938, 48; М. Рајковић, о. с. Зборник радова Визант. инст. III, 1955, 211; Millet — Frolow, о. с. III, 1962, t. 20, 4.

GORDANA BABIĆ

LES DISCUSSIONS CHRISTOLOGIQUES DU XIIème SIÈCLE ET L'APPARITION DE NOUVELLES SCÈNES DANS LE DÉCOR ABSIDAL DES ÉGLISES BYZANTINES

LES ÉVÊQUES OFFICIENT DEVANT L'HÉTIMASIE ET LES ÉVÊQUES OFFICIENT DEVANT L'AMNOS

S'appuiant sur les sources historiques c'est-à-dire sur les écrits d'Anne Comnène, de Nicétas Honiatès et de Cinnameos, aussi bien que sur les actes des conciles ecclésiastiques du XIIeme siècle et le synodicon lu le jour de la fête de l'Orthodoxie, les historiens d'art sont en mesure de comparer les problèmes intéllectuels de cette époque avec les images contemporaines. C'est une époque suffisamment connue pour pouvoir établir les rapports entre les discussions dogmatiques de nouveau ranimées, relatives à l'explication de l'Incarnation du Logos et de l'unité des trois hypostases en Trinité, avec les images peintes dans les églises.

Les théories lancées par Jean Ital, le moine Nile, Evstrate, évêque de Nicée, Eustate, évêque de Durazzo, Michel de Théssaloniques, Nicéphore Vassilaki, Sotéric Pantéugène, agitaient sérieusement les esprits des théologiens et des liturgistes au cours de la fin du XIème et au XIIème siècle. Leurs discours et écrits avaient mis en doute le dogme essentiel de la foi chrétienne, celui de la Trinité. Les empereurs appliquaient la force contre les héretiques et l'Église organisait les conciles pour rétablir l'attitude orthodoxe des évêques. Finalement au cours des synodes qui ont eu lieu à Constantinople 1156—1157, Sotéric fut condamné et ses idées refutées. L'Église a confirmé que le sacrifice du Fils sur la croix fut offert à la sainte Trinité, donc, le sacrifice eucharistique, de même, ne peut être offert qu'à la Trinité inséparable.

D'une part ces discussions dogmatiques, d'autre part un intérêt croissant pour l'illustration de thèmes liturgiques dans la peinture byzantine (à en juger d'après les miniatures du rouleau constantinipolitain, Σταυροῦ No 109, le programme iconographique du choeur de Ste-Sophie d'Ohrid) contribuaient à la recherche plus intense dans le domaine d'illustration de la liturgie au XIIeme siècle. La disposition traditionnelle de l'Hétimasie (avec la colombe, le livre et la croix) dans la voûte du choeur où elle signifiait selon O. Wu'ff et G. Millet la sainte Trinité à laquelle on offrait les oblats, ne fut plus respectée partout au XIIème siècle. Les exemples anciens ou archaïques connus à Nicée, à Monréale, à Palerme dans la Chapel'e Palatine, à Nereditzi, à Lagoudéra, où en Égine, prouvent que les peintres essayaient pendant longtemps de transmettre le dogme abstrait de l'Incarnation et du sacrifice par les images symboliques juxtaposée dans le choeur. Cependant, dans St-Panteléimon à Nerezi et dans Notre-Dame-de-Pitié construite en 1080 à Veljusa, le thème de l'offrande et du sacrifice se transforme en image narrative illustrant non seulement le dogme mais le rite même qui réalise mystérieusement le sacrifice, l'image des évêques officiant devant l'Hétimasie. On y voit les évêques, et avant tous les auteurs de la messe saint Jean Chrysostome et saint Basile le Grand, inclinés vers l'Hétimasie, les rouleaux aux citations des prières de la messe en mains. Ne serait-ce une composition nou-

velle créée pour confirmer d'une façon plus évidente l'accord des auteurs de la messe et des Pères de l'Église avec le dogme enseignant que l'offrande eucharistique est adressée à la sainte Trinité? Autrement, pourquoi changerait-on l'emplacement traditionnel de l'Hétimasie et l'attitude habituelle des évêques? Les adversaires des évêques novateurs cherchaient des textes anciens de Chrysostome, de Cyrille d'Alexandrie, de Maxime le Confesseur et autres, pour confirmer le dogme attaqué, tandis que les iconographes cherchaient les formules nouvelles pour le représenter aux fidèles. Ces textes retrouvés au cours des années de discussions figurent dans les actes des synodes.

Cependant, la question de date de la réalisation de cette image nouvelle pose des problèmes. La date des peintures de Veljusa est très discutée: L. N. Okunev et V. N. Lazarev ont proposé la deuxième moitié du XIIème siècle comme date de son exécution; V. Djurić et M. Jovanovic ont pensé que ces fresques ont dû être peintes aussitôt après la construction de l'église en 1080. M. Chadzidakis a exprimé des doutes certains au sujet de cette datation.

Il nous semble que la composition de l'office des évêques devant l'Hétimasie, peinte dans le registre inférieur de l'abside à Veljusa, représente un echo des discussions menées au cours de la première moitié du XIIème siècle et que l'année 1080, signalée dans l'inscription qui mentionne le fondateur Manuèl, ne doit pas obligatoirement signifier l'exécution de son décor peint en même temps.

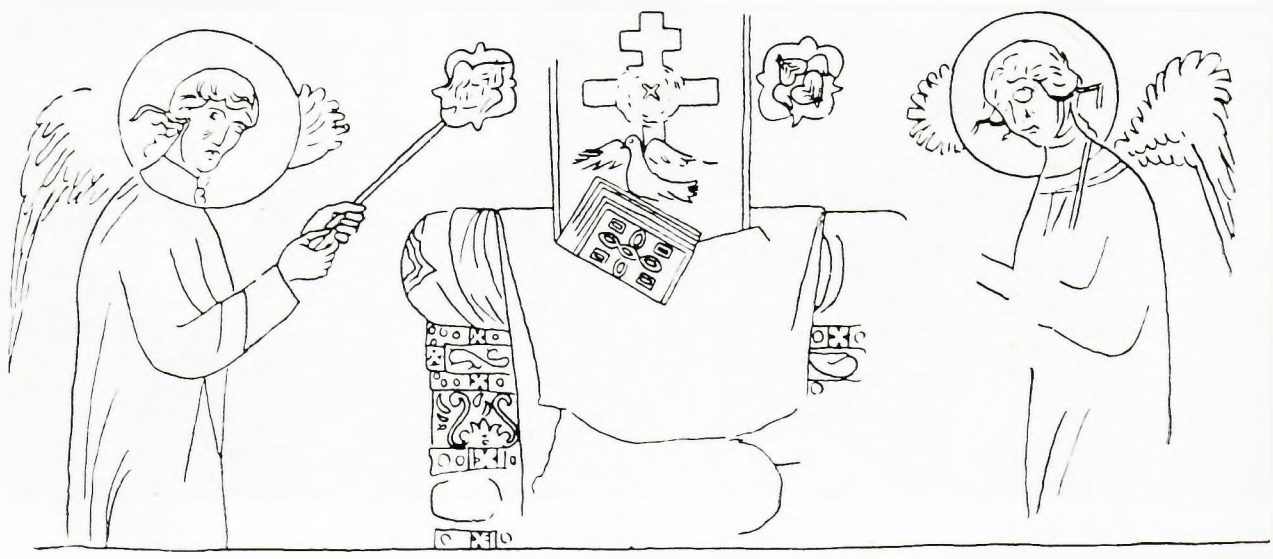
Le XIIème siècle fut l'époque où les iconographes et les peintres cherchèrent à représenter des images évoquant les sujets liturgiques d'une façon moins abstraite et plus facile à comprendre. Les exemples de Veljusa, de Nerezi, de Boïana, de St-Démétrios de Prilep et autres ennumérés n'en sont que des preuves évidentes. En abandonnant le langage traditionnel, chargé de symboles juxtaposés dans le décor des absides, les peintres du XIIeme siècle s'apprêtent à représenter le mystère de la messe par le rite même. Les évêques officient devant l'Hétimasie, devant l'autel garni de patène et de calice, ou devant le Christ-Agneau (l'Amnos) posé sur l'autel. Cette dernière formule iconographique qu'on retrouve dans les églises depuis la fin du XIIeme siècle fut créée comme illustration directe des textes anciens retrouvés et étudiés pendant les discussions et cités dans les actes des synodes de 1156—1157. Dans ces actes figurent entre autres les passages des oeuvres attribuées à saint Cyrille de Jérusalem et à saint Maxime le Confesseur, où les auteurs confirment que le Christ est offert et reçoit l'offrande à la fois et où ils proposent de voir l'enfant comme le symbole du Christ sacrifié, car l'enfant est la figure la plus humble de l'homme que Dieu adopte lorsqu'il veut se présenter aux humains (P. G. 140, col. 165 D et col. 168 A).

Ainsi, les textes anciens servirent-ils aux théologiens pour retablir le dogme, mais aussi aux peintres pour enseigner ce dogme aux fidèles par les images. Le panagiaire de Xéropotame, les fresques de Kurbinovo (1191), de St-Nicolas de Prilep (fin XIIème s.) de Sts-Anargyres de Castoria (fin XIIeme s.) et les autres images postérieures repètent la formule iconographique créée sur la base des textes dont la verité fut attestée par leur ancienneté. Après une période de recherche la composition de l'office des évêques devant l'Amnos gagne definitivement sa place dans les absides car elle a pu satisfaire finalement les intentions des théologiens et le goût narratif des peintres.

Сл. 1 — НЕРЕЗИ, апсида

Сл. 2 — НЕРЕЗИ, Хетимасија

NEREZI.



Сл. 2а — НЕРЕЗИ, Хетимасија, цртеж S. Millet

Сл. 3 — НЕРЕЗИ, св. Василије (јуж. страна апсиде). Фотографија Југосл. инст. за заштиту спом. културе

л. 4 — НЕРЕЗИ. св. Атанасије (јуж. страна апсиде). Фотографија Југосл. инст. за заштиту спом. културе

Сл. 5 — НЕРЕЗИ, св. Григорије из Нисе (ист. страна пролаза у ђаконикон). Фотографија Југосл. инст. за заштиту спом. културе

Сл. 6 — НЕРЕЗИ, св. Никола (јуж. зид олтарског простора)
Фотографија Југосл. инст. за заштиту спом. културе

Сл. 7 — ПЕРЕЗИ, св. Јован Златоусти (сев. страна апсиде).
Фотографија Југосл. инст. за заштиту спом. културе

Сл. 8 — НЕРЕЗИ, св. Григорије Богослов (сев. страна апсиде). Фотографија Југосл. инст. за заштиту спом. културе

Сл. 9 — НЕРЕЗИ, св. Епифаније Кипарски (ист. страна пролаза у протезис). Фотографија Југосл. инст. за заштиту спом. културе

Сл. 10 — НЕРЕЗИ, св. Григорије чудотворац (сев. зид олтарског простора). Фотографија Југосл. инст. за заштиту спом. културе

Сл. 11 — КУРБИНОВО, апсида. Фотографија Југосл. инст. за заштиту спом. културе

Сл. 12 — КУРБИНОВО, Христос - Агнец на трпези (апсида). Фотографија Југосл. инст за заштиту спом. културе

Сл. 13 — ВЕЉУСА, св. Јован Златоусти и непознати архијереј (сев. страна апсиде). Фотографија Југосл. инст. за заштиту спом. културе

Сл. 14 — ПРИЛЕП, св. Никола и св. Јован Златоусти (апсида). Фотографија Југосл. инст. за заштиту спом. културе

Сл. 15 — КСИРОПОТАМ. Панагијар

ЈОВАНКА МАКСИМОВИЋ

Камена декорација Мораче

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

У хронолошком низу споменика српске средњовековне скулптуре скромна камена декорација на цркви Богородичиног Успења манастира Мораче заузимала је место њеног најмање занимљивог и најмање лепог члана. Примитивно клесане и нејасне људске и животињске фигуре на капителима западног портала потиснуте су лепотом каменог украса једне Студенице или Дечана. Па и у радовима о самој Морачи прелазило се преко њених портала само узгредном напоменом о „невешто клесаним романским фигурицама".

Ако се суди на основу лепоте пластичне обраде или на основу чистоте стила, онда камена декорација Мораче више пажње и не заслужује. Међутим, у проучавањима средњовековне културе и уметности лепота не може бити мерило вредности или интересовања. Крајњи циљ уметности средњег века било је изражавање унутрашњих спиритуалних вредности а лепота форме је била у другом плану. Због тога се она мора мерити естетиком свога времена и захтевима тога доба. Тако се мора схватити и наша уметност средњег века, а поготово скулптура, од које је остало мало сачуваних споменика, те је сваки вредан наше пажње. Неуједначени развитак српске средњовековне скулптуре захтева анализу сваког споменика понаособ, да би био историјски логичан и уметнички јасан, да би сагледавање целог низа пружило праву слику историјског процеса. Јасно је да је низак уметнички ниво морачких скулптура резултат неких општих историјских и уметничких прилика. То нас је навело да претресемо морачку камену декорацију и да изведемо закључке који ће се укључити у проучавање српске средњовековне скулптуре у целини.

Богородичина црква манастира Мораче није сиромашна у декорацији обрађеног камена. Декоративна скулптура је примењена и на спољним фасадама и у унутрашњости цркве (сл. 1). На првом месту треба истаћи два портала — западни портал припрате и унутраш-

њи портал наоса. Оба имају фино клесане архиволте, довратнике, надвратнике, колонете, базе и капителе без фигуралних представа. На источној и западној фасади налази се по једна бифора, клесане такође у камену, којима на жалост стубићи нису сачувани. У самој цркви остао је део првобитног, оригиналног, каменог намештаја. Камени иконостас није сачуван у целини, али фрагменти нађени in situ, и каснија реконструкција, представљају значајни документ о најранијим каменим иконостасима рашке школе. У центру апсиде сачуван је камени епископски престо.[1]

Сви поменути елементи камене пластике, као и други детаљи другостепене архитектонске камене декорације, первази око прозора или слепе аркадице под кровним венцем, клесани су у истом, сивом, камену, који у слабо осветљеној цркви делује скоро као црн. Тај тамни камен, тај суморни тон, супротан је бљештавом, сунцем обасјаном мермеру на фасадама Студенице и Дечана, коме је време дало топлу, жућкасту патину слоноваче. Он се разликује и од камених декорација других цркава рашке школе, које, скромне по обиму и варијацијама, делују квалитетом и сјајем камена. Тамна, сива, боја камена Мораче у контрасту је и са светлим колоритом фресака из XIII века, које су данас сачуване само у ђаконикону, а некад су украшавале све зидне површине морачке цркве.[2]

Над улазом у цркву, на надвратнику западног портала (сл. 2), уклесан је натпис финих, елегантних слова.

сии стыи храмь прѣстыѥ двы бце сьздах и ѹкрасих в име ѹспениꙗ е азь стефань снь велиега кнеза влка внѹк стго симеѡна нмни сиꙗ быш в дни блгочестваго крала ншего ѹрош в лѣ· ς· ѱ· ѯ· индкта і го.

Из њега се сазнаје да је цркву Успења Богородице подигао и украсио Стефан, син великога кнеза Вукана и унук Симеона Немање у време краља Уроша 1252. године.[3]

На левом капителу истога портала (сл. 3), који је, као десни, исклесан у једном комаду, обухватајући целу ширину степеничасто увученог довратника и колонета, представљен је примитивни василиск, фантастична животиња средњовековне маште, који зубима др-

---

[1] G. Millet, Etude sur les églises de Rascie, L'art byzantin chez les Slaves, Recueil Uspenskij I, Paris 1930, 174—179; А. Дероко, Морача, Старинар VII, 1932, 9—14; Н. Л. Окунев, Монастир Морача в Черногории, Byzantinoslavica VIII, 1939—1946 109—143.

[2] А. Сковран-Вукчевић, Фреске XIII века у манастиру Морачи, Зборник радова Византолошког института САН 5, 1958, 149—170.

[3] Овај натпис публикован је неколико пута са мањим разликама. B. Lj. Kovačević, Nekoliko natpisa i biljeżaka, Starine X, Zagreb 1878, 236; Љ. Стојановић, Записи и натписи I, Београд 1902, 7; Н. Л. Окунев, op. cit. 110; T. VI, 2; А. Дероко, op. cit. сл. 4; id., Архитектура и скулптура у средњевековној Србији, Београд 1953, сл. 173.

жи једну људску главу. Поред њега је женска допојасна фигура са дететом у наручју. На десном капителу (сл. 4) је исклесана велика птица, са људском главом у канџама, а поред ње Распеће са великим Христом без нимба и крста и двема малим фигурама поред њега, које свакако треба да представљају Богородицу и Јована јеванђелисту. На базама леве стране налази се једна људска глава и поред ње друга, данас сасвим отучена.

Ове камене фигуре изгледају на први поглед чудне. Међутим, оне исказују, на један упрошћен, редуциран начин, јасну тему и уобичајену симболику. Василиск, на левој, и птица, на десној страни, несумњиво имају улоге грифона и орла на високим конзолама западних портала Студенице (сл. 5) и Дечана, улоге чувара над улазом у цркву. Уместо на високе конзоле, извучене из зидне масе, они су стављени на капителе у истом нивоу. Они чак држе у шапама по људску главу, као лавови пред другим порталима. Уместо да су обрађени у пуној пластици, сведени су на плитке рељефне представе. Клесар је очевидно хтео да пошто-пото проведе идеју и композицију уобичајену на порталима рашке школе и романских земаља, само је његов рад мање репрезентативан, ближи је примитивнијој, народној уметности. Овако проведена профилактична тема ствара асоцијације на амулете и разне амајлије, које су увек постојале у народу и у народним веровањима вршиле своју заштитничку улогу од разних болести и зала.

Женска фигура са дететом на левој страни, Богородица са малим Христом, и Распеће на десној страни, су пандани и треба их посматрати као тематску целину. Њихова символика и иконографија биле су добро познате средњовековним мајсторима. Они представљају Инкарнацију и Страдање, почетак и крај, почетак и крај Христовог овоземаљског живота.[4] Композиције са истим идејама понављане су на многим монументалним и ситним споменицима преромапске и романске уметности. Један од најинтересантнијих раних примера је диптих, рађен у слоновачи, из IX или X века, настао у централној Италији, данас у Ватикану (Dittico di Rambona). На једној плочици је Богородица на престолу са Христом на крилу, окружена херувимима, а на другој, као њен пандан, Распеће са Богородицом и Јованом са стране.[5] Иста антитеза насликана је и на диптиху, атрибуираном Бонавен-

[4] Millet је већ наслутио основну тему (op. cit. 177). Ђ. Бошковић (Дечани I, Београд 1941, 163) је мислио да је на капителу северног довратника приказан детаљ из Апокалипсе са женом коју напада аждаја.

[5] C. Cecchelli, Vita di Roma nel Medio Evo I, Arti minori e il costume, 1, Roma 1951—1952, 234—235. На овом диптиху се налазе и друге фигуре које допуњавају композицију, али је за нас овде важна само основна тема. A. Grabar, Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles. 3. Nouvelles recherches sur l'icone bilatérale de Poganovo, Cahiers archéologiques XII, 1962, 363—380.

тури Берлингијерију (Bonaventura Berlinghieri), у фирентинској Академији.[6] На левој страни насликана је Богородица са дететом, а на десној Распеће са двема сценама Страдања испод крста (сл. 6). Иста тематика представљана је и на серијама златних крстова, украшених техником лимошког емаља (сл. 7). На њима су слична Распећа са Христом често још увек у колобиуму са круном на глави. Јован и Богородица, у десном и левом краку крста, су уобичајене личности у сцени Распећа. У ово преготичко доба они су уздржани у болу и покрету којим га изражавају. Благо нагнута глава, ослоњена на десну руку, је кондензовани израз туге, сликан код нас на фрескама Милешеве и Сопоћана у широким потезима једне велике уметности. На морачким порталима су личности сведене скоро на графичке симболе. Сличне теме имају и дрвени крстови, међу којима је у Италији најпознатији Volto Santo, у катедрали у Луки, на коме је израђен познати Христос у колобиуму. Романско по стилу, ово Распеће је настало негде у другој половини XI или XII века, можда у Француској, а затим пренето у Италију и имитирано тамо током целог XII века. Још је ближа дрвена група Распећа из Болоње, из друге половине XII века, у којој Богородица и Јован имају још хијератичне ставове, као и Христос на крсту, те због тога сећају на морачко решење (сл. 8).[7]

То морачко Распеће више се може наслутити него сагледати: Христос је у средини, знатно већи од других двеју фигура. Раширених руку, он својим ставом асоцира Христа на крсту, иако нема ни крста ни нимба који би одредио исклесану личност. Велика усправна глава, са круном, приказује Христа тријумфатора на крсту, победника над смрћу. То су концепције преготичког хришћанства, из времена пре појаве Фрање Асишког, који је унео сентиментални тон у западну хришћанску иконографију, те је и Христа, да би га приближио човеку, начинио паћеником или чак мртвим на крсту.[8] За те раније концепције говори и став ногу које слободно стоје, као на suppedaneum-у крста, а не једна преко друге, закуцане једним ексером, као на трагичним и натуралистичким представама готике. Друге две фигуре, Богородица и Јован, знатно мањих димензија, не допиру ни до раши-

[6] E. Sandberg-Vavalà, La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione, Verona 1929, fig. 458.

[7] M. Salmi, Romanesque sculpture in Tuscany, Firenze 1928, 78, T. XLVII, 160; E. Carli, Bois sculptés polychromés du XIIème au XVIème siècle en Italie, Milano 1963, 14, 20—21, fig. XIII, V.

[8] L. H. Grondijs, L'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix, Bruxelles 1941; L. Réau, L'iconographie de l'art chrétien, Paris II, 2, 473—512; G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'evangile, II ed., Paris 1960, 396—460.

рених Христових руку, тако су сумарно исклесане да се њихови покрети једва могу наслутити[9]: Богородица десном руком придржава главу, док је леву спустила доле. Тај гест туге, тако речит и садржајан на византијским и нашим фрескама, као и на дрвеним сликаним распећима италијанског дућента[10], овде је, на примитивно клесаној каменој фигури, употребљен скоро као симбол тога осећања. На другој страни Јован, рекло би се, држи јеванђеље у рукама, што одговара старијим представама његова лика под крстом.

На левом капителу нејасна представа Богородице са малим Христом у рукама само наговештава Инкарнацију. Груба, сумарна пластика нема извучене детаље, али се ипак у Христовим рукама назире вероватно јабука, коју он, попут многих италијанских Исуса, почевши од икона XIII века па до ренесансе, држи у руци (сл. 9).[11]

Тражећи стилско порекло овим чудним рељефним представама, које имају свој врло јасни иконографски и симболични смисао, али су клесане површно, примитивно, мимо традиција и искустава клесара рашке школе, који су познавали тајне скулпторског заната, фино обрађивали камен, дајући формама пуну пластичну вредност, познавали вредност линија, светлости и сенки, долази се до неких каменорезаца који су били вешти несумњиво у клесању камена, као што се види по лепо обрађеним архиволтама, колонетама, али нису били довољно умешни да би знали да исклешу људску или животињску фигуру. То су били локални мајстори, ближи рустифицираној народној уметности него клесарима репрезентативне уметности владарске куће. Локални мајстори, невеште занатлије, клесали су портале и на другим монументалним грађевинама нашег средњег века, па чак и на краљевским задужбинама, као нпр. на цркви Богородице Љевишке у Призрену. Наивни камени украси на западном порталу Мораче и иконографски и стилски подсећају на серије романских бронзаних распећа,

---

[9] Крај Распећа не морају стајати само Богородица и Јован. Две фигуре покрај крста могу бити и персонификације Живота и Смрти (Vita et Mors), као на минијатури познатог Утиног рукописа из почетка XI века (в. A. Boeckler, Deutsche Buchmalerei vorgotischer Zeit, Die blauen Bücher 1959, 78, T. 35). У том случају цела представа Распећа има један други догматско-симболични смисао.

[10] Упор. Sandberg-Vavalà, op. cit.

[11] Слични мотиви јављају се и у византијском сликарству још много раније, од почетка XII века, као нпр. на фреско-икони Богородице са Христом у цркви св. Софије у Охриду, или половином XIII века у цркви Богородице Љевишке у Призрену (в. S. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft V, 1956, 61—83; В. Ђурић, Једна сликарска радионица у Србији XIII века, Старинар XII, 1961, 63—75).

која су била преплавила западну Европу[12], па и наше крајеве.[13] Усправни Христос у колобиуму, са круном на глави, раширених руку, Богородица и Јован на два крака крста, рађени су на тим бронзаним крстовима врло сумарно, без детаља, више наговештаваних него дорађених облика. У Италији их је било врло много, и то и златних са украсима у емаљу, и мање скупоцених, бронзаних, који су извршили и свој утицај на романску камену скулптуру Италије.[14] Тако је и романска скулптура Италије, углавном високих квалитета и рад великих скулптора, Николе, Гуљелма, Антеламија, имала и примитивне стилизације. Нашем морачком примеру је нарочито сличан василиск на западном порталу цркве San Antimo из краја XII века у Сијени, или грифони на цркви San Frediano код Пизе, који поред тематских блискости имају и много стилских додирних тачака (сл. 10, 11).[15] За стилско формирање камених распећа значајна су распећа рађена у дрвету, на жалост сачувана у малом броју, као и сва дрвена скулптура средњег века. За наш пример је интересантна аналогија са дрвеним Распећем из XII века у Удинама, где је Христос опет у колобиуму, а у крацима крста Јован и Богородица или сличност са већ поменутом дрвеном групом из Болоње.[16] Значај и удео дрвене скулптуре у формирању романске камене пластике је велики и он је запажен и у настајању скулптуре наше рашке школе.[17] Тако су, вероватно, слични бронзани и дрвени предмети, импортовани из Италије на наш терен, утицали на камену декорацију западног портала у Морачи, послуживши његовом клесару као узор. Мали морачки мајстори нису се инспирисали великим остварењима тадашње уметности, већ су преносили мотиве са занат-

---

[12] M. M. Gauthier, Catalogue de l'Exposition des émaux champlevés, Limoges 1948; id., Emaux limousins des XIIe, XIIIe, et XIVe siècles, Paris 1950; P. Thoby, Les croix limousines de la fin du XIIe siècle au début du XIVe siècle, Paris 1953; Dr Bela Szobor, Kirchliche Denkmaler, Die historischen Denkmälern Ungarns I, Budapest — Wien, Budapest 1897—1901, 65—70, сл. 183, 184.

[13] A. Horvat, Broncani razapeti »Christus regnans« nađen u Hrvatskoj, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, LVI—LIX, Split 1954—1957, Melanges Abramić, 261—269. Источног, највише палестинског, сиријског и египатског порекла су серије ливених бронзаних крстова-реликвијара, рађене за ходочаснике »свете земље«. Такви крстови су нађени у нашој земљи, Мађарској, Бугарској (упор. S. Radojčić, Bronzani krstovi-relikvijari iz ranog srednjeg veka u beogradskim zbirkama, Zbornik za umetnosno zgodovino, V/VI, Ljubljana 1959, 123—134). Б. Радојковић, Старо српско златарство, Београд 1962.

[14] A. O. Quintavalle, Oreficeria del Medio Evo nella Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli, Bolletino d'arte, Anno XXV, serie III, vol. I, 1931—1932, 131—141; P. Toesca, Storia dell'arte italiana, II, Torino 1927, 1109, fig. 864, I, II, III.

[15] C. Ricci, Romanesque architecture in Italy, Florence 1925, T. 102; W. Biehl, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters, Leipzig 1926, T. 12. Слични су грифони на надвратнику западног портала бенедиктинске опатије у Фиренци, op. cit. 26; H. Decker, L'art roman en Italie, Paris 1958, fig. 63.

[16] G. Marchetti — G. Nicoletti, La scultura lignea nel Friuli, Milano 1956, 24, T. 4; E. Carli, op. cit. 14, fig. V.

[17] Ј. Максимовић, Студије о студеничкој пластици — II Стил, Зборник радова Византолошког института САН 6, Београд 1960, 95—107.

ских предмета у камен, остајући на нивоу наивне, рустифициране уметности, прожете фолклорним духом и веровањима у заштиту амајлија и амулета.

Занимљиве су и неуобичајене две људске главе на базама левог довратника портала.[18] Оне не привлаче пажњу својом лепотом, већ својом необичношћу. Чини се као да су то главе које су пале са капитела, главе које је страшни василиск бацио доле, док трећу још држи у зубима. Као да се овде увукло неко маштовитије народно тумачење профилактичне теме портала, које је нарушило уходане иконографске схеме на улазима у цркву.

Унутрашњи портал припрате је једноставнији. Он нема колонете, а капители су му композитни са волутама, општег типа. Они су чести у нашој средњовековној архитектури и могу се видети на прозору цркве св. Луке у Котору из краја XII века и на цркви Сопоћана.[19]

Већ је поменуто да је у цркви сачуван део оригиналног каменог иконостаса и камени епископски престо. Ни они немају посебну уметничку вредност, иако су занатски врло лепо изведени, нарочито епископско седиште, али су занимљиви као ретки примерци каменог црквеног намештаја и олакшавају реконструкцију његова изгледа и развојног тока.

О намештају српских средњовековних цркава мало се зна. Он је вероватно био од дрвета и с временом је пропао. Сачувани су ретки примери фрагмената у камену. Фрагменти каменог иконостаса у Морачи, базе, капители и делови архитрава су најранији сачувани примерци на терену рашке школе. Помоћу њих је могла да буде извршена реконструкција његовог првобитног изгледа са стубовима који леже на базама и између којих су постављене камене парапетне плоче. Стубови су носили на својим капителима архитравну греду. Између тих стубића стајале су прво завесе, а затим сликане иконе.[20] Такав облик иконостаса, познат из палеохришћанских времена, био је нарочито карактеристичан за византијске цркве, од којих су неке сачувале оригиналну преграду (као нпр. цркве св. Луке у Фокиди у Грчкој[21],

[18] Једна је потпуно очувана, док је друга много оштећена. Оне нису до сада поменуте ни у једном опису морачког портала.

[19] A. Deroccо, Les deux églises des environs de Ras, L'art byzantin chez les Slaves, Paris 1930, 130—146, fig. 59, 61.

[20] Друге врсте су зидани иконостаси у Старом Нагоричану и Белој цркви каранској. В. Зор. Симићева, Иконостас Беле цркве у селу Карану и каранска Богородица Тројеручица, Старинар VII, 1932, 15—35; A. Grabar, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments da Yougoslavie, Зборник радова Византолошког института 7, Београд 1961, 13—22.

[21] Max van Berchem — Jos. Strzygowski, Amida, Heidelberg 1910, fig. 131; сличан је иконостас из Метрополе у Мистри (op. cit., fig. 130); за фрагменте олтарских преграда из Цариграда в. A. Grabar, Sculptures byzantines de Constantinople, (IVe—Xe siècles), Paris 1963.

цркве на Атосу[22]). У цркви св. Софије у Охриду остали су многи фрагменти, базе, капители, стубови, парапетне плоче. Камена олтарска преграда би се могла тамо врло лако реконструисати[23], као што је то урађено у Нерезима код Скопља, чији је декоративни иконостас постављен у цркви.[24] Тог истог типа су и каснији камени иконостаси од морачких, из XIV века: у Пећкој патријаршији, у црквама св. Димитрија и Богородице[25], у Дечанима[26], фрагменти иконостаса у Лешку код Тетова[27], у Марковом манастиру код Скопља[28], а било их је и у другим средњовековним црквама (Сопоћани, Арханђели код Призрена), само до данас њихови фрагменти нису сакупљени нити целина реконструисана. Сличних камених иконостаса било је и у раним црквама Далмације и Зетског приморја, као и Италије.[29] Док већина сачуваних камених преграда има богату скулптуралну декорацију на базама, капителима и нарочито на парапетним плочама, морачки фрагменти се одликују крајњом скромношћу. Базе и капители имају на угловима једноставно стилизовано лишће, а архитравна греда је јако профилисана.

Посебну пажњу заслужује камени епископски престо, сачуван на свом оригиналном месту у центру апсиде (сл. 12, цртеж 1).

---

[22] Н. П. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне, С. Петербург 1902, 39—50; С. Радојчић, Уметнички споменици манастира Хиландара, Зборник Византолошког института 3. Београд 1955, 188—189, сл. 55, 56.

[23] Н. П. Кондаков, Македония, С Петерсбург 1909, 231; G. Millet, L'ancien art serbe, Paris 1919, 146, 156; Б. Филовъ, Старо българското изкуство, София 1924, сл. 15, 16, 19. К. Петров (Декоративна пластика во Македонија во XI и XII век, Годишен зборник, Филозофски факултет, књ. 14, Скопје 1962) покушао је да направи реконструкцију.

[24] Н. Л. Окунев, Алтарная преграда XII века в Нерезе, Seminarium Kondakovianum III, Praha 1929; Б. Бошковић, Извештај и кратке белешке са путовања, Старинар VI, Београд 1931, 182—183, сл. 67, 68, 69, 70, 71.

[25] Б. Бошковић, Осигуравање и ресторација цркве манастира Св. Патријаршије у Пећи, Старинар VIII—IX, 1933 — 1934, 91 — 165, сл. 28, 29, 50.

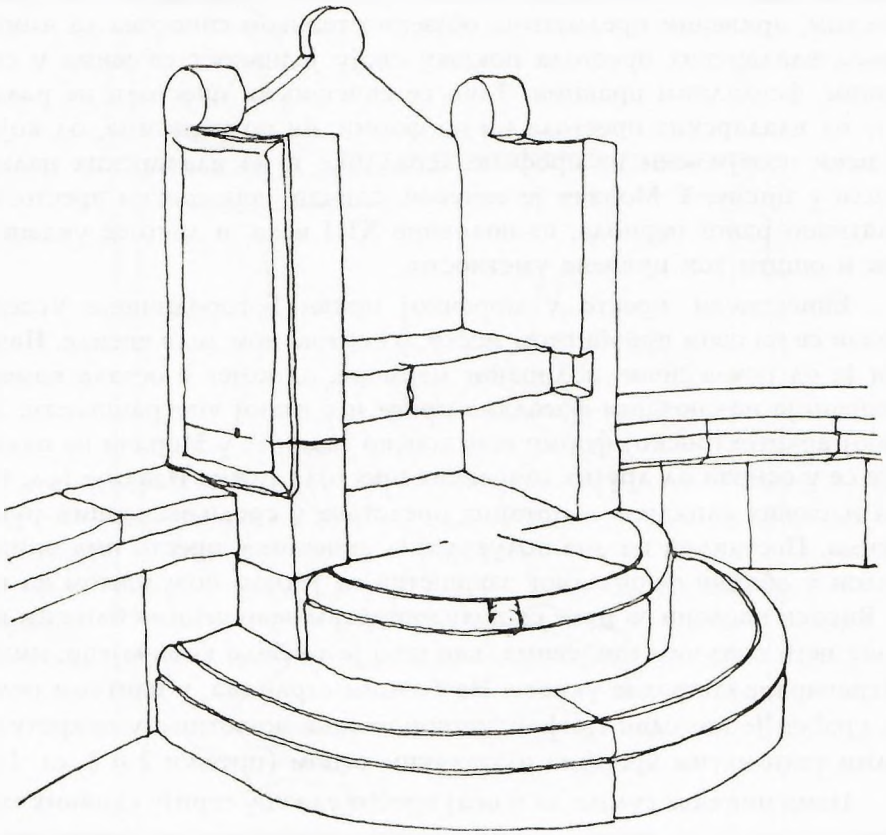
[26] В. Петковић, Б. Бошковић, Дечани I, Београд 1941, 98 — 101, 193.

[27] Рад. Грујић, Полошко-тетовска епархија и манастир Лешак, Гласник Скопског научног друштва XII, 1933, сл. 19, 20, 21, са предложеном реконструкцијом иконостаса (сл. 19). К. Петров (Декоративна пластика на спомениците од XIV век во Македонија, Годишен зборник, кн. 15, Филозофски факултет, Скопје 1963, сл. 31) је покушао да да нову реконструкцију иконостаса, која се разликује од Грујићеве, али у томе није имао успеха.

[28] Л. Мирковић — Ж. Татић, Марков манастир, Београд 1925, сл. 15; Ј. Максимовић, Которски циборији и камена пластика суседних области, Београд 1961, 21, Т. V, 2, 3, 4.

[29] E. Dyggve, Oltarna pregrada u krunidbenoj crkvi kralja Zvonimira, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku, LVI—LIX, 1954—1957, Т. 238—243; Ј. Стојановић-Максимовић, О средњевековној скулптури на Црногорском приморју, Историски гласник 3 — 4, Београд 1951, 71—86, сл. 2; Lj. Karaman, Pregrada u crkvici Sv. Martina u Splitu, Ziva starina, Zagreb 1943, 67—68, сл. на стр. 69; Ј. Максимовић, Модел у слоноваči задарског каменог рељефа и нека питања преромaнске скулптуре, Зборник Византолошког института 7, Београд 1961, 85—95; C. Ricci, op. cit. 172 (камени иконостас у цркви S. Maria in Valle Porclaneta из XII века), 178 (иконостас у Alba Fucense из XIII века).

О епископским престолима Европе средњег века, а посебно јужне Италије и Шпаније, о симболици њихових представа и о профаном пореклу мотива који их украшавају, писао је врло детаљно А. Грабар.[30] Он је констатовао да сви сачувани престоли имају исти архитек-



Сл. 1 — МОРАЧА, епископски престо (цртеж арх. Н. Дудића)

тонски облик са високим наслоном у облику фронтона, са наслонима за руке који се завршавају лоптастим формама, и најзад, оно што је најважније, сви су ослоњени на животињске фигуре, обично лавове или слонове (Monte Gargano, Canosa, Calvi) или на људске фигуре, робове-носаче (Бари). То су мотиви позајмљени још из источњачке, царске, асирске иконографије, у којој су лавови чували двор и престо,

[30] A. Grabar, Les trônes episcopaux du XIème et XIIème siècle en Italie méridionale, Wallraf—Richartz—Jahrbuch XVI 1954, 7—52; id., Trônes d'évеques en Espagne du Moyen Âge, Sonderdruck aus Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, 1—10; id., Sculptures byzantines, 86—87, T. XXXVIII, 3 (фрагменти из Сера).

а касније су нарочито коришћени у римској царској иконографији, која је представљала тријумфалне уласке царева-победника. Царски престоли са лавовима постојали су и у Византији и у западној Европи. А. Грабар је врло детаљно анализовао и објаснио профано порекло ових мотива на епископским престолима, а њихову појаву на хришћанским, црквеним предметима објаснио тежњом епископа да имитирањем владарских престола покажу своју једнакост са њима у световним, феудалним правима. Тако се епископски престоли не разликују од владарских престола ни по форми, ни по украсима, од којих су неки позајмљени из профане хералдике и из владарских палата дошли у цркву. У Морачи је сачуван сличан епископски престо, из релативно раног периода, из половине XIII века, и лако се уклапа у наш и општи ток црквене уметности.

Епископски престо у морачкој цркви Богородичиног Успења налази се на свом првобитном месту, у централном делу апсиде. Начињен је од истог сивог, полираног мермера, од којег и остала камена декорација на спољним фасадама цркве и у њеној унутрашњости. По својој архитектонској форми епископско седиште у Морачи не разликује се у основи од других сачуваних престола јужне Италије (сл. 13) или њихових сликаних и цртаних представа у средњовековним рукописима. Постављен на два полукружна степеника, престо има онижи наслон у облику фронталног завршетка са једном полулоптом на врху. Високи наслони за руке са полулоптастим завршецима ближим наслону него спољним крајевима, као што је то било уобичајено, имају и уграviране спиралне украсе. На бочним странама, у плитком рељефу, урађен је по један грифон, четвороножна животиња у покрету са малим уздигнутим крилима и дугачким репом (цртежи 2 и 3, сл. 14).

Нема никакве сумње да и овај престо улази у серију сличних епископских седишта, који се везују својим архитектонским изгледом и истом символиком скулптуралног украса.[31] Јер рељефни грифони на бочним странама морачког престола су очигледно редуцирани, дегенерисани облик фигура оних лавова, слонова, пантера, који носе камене и дрвене престоле јужне Италије и симболишу снагу онога коме су намењени. Ова појава грифона на престолу није усамљена. Наиме, они украшавају владарске престоле, као нпр. репрезентативно седи-

[31] Фрагменти епископских седишта једноставнијег типа сачувани су у неким средњовековним црквама (Пећи, Дечанима, Лешку), в. Р. Грујић, op. cit. сл. 22. Р. Грујић (Дворец Св. Спаса и Св. Богородица у Скопљу, Гласник Скопског научног друштва V, 1929, 189) је мислио да у српским црквама архијерејски столови нису били украшавани. Истог типа је и епископски престо у Аугсбургу из XII века (A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, II Mittelalter, Leipzig 1913, 267, сл. 373).

ште Виљема II у катедрали у Монреалу.[32] И тамо су грифони исклесани у плитком рељефу на спољним бочним странама престола. Грифони су иначе симболи владарске моћи и њени заштитници, као што

Ск. 2 — МОРАЧА, епископски престо, грифон (цртеж арх. Н. Дудића)

се то види на популарном мотиву лета Александра Великог, кога на небо носе два упрегнута грифона. Тај мотив, често представљан у средњовековној уметности целе Европе (нпр. познати византијски рељеф Александра са фасаде цркве св. Марка у Венецији, рељефи са истим мотивом у Мистри и на Атосу, рељефи на фасадама владимиро-суздаљ-

[32] J. Deer, The dynastic porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily, Dumbarton Oaks Studies V, Cambridge 1959, fig. 14.

ских цркава, подни мозаик катедрале у Отранту у јужној Италији)[33], сликан је и у нашим средњовековним рукописима. Тако је лет Александра Великог насликан крајем XII века и на минијатури Мирослављевог јеванђеља (сл. 15).[34] Иначе, треба поменути, столица је клесана у камену врло прецизно и чисто, фино извучених линија и ивица. Грифони, исклесани у плитком рељефу, су сасвим декоративни мотиви, и једва се назиру на скоро црној површини камена у дубини цркве.

Морачки епископски престо уклапа се и формом и симболиком у низ сличних столица, симбола епископске моћи и достојанства. У доба настанка морачке цркве, 1252. године, на архиепископском престолу налазио се Арсеније I, наследник св. Саве, који је настарчо и његову политику, по којој нова самостална црква треба да добије и свој пуни ауторитет. Следећи ту идеју, он је потпомагао јачање епископија, којима су се повећавала богатства и углед. Зато није чудно да је морачки манастир добио, у ово доба независне и већ јаке српске цркве, епископски престо са атрибутима епископске моћи и угледа, да би могао да прими посете тих великодостојника.[35]

Већ смо истакли да се морачка скулптура и стилом и квалитетом разликује од декоративне пластике рашке школе, иако се грађевина својом архитектуром потпуно уклапа у низ споменика ове школе, као што и њене изванредне фреске XIII века представљају логичан члан у реду монументалног сликарства XIII века. Сумарно клесане фигуре на капителима западног портала и сиви комади каменог намештаја у унутрашњости цркве мењају слику о непоремећеном току декоративне скулптуре XIII века. Камена декорација цркава рашке школе није ишла једним кораком кроз два века свога постојања. Иако је изванредна студеничка пластика служила као узор потоњим генерацијама, она ипак није свима била извор инспирације. Изгледа да су у градњи владарских задужбина учествовали најбољи мајстори, док су на црквама подизаним од мање значајних личности радили и слабије занатлије, као нпр. на Морачи, коју је подигао и украсно Стефан, Вуканов

---

[33] O. Demus, The Church of San Marco in Venice. Dumbarton Oaks Studies VI, Washington 1960, Pl. 33; Ch. Picard, Le trône vide d'Alexandre dans la cérémonie de Cyinda et le culte du trône vide à travers le monde greco-romain, Cahiers archéologiques VII 1954, 1—17; E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, fig. 214.

[34] Љ. Стојановић, Мирослављево јеванђеље, Београд 1897, 111, стр. 64.

[35] К. Јиречек, Историја Срба II, Београд 1952, 62—82; С. Станојевић, Архиепископ Арсеније, Гласник Историског друштва у Новом Саду V, 1—3, 1932. Морача је имала епископски престо иако није била епископална црква. И у Византији су цркве имале у апсидама епископска седишта за случај посете високих црквених великодостојника (A. Grabar, Remarques critiques brèves à propos de publications récentes, A. Syntrones dans les martyria byzantins, Cahiers archéologiques XII, Paris 1962, 393).

син, који је припадао споредној грани владарске куће, грани која је све више губила своју власт у Зети.[36] Други Вуканов син Димитрије, познат у историји као монах Давид, био је личност од још мањег зна-

Ск. 3 — МОРАЧА, епископски престо, грифон (цртеж арх. Н. Дудића)

чаја и подигао је једну мању цркву, Давидовицу код Бродарева. Њу су зидали приморски мајстори, са којима је он склопио уговор 1281. године.[37]

[36] И. Руварац, Вукан, најстарији син Стефана Немање и Вукановићи, Годишњица Николе Чупића X, 1888, 1—9; И. Божић, О положају Зете у држави Немањића, Историски гласник, 1—2 1950, 97—121.

[37] М. Ђоровић, Црква у Бродареву, Старинар VI 1932, 77—80; А. Дероко, На светим водама Лима, Гласник Скопског научног друштва XI, 1932. 131, сл. 17, 18; Ј. Нешковић, Црква манастира Давидовице на Лиму, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе IV, Београд 1961, 89—111; М. Љубинковић, Остаци живописа у Давидовици, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе IV, Београд 1961, 124—135.

Давно је већ уочено да је наша средњовековна скулптура током XIII века стагнирала, да је после Студенице било само скромних резултата у интервалу дужем од једног века. Када је сликарство било на највећим уметничким висинама, једне Милешеве или Сопоћана, скулптура је остајала на више-мање ниском нивоу. Међутим, мора се узети у обзир и разнородност те малобројне скулптуре XIII века. Док су на неким црквама камени украси, иако скромни, били у традицијама студеничке декоративне пластике (Милешева, Сопоћани), дотле су на другим били под директнијим западним утицајима (Морача, Градац). И као што су све уметничке гране имале своје различите токове, један више официјелан, репрезентативан, и други, мање везан за ту струју, већ ближи народној, рустифицираној уметности, тако је и декоративна скулптура у Морачи била свакако ближа неким примитивнијим интерпретацијама великих стилова. Нарочито је занимљива паралела са минијатурним сликарством, које је, после изванредних сликаних иницијала Мирослављевог јеванђеља из краја XII века, заостајало током целог XIII века за монументалним сликарством и задржало се углавном на нивоу примитивних илустрација. Оне су често остајале у традицијама архаичне балканске минијатуре мешане са оријенталним и романским престилизованим елементима, као Призренско јеванђеље или хиландарски рукописи из XIII века.[38] Сличан процес имала је и скулптура, коју су одржавали приморски мајстори, који су у путујућим групама бивали ангажовани од наручилаца из Рашке и Зете. Када буду проучени сви споменици скулптуре, па и других уметничких грана које су имале удела у формирању рашке школе, сагледаће се и компликовани процес њеног развитка.

JOVANKA MAKSIMOVIĆ

LA DÉCORATION SCULPTURALE DE MORAČA

La sculpture décorative de Morača a toujours été la moins intéressante et la moins belle dans l'ensemble de la sculpture serbe du Moyen âge, et aussi la moins connue. Mais la connaissance de ces figures primi-

[38] A. Grabar, Recherches sur les influences orientales dans l'art balcanique, Paris 1928; id., Les deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe, L'art byzantin chez les Slaves II, 1930, 264—276; id., Influences musulmanes sur la décoration des manuscrits slaves balcaniques, Revue des études slaves, XXVII, Paris 1951, 124—135; С. Радојчић, Студије о уметности XIII века, Српске минијатуре XIII века, Глас САН CCXXXIV, књ. 7 Одељ. друшт. наука, Београд 1959, 9—32.

tives, humaines et animales, nous est nécessaire pour mieux comprendre le processus du développement de la sculpture médiévale en Serbie.

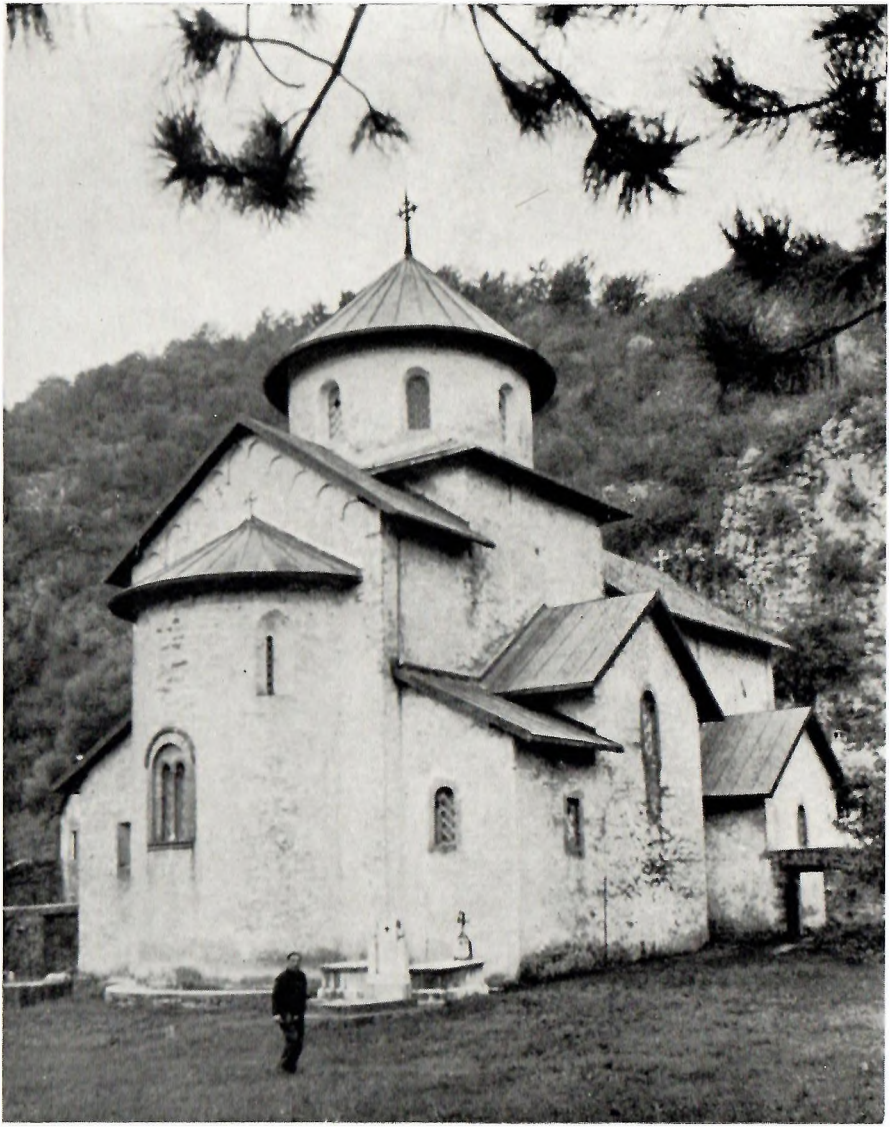
La décoration plastique en pierre de l'église de la Vierge au monastère de Morača est appliquée sur les deux portails occidentaux (celui du narthex et celui du naos), sur l'iconostase et sur la chaire épiscopale. Toute la décoration est taillée dans une pierre gris foncé, de même que les arcatures des façades et des deux fenêtres, les bifores de la façade occidentale et de l'abside. Cette pierre sombre contraste avec le coloris des peintures claires du XIIIe siècle à l'intérieur et diffère des marbres jaunâtres, brillant au soleil, des autres églises de l'époque, surtout de Studenica et Dečani. L'inscription originale, gravée au-dessus de la porte dit que l'église a été édifiée en 1252 par Stefan, fils de Vukan et petit-fils de Nemanja.

Sur les chapitaux du portail du narthex on voit, à gauche, une femme avec un enfant dans ses bras, et un basilic avant une tête humaine dans la gueule; à droite, une Crucifixion avec le Christ triomphateur au colobium, sans nimbe, une couronne sur la tête, avec deux petites figures des deux côtés. Un oiseau bizarre, tenant une tête dans la patte, est sculpté à côté. Ces illustrations signifient le commencement, l'Incarnation, et la fin de la vie terrestre du Christ (la Vierge à l'enfant — le commencement, la Crucifixion — la fin). Ce thème était bien connu dans l'art médiéval, peint surtout sur les diptiques du Ducento italien et les croix en bois et en bronze. Les deux animaux en relief, le basilic et l'oiseau, remplacent les monstres prophylactiques sculptés sur les consoles placées au-dessus des chapitaux des portails romans en Serbie et en Italie. On pourrait dire que c'est une réduction du grand thème habituel.

Les sculpteurs de l'école de Rascie, à laquelle l'église de Morača appartient, connaissaient bien leur métier et les beautés des contrastes lumière ombre, ainsi que les valeurs plastiques. Les auteurs du portail de Morača cherchaient leurs modèles ailleurs. On dirait qu'ils s'inspiraient des croix romanes en bronze ou en bois, qui inondaient l'Italie et même les Balkans. En Italie les croix en bronze influencèrent la sculpture en pierre, ce qui fait penser à un phénomène analogue sur notre sol. Ainsi, oeuvre de sculpteurs moins habiles, la décoration de Morača comme l'art roman rustifié tomba à un niveau presque folklorique.

Le portail du naos est plus simple et ne comporte que des chapitaux correctement taillés et déjà vus dans l'architecture serbe. Les fragments de l'iconostase en pierre, les colonnettes et l'architrave qui les surmontent, fournissaient suffisamment d'éléments pour une reconstruction. Cet iconostase est beaucoup plus intéressant comme un des premiers du XIIIe siècle que par sa décoration très simple.

La chaire épiscopale offre plus d'intérêt. A. Grabar a analysé les chaires épiscopales en Italie méridionale et a constaté que leurs formes et leur décoration de monstres dérivent d'arts profanes plus anciens. Notre chaire à Morača, XIIIe siècle, appartient au même type avec son fronton au dossier et ses monstres, deux griffons latéraux. Ainsi l'archevêque Arsenije Ier, chef de la nouvelle église serbe indépendante, voulait montrer, comme le faisaient les evêques italiens, la force grandissante de l'Eglise ainsi que ses ambitions.



Сл. 1 — МОРАЧА, црква Богородичиног успења, XIII век (снимио А. Дероко)

Сл. 2 — МОРАЧА, западни портал нартекса, XIII век

Сл. 3 — МОРАЧА, западни портал нартекса, северни капител

Сл. 4 — МОРАЧА, западни портал нартекса, јужни капител

Сл. 5 — СТУДЕНИЦА, Богородичина црква, западни портал нартекса, крај XII века

Сл. 6 — БОНАВЕНТУРА БЕРЛИГИЕРИ, диптих, XIII век, Фиренца, Академија

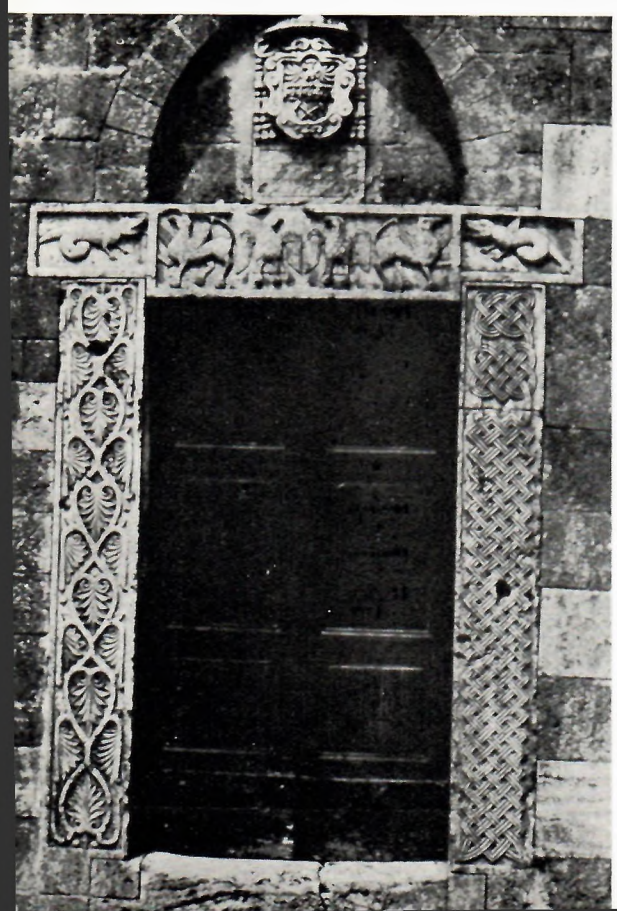
Сл. 8 — РАСПЕЋЕ, дрво, XIII век, Болоња

Сл. 7 — Бакарни крст са емаљем, лимошки рад XIII века, Балтимор (Walters Art Gallery)

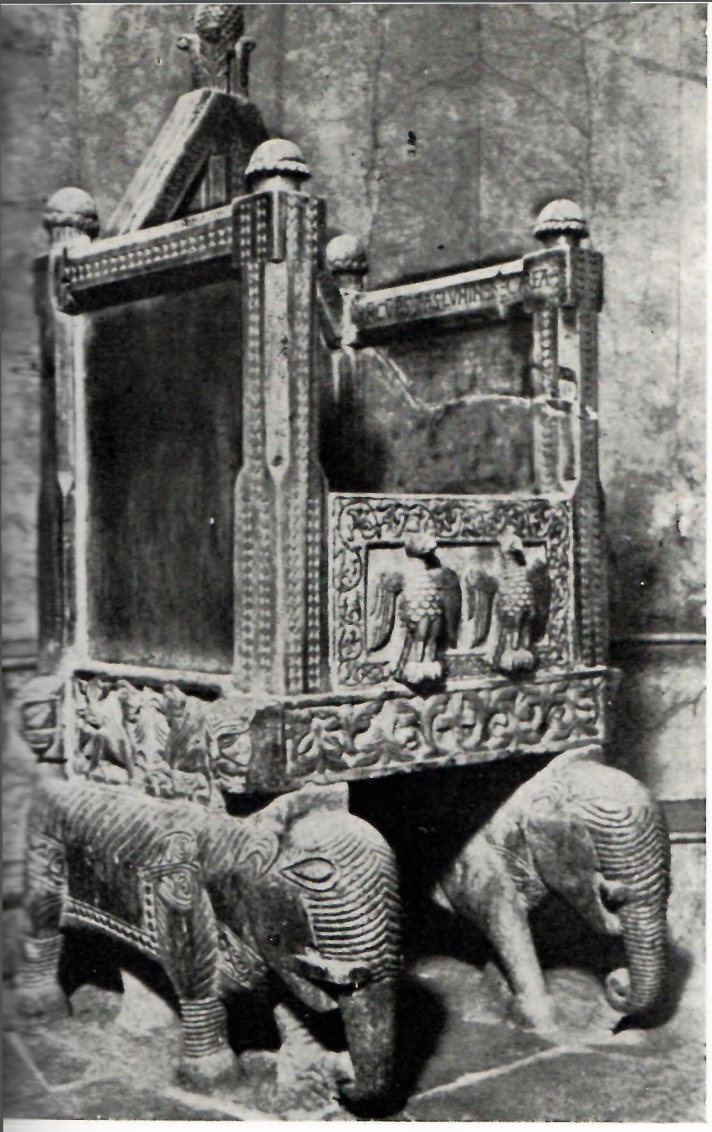
Сл. 9 — БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ, фреска, XIII век, црква Богородица Љевишка, Призрен (снимио Д. Тасић)

Сл. 10 — СИЕНА, црква св. Антима, бочни портал, XIII век

Сл. 11 — ПИЗА, црква св. Фредиана, западни портал, XIII век



Сл. 12 — МОРАЧА, епископски престо, XIII век



Сл. 13 — КАНОСА, катедрала, епископско престо, друга половина XI века

Сл. 14 — МОРАЧА, епископски престо, XIII век, детаљ (снимила А. Сковран)

Сл. 15 — МИРОСЛАВЉЕВО ЈЕВАНЂЕЉЕ, минијатура Лета Александра Великог, XII век, Београд, Народни музеј

БОЈАНА РАДОЈКОВИЋ

Сребрна чаша властелина Санка

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

У њујоршком Метрополитен музеју чува се једна сребрна чаша Acc. No. 47.101.42 — The Cloisters Collection са ћириличким натписом и именом сопственика чаше (сл. 1).[1] Чаша представља раскошан рад друге половине XIV века и отвара нове погледе на готске утицаје у босанско-дубровачком подручју. Натпис на чаши са именом властелина Синка указује на укус и културни ниво босанске властеле овог периода.

Чаша је сребрна, кружног облика, украшена са унутрашње стране, док спољном ивицом тече натпис. Унутрашња површина чаше декорисана је комбинованом геометријско-биљном композицијом која је састављена од троугла, уписаног круга и три полукруга који дијаметрима належу на стране равностраног троугла. У средњи круг уписана је стилизована розета са шест латица; у свакој латици понавља се по један храстов лист. Средина розете је данас празна, пошто се вероватно на тој кружној површини налазила плакета. Углови троугла су испуњени храстовим лишћем. У сва три полукружна поља понавља се по једна фантастична неман. Изван ове композиције, као и у њој, у међупростору, распоређено је храстово лишће и тролисти. По спољном рубу чаше тече натпис: + вь име ѡтца и с҃ина и с҃тго д҃ха сиꙗ ча҃ша синакова к҃то у нои п҃ие · да га б҃ь · ѡбесели инь не забиваи оубгихь. – (Сл. 1, 3—7)

По целој композицији чаша представља занимљив пример златарства друге половине XIV века, па се може претпоставити да је рађена у некој босанској или дубровачкој златарској радионици.

Мотив фантастичних немани — демона — који се јављају на њујоршкој чаши није специфично везан за једно одређено подручје, већ је карактеристични готски мотив чији се развој може пратити од

[1] Фотографије чаше добила сам од професора Светозара Радојчића, те користим прилику да му се још једном најтоплије захвалим.

XII па све до почетка XV века на подручју западне Европе[2], у различитим гранама уметничке делатности: каменој пластици, минијатури, таписерији. У историјско-стилском развоју овог мотива, у његовим трансформацијама и применама најближа паралела њујоршкој чаши, по стилизацији, може се наћи на капителима у Поатјеу, око 1300. године[3], на илуминираним странама Сарајевске хагаде — после 1350. године[4], на таписерији из Анжера — око 1378. године.[5]

Мотив демона није био распрострањен само у западној Европи у овом временском периоду, њега налазимо и у нашим крајевима — претежно у Босни и Приморју — на каменој пластици, минијатурама, а сада и на чаши из Њујорка. Крилати демони са канџама и маскама јављају се на дубровачкој пластици, и то на капителима фрањевачког самостана[6]; у босанским рукописима XIV века: четворојеванђељу Дивоша Тихорадића[7], у босанском четворојеванђељу бр. 95 Народне библиотеке у Београду[8], као и у дечанском минеју за децембар бр. 132/11—253 ризнице манастира Дечана. Ово неколико примера најближе и најсличније стилизованих крилатих чудовишта, стилски блиских чудовиштима на њујоршкој чаши, указују да је мотив био привлачан за наше мајсторе и да су га они, као и француски, употребљавали у различитим материјалима, у истом временском периоду, што ће рећи од друге половине XIV до почетка XV века.

Остали елементи са ове чаше такође имају своје паралеле у златарским радовима, минијатурама, каменој пластици од друге половине XIV до почетка XV века са нашег терена. На пример: готски тролист, који испуњава празан простор између појединих партија декоративних мотива, често је употребљаван као украс у златарству дубровачких мајстора XV века, па и касније.[9] Христово лишће слично стилизованих контура много се понавља на златарским радовима XIV века, као на окову иконе Стефана Дечанског из Барија (око 1330), окову иконе Богородице са дететом из Охрида (1350)[10], сребрној чаши из Стобија [друга пол. XIV века (сл. 2)][11], најзад на каменој пластици

---

[2] Најкарактеристичнији примери код M. Aubert, Cathédrales et trésors gothiques de France, Paris 1958, p. 412, fig. 28—37.

[3] J. Baltrušaitis, Réveils et Prodiges, Paris 1960, fig. 4.

[4] S. Rot, Sarajevska hagada, »Jugoslavija«, Beograd 1962, 1, 3, 4, 10, 13, 19, 26, 28, 30.

[5] J. Baltrušaitis, Le moyen âge fantastique, Paris 1955, fig. 69 B.

[6] М. Васић, Архитектура и скулптура у Далмацији, Београд 1922, сл. 171, 175.

[7] Ј. Ђурић — Р. Иванишевић, Јеванђеље Дивоша Тихорадића, Зборник Византолошког института 7, Београд 1961, сл. 6, 7.

[8] С. Радојчић, Старе српске минијатуре, Београд 1950, т. XXIV.

[9] C. Fiskovic, Dubrovački zlatari od XIII do XVII stoljeća, Starohrvatska prosvjeta III, 1, Zagreb 1949, sl. 6, 7.

[10] S. Radojčić, Icônes de Serbie et de Macédoine, Beograd 1961, pl. 37

[11] Б. Радојковић, Старо српско златарство, Београд 1962, сл. 18.

из истог периода. Овај декоративни мотив биће друкчије схваћен и примењиван у XV веку на радовима приморских мајстора клесара и златара. Типичан пример како се исти мотив касније компонује представља једна кадионица из ризнице манастира Дечана, за коју се може претпоставити да је дубровачки рад[12], а која има своје паралеле на каменој пластици Јурја Далматинца. Храстов лист на њујоршкој чаши значи важан елеменат за њено датирање, јер је обрађен на начин како се то радило у XIV веку не само на подручју Балканског полуострва већ на целом Медитерану, па делимично и у северној Шпанији и Француској.[13]

Више него декоративни мотиви, натпис на чаши може да укаже на време њеног постанка, да одреди радионицу и име власника, за кога се може претпоставити да је један од босанске властеле друге половине XIV века.

Сам натпис је исписан веома лепим ћириличким словима сличним готској капитали. Натпис нема језичких грешака које би упућивале да је речи исписивао странац. Инвокација којом почиње натпис: **вь име wтца и сна и стго дха** често се среће на босанским надгробним споменицима друге половине и краја XIV века, као на пример на надгробном натпису у Величанима.[14] Даље се у натпису наводи име власника чаше: **сиа чаша синакова**, што је генитив од имена Синак или **снкь**.[15] Лично име Синак долази од речи син — латински filius, а употребљава се и пише на различите начине у документима и на камену. Први пут се спомиње као име једног од властелина Стефана Првовенчаног.[16] Јиречек, на пример, наводи неколико начина како се пише име босанског властелина Санка Драживојевића, чије име има исти корен као и име са њујоршке чаше, јер је и име Санко дошло од назива син-синак: **снькъ, снько, сьнко, снько, снко, санко.**[17] На латинском исто се име пише Sencho, Sechmo, а његови потомци се називају Semchovichi и Санковићи.[18]

---

[12] Уметничка обрада метала народа Југославије, I, 1956—57, сл. 43: најближа паралела овој кадионици је једна кадионица са дубровачким жигом која се чува на Лопуду.

[13] S. Rot, Sarajevska hagada, сл. 1, 30.

[14] Љ. Ковачевић, Надгробни натпис у Величанима, Старинар IX, 2, Београд 1892, 69—70; К. Јиречек, Властела хумска на натпису у Величанима, Зборник К. Јиречека I, САН, СССХХVI, н. с. 33, Београд 1959, 428; В. Ђоровић, Утјецај и одношај између старих српских и грчких записа и натписа, Глас СКА LXXXIV, Београд 1910.

[15] F. Miklosich, Monumenta serbica, Viennae 1859, № ССХХIX из год. 1399.

[16] Б. Даничић, Рјечник из књижевних старина српских, III, Р—Ћ, Београд 1864, 78.

[17] К. Јиречек, Властела хумска, 431; Б. Даничић, Рјечник, III, 78—79.

[18] К. Јиречек, н. д., 431.

Друга карактеристична реч која се јавља у натпису чаше је глагол обеселити (exhilarare), познат из дубровачких текстова друге половине XIV и почетка XV века.[19] На пример: „Бог нас обесели . . .“[20], „Бог вас обесели . . .“.[21] Посебно је занимљива фраза: „. . .и не заборави убогих . . .“, преведена директно из латинског језика. На једном металном сланику за култне потребе, раду мајстора Giacoma Roseta из Болоње, из друге половине XIV века, пише: „Cum sis in mensa primo de paupere pensa cum pascis eum, pascis amice, deum . . .“.[22] Глагол обеселити који се налази у дубровачким текстовима, као и поменута фраза преведена директно са латинског језика, наводе да је натпис на чаши писао неко ко је знао добро наш језик, али је припадао западном језичком подручју. Начин исписивања ћириличких слова такође подсећа на готске типове слова друге половине XIV века.

Име Синко или Санко јавља се у дубровачким и босанским листинама везано најчешће за босанског властелина Санка Драживојевића[23], тако да би била веома примамљива хипотеза ако би се претпоставило да је њујоршка чаша њему припадала, будући да је Санко Дражнвојевић живео у исто време кад је израђена и чаша. Властелин Санко Дражнвојевић, жупан и казнац, живео је између 1335. и 1372. године.[24] Он је био властелин за време царева Душана и Уроша, који су држали Требиње; био је сусед Дубровника, са босанске стране у Сланском Приморју и Попову.[25] Лукаревић назива Санка „conte de Neuesigne“, што значи да је Невесиње било његово.[26] Од 1348. Санко је почасни грађанин Дубровника, а 1367. године спомиње се као казнац, што је више звање.[27] Био је пријатељ Дубровчана и водио је преговоре у њихово име и за њихову корист са царем Урошем.[28] Када се одметнуо од босанског краља и пришао Николи Алтомановићу, Дубровчани утичу на њега преко својих посланика да се помири са босанским краљем.[29] Тај властелин, моћан и виђен у своје доба, могао је имати у свом власништву сребрно посуђе међу којим и чаше са својим именом. Стилска анализа и анализа натписа приближно одређују време постанка чаше, које се поклапа са временом када је живео властелин Санко. Међу босанском властелом XV века било је неколико

[19] М. Пуцић, Споменици српски, 14, 40.
[20] Исти, из год. 1398.
[21] Исти, из год. 1402.
[22] P. Ducati, Guida del Museo civico di Bologna, Bologna 1923, 193.
[23] К. Јиречек, н. д., 431.
[24] Исто.
[25] Исто.
[26] Исто.
[27] Исто.
[28] К. Јиречек, Српски цар Урош, Вукашин и Дубровчани, Зборник К. Јиречека, 361.
[29] Исто, 370.

властелина са истим именом: кнез Санко у босанском краљевству 1407[30], Санко Гаочић, властелин војводе Радослава Павловића 1423[31], кнез Санко Богавчић, властелин војводе Будисава Богавчића 1432[32], Санко дијак херцега Степана 1464/6.[33] Али ће бити највероватније да је ова раскошна чаша припадала породици Драживојевића, каснијих Санковића, која је била једна од најугледнијих и економски јаких босанских властелинских кућа.[34]

Као посебан проблем поставља се питање: где је чаша рађена и да ли је можда рад босанских мајстора.

Из ранијег излагања декоративних мотива на чаши и језичких специфичности натписа могле би се поставити две претпоставке: да је чаша рађена у Дубровнику или да је можда рад неке босанске златарске радионице. И за једну и за другу претпоставку има потврдних елемената.

Дубровник је у XIV и почетком XV века био јак златарски центар, који је, поред осталих златарских радова, производио и сребрне чаше. Из друге половине XIV века, са сличним декоративним мотивима, колико ми је познато, нису се сачувале сребрне чаше рађене у Дубровнику, што не искључује могућност да их је било. Ако се овај мотив појављује на дубровачкој каменој пластици, то се може претпоставити да је примењиван и на радовима у металу, а посебно на скупоценим сребрним чашама. На дубровачким сребрним чашама из XV века и касније јављају се композиције лова и дивљих животиња узетих из природе.[35] Познато је да су дубровачки посланици приликом својих дипломатских мисија поклањали сребрне чаше појединим властелинима и владарима. Дубровачко златарство на високом уметничком нивоу могло је да производи чаше сличне њујоршкој, а властелин Санко, блиски сусед и почасни грађанин Дубровника, да је добије на поклон, или да је у Дубровнику поручи. На Дубровник би указивали и елементи језика у натпису, као **у нои,** затим глагол обеселити, а најзад фраза „. . . и не заборави убогих . . .". Али те исте речи из натписа употребљавале су се и у залеђу Дубровника, па и у Босни. Ако би се претпоставило да је њујоршка чаша рађена у Дубровнику, она би представљала једну од најранијих до сада пронађених чаша, рад дубровачких златара, и указивала би на разноликост декоративних мотива које су употребљавали дубровачки мајстори. Композиционо, њујоршка чаша се потпуно разликује од каснијих дубровачких чаша,

[30] Б. Даничић, Рјечник, III, Р—Ћ, 79.
[31] Исти, I, А—К, 203.
[32] Исти, I, А—К, 53.
[33] Исти, III, Р—Ћ, 79.
[34] К. Јиречек, Властела хумска, 431.
[35] С. Fisković, Dubrovački zlatari, 193—194.

а посебно од оних рађених у XV веку. Употреба шестара и троугла приликом израде калупа за чашу из Њујорка избачена је на каснијим чашама. На чашама XV века рађеним у Дубровнику тече композиција преко целе чаше без спутавања геометријским оквирима. Ипак се мора водити рачуна о томе да дубровачке чаше XIV века нису довољно познате, а архивски подаци речито говоре да их је било у великом броју.

Могућност да је њујоршка чаша рађена у самој Босни, у овом тренутку изгледа много вероватнија. Босанско златарство у целини, а посебно средњовековно, веома је фрагментарно проучавано. Архивски подаци из друге половине XIV и почетка XV века наводе на мисао да је босанско златарство било веома развијено, да су израђивани скупоцени предмети, и то не само од босанских златара већ и од странаца који су позивани на двор босанских владара и властеле. У депозиту Степана Косаче наводи се да поседује 120 сребрних чаша[36], за које се може претпоставити да су радови и домаћих мајстора. У депозиту Сандаља Хранића такође се спомињу чаше, наглашавајући да их има и са „знамењем војводиним"[37], што ће рећи са грбом војводиним. По једном податку из 1433. године посланик војводе Радослава Павловића ставља у изглед Дубровчанима неки дар свога господара и наводи да то неће бити ни коњи, ни сребрне чаше, већ нешто боље.[38] Омаловажавање сребрних чаша потврђује мисао да у Босни нису биле реткост, и да су их израђивали вероватно и домаћи мајстори и то у већим количинама.

Босанска властела позива и стране златаре да за њих раде. Класичан је пример Rambot-a из Брижа, познатог златара, чији су радови посебно истакнути у депозиту Степана Косаче. Ти страни златари, радећи на дворовима богате властеле, давали су тон и стил златарству свога времена, а њихова дела утичу пре свега на радове домаћих мајстора. Пример Доберка, посланика Јелене Сандаљеве, када одлази у Котор и поручује корице за јеванђеље, доносећи узорак[39], веома јасно објашњава како су се преносили утицаји и уметнички стилови. Готски елементи на Синаковој чаши можда су дошли под утицајем француских и фламанских златара који су радили на овом подручју, а посеб-

[36] А. Соловјев, Одабрани споменици српског права од XII до краја XV века, Београд 1926, бр. 133.

[37] К. Јиречек, Споменици српски, Споменик СКА, XI, Београд 1892, бр. 55. У депозиту Б. Бранковића спомињу се 50 чаша „писане слова и позлаћене" (уп. Соловјев, н. д., бр. 122).

[38] A. Babić, Diplomatska služba u srednjevekovnoj Bosni, Radovi XIII, 5, Sarajevo 1960, 43.

[39] Д. Медаковић, Прилози историји културе у Боки Которској, Споменик CV, Београд 1956, 16.

ну и значајну улогу су одиграли илуминирани рукописи истог времена.

Веза између приказаних демона на чаши и босанских минијатура из приближно истих времена особито наводи на мисао да је чаша рађена у Босни. Карактеристично је да се слична чудовишта јављају и на минијатурама јеванђеља Дивоша Тихорадића, властелина босанског. Поменуто четворојеванђеље је једно од Дивошевих књига, како на њему пише[40], што значи да је Дивош имао на свом двору библиотеку, што је вероватно био обичај тадашње босанске властеле. На средњовековним властелинским дворовима, код крупне властеле, као и на манастирским поседима, занатске радионице су биле саставни део двора. Као што су преписиване књиге, украшаване минијатурама, тако су израђивани и златарски објекти. Ако је таквих радионица било још на двору краља Драгутина и ако су ти предмети, производи српских златара, извожени за Русију и друге земље[41], готово је сигурно да их је било на дворовима властеле и касније, особито у другој половини XIV века, када је властела, овог пута у Босни, била особито јака и економски моћна. Не мора се претпоставити да су златари на босанским дворовима били увек странци, као што је случај са Rambot-ом из Брижа, било је свакако међу њима и домаћих људи. Ако се у повељама средњовековних манастира помињу златари међу осталим занатлијама, њих је сигурно било и на властелинским дворовима у средњем веку, као што их и помиње архиепископ Данило причајући о Драгутиновом двору. Карактеристично је обиље златарских предмета у депозитима породице Хранић-Косача, а то вероватно није био усамљен случај.

Веза између демона на њујоршкој чаши и минијатура Дивошева јеванђеља[42], као и босанског рукописа бр. 95[43], веома је убедљива и говори о јединству стила, до сада мало познатог, између босанског сликарства и златарства, а што није случајност ако се упореде стилске везе у ранијим епохама између ове две уметничке гране. Непроучени и неистражени средњовековни уметнички занати са подручја Босне могли би да пруже више података о уметничким правцима који су тада владали, као и о струјањима са Запада, а посебно из Француске.

Име власника чаше Синка упућује на Босну. Ако би у том Синку познали властелина Санка Драживојевића, могла би се још јаче поткрепити претпоставка да је рад неког босанског мајстора, можда

[40] J. Бурић — Р. Иванишевић, н. д., 154.
[41] Архиепископ Данило, Животи краљева и архиепископа српских, превод Л. Мирковић, Београд 1935, 53.
[42] J. Бурић — Р. Иванишевић, н. д., сл. 6, 7.
[43] С. Радојчић, Старе српске минијатуре, т. XXIV.

на самом Драживојевићевом двору. Поредећи стилске елементе са њујоршке чаше, може се доћи до једног закључка: чаша припада стилски другој половини XIV, или најкасније првим годинама XV века. Најближа паралела у приказивању фантастичних немани је таписерија из Анжера рађена око 1378. године.[41] Чаша поседује и елементе који упућују на претпоставку да је рад домаћих мајстора, а не странаца. Нарочито је стилизација храстовог лишћа типична за балканско златарство друге половине XIV века. Готски тролист, кога налазимо на дубровачким чашама XV века, такође је чест мотив у златарству дубровачко-босанског круга.

Ћирилички натпис са видним елементима утицаја латинског језика и готским типовима слова указује на западно подручје наше земље, а пре свега на Босну и Дубровник. Име власника чаше, ако се и не би прихватила претпоставка да је у питању Санко Драживојевић, говори о једном од босанских властелина из истог периода: кнезу Санку из 1407[45], Санку Гаочићу из 1423[46], Санку Богавчићу из 1432[47], или Санку дијаку херцега Степана из 1464/6.[48]

Сви елементи са чаше скупљени у целину упућују на то да је чаша рађена на нашем тлу, а до детаљнијег испитивања босанског златарства остаће отворено питање места постанка чаше: да ли је рад босанског или дубровачког злагара. И поред немогућности да се дефинитивно локализује место њеног постанка, чаша из њујоршког Метрополитен музеја представља значајан допринос упознавању нашег средњовековног златарства друге половине XIV века, времена из којег су нам се сачувала само усамљена, појединачна оригинална дела, иако из архивске грађе знамо да су сличне чаше — у то доба — израђиване у великим количинама.

BOJANA RADOJKOVIĆ

LA TIMBALE D'ARGENT DU SEIGNEUR SANKO

Dans le musée Metropilitain de New-York se trouve une timbale d'argent ACC. N° 47.101.42. — The Cloisters Collection, avec l'inscription et le nom du proprietaire en cyrillique. La timbale a une forme circu-

[44] J. Baltrušaitis, Le moyen âge fantastique, fig. 69 B.
[45] Б. Даничић, н. д., III, 79.
[46] Исти, I, 203.
[47] Исти, I, 53.
[48] Исти, III, 79.

laire, elle n'est décorée qu'à l'intérieur, tandis que l'inscription est sur le bord extérieur. La décoration de l'intérieur est réalisée dans une composition combinée, géométrique et végétale, constituée d'un triangle, d'un cercle et de trois demi-cercles qui, avec leurs diamètres, posent sur les côtés du triangle équilatéral. Le centre du cercle développe une rosace à six pétales, chaque pétale ayant une feuille de chêne. Le milieu de la rosace est dégarni, probablement, que cette surface semi-circulaire fût réservée pour la plaquette. Les angles du triangle sont remplis de feuilles de chêne. Dans tous les trois champs demi-circulaires se trouve un monstre fantastique. Toute la composition, est garnie, des feuilles de chêne et des trifoles. La timbale est une oeuvre luxueuse de la seconde moitié du XIVème siècle, et l'inscription portant le nom de Sanko fait penser à un seigneur bosniaque de la seconde moitié du XIVeme siècle.

Par sa composition, la timbale représente un exemple intéressant de l'orfèvrerie de la seconde moitié du XIVème siècle, et on suppose qu'elle ait été faite dans un atelier d'orfèvrerie de Bosnie ou de Dubrovnik.

Le motif fantastique du monstre démon développé sur la timbale est un motif gothique très caractéristique dont le développement est à suivre du XIVeme jusqu'au début du XVeme siècle. Le sujet n'était pas répandu seulement dans l'Europe occidentale de cette époque, on le trouve aussi sur la Peninsule Balkanique, surtout en Bosnie et sur la Côte Dalmate, réalisé sur la pierre, sur les miniatures et, à present, sur la timbale de New-York. D'après leur style, les monstres volatiles à griffes et masques se rapprochent des monstres représentés sur les chapiteaux des monastères franciscains à Dubrovnik, des manuscrits bosniaques du XIVème siècle, de l'évangile de Divoš Tihoradić et des Quatres Evangiles n^{0} 95 de la Bibliothèque Nationale de Belgrade, ainsi que du Ménologe du decembre n^{0} 133/11 253 des trésors du monastère Dečani. Les autres éléments de cette timbale permettent un paralélle avec des oeuvres d'orfèvrerie, avec des miniatures, avec la plastique en pierre de la seconde moitié du XIVème jusqu'au début du XVème siècle sur le territoire de la Serbie et de la Bosnie.

Beaucoup plus que les motifs décoratifs, l'inscription peut suggérer l'époque de sa création. L'inscription même est écrite en caractères cyrilliques très beaux d'ailleurs, semblables à la Capitale gothique. L'inscription n'a pas de fautes d'orthographe ce qui nous amène à supposer qu'elle fût écrite par un étranger. L'invocation, par laquelle l'inscription commence, se rencontre très souvent sur des monuments des tombeaux de la seconde moitié et de la fin du XIVème siècle. L'inscription mentionne le nom du propriétaire de la timbale: Sinak. Le nom propre Sinak vient du nom »sin« (fils) — en latin filius. Le nom de Sinko ou Sanko apparait dans les documents de Dubrovnik et de Bosnie et se rattachait souvent au seigneur Sanko Draživojević. Aussi, peut-on supposer que la timbale de New-York appartenait à lui. Le seigneur Sanko Draživojević a vecu entre 1335 et 1372. Il a été seigneur sous le règne des tsars Dušan et Uroš, il a été ami des Ragusains et a mené des pourparlers avec le tsar Uroš en faveur de Dubrovnik.

Une autre caractéristique de l'inscription est le verbe égayer (exhilarare) connu dans les textes de Dubrovnik de la seconde moitié du XIVeme siècle. Particulièrement interessante est la phrase » . . . et n'oublie

pas les pauvre« littérarement traduite du latin. Tous ces éléments parlent en faveur de l'hypothèse que l'inscription sur la timbale a été écrite par quelqu'un qui connaissait bien le serbe mais appartenait à la région linguistique occidentale.

Le motif décoratif de la timbale et les caractéristiques linguistiques de l'inscription nous suggèrent deux solutions concernant l'origine de *la timbale: Dubrovnik ou un des ateliers d'orfèvrerie en Bosnie. Le nom* du propriétaire de la timbale nous dirige vers la Bosnie. Tous les autres éléments de son style confirme l'opinion que l'œuvre a été exécutée par des maîtres de la région de la Bosnie et des environs de Dubrovnik.

Сл. 1 — СРЕБРНА ЧАША из Метрополитен музеја у Њујорку

Сл. 2 — СРЕБРНА ПОСУДА ископана у Стобима. Рад домаћег мајстора, друга половина XIV века

Током археолошких ископавања у Немањиној цркви св. Богородице у Куршумлији екипа Народног музеја, под руководством Анастасијевића, пронашла је и једну стеатитску иконицу. Она је откопана у рушевинама северне апсиде, у протезису. У извештају који је објављен 1922. године Анастасијевић је овај драгоцени предмет само узгред поменуо, са најосновнијим каталошким подацима и прилично слабим снимком.[1] Икона је сада својина Народног музеја у Београду и инвентарисана је у средњовековном одељењу под бројем 216 (сл. 1).

Међу објектима примењене уметности Немањиног доба, ова иконица заједно са емаљним плочицама из Хиландара[2] заузима видно место.

Како по својим стилским квалитетима, тако и у иконографском смислу куршумлијска иконица показује своју припадност епохи Комнина, када су радови у стеатиту били омиљени и бројни.

Иконица је правоугаоног облика величине: 7,8x3,6 см. Стеатитска плочица на којој је рађена икона има јако углачану подлогу зеленкастопепељасте боје са траговима позлате. При врху са задње стране налазио се отвор за вешање. Маса стеатита има удубљено поље, неку врсту „ковчега" где је у плитком рељефу израђена фигура Богородице са молитвено подигнутим рукама. Окренута је три четврти налево, према Христу симболично приказаном у десном горњем углу иконе: ту се једва назире Христова рука, симбол Логоса који благосиља.

Богородица је одевена у своју уобичајену ношњу, дужи хитон и краћи огртач мафориј: захваљујући строгој вертикали набора на оделу и високо уздигнутим рукама, она изгледа као симбол молитве. Њена одећа прикрива

---

[1] Д. Анастасијевић, Откопавања Немањине цркве св. Богородице код Куршумлије, Старинар, III, Београд 1922, стр. 53 сл. 3.

[2] Ђорђе Мано-Зиси, Византиски емаљ, Уметнички преглед, 1937, 2 стр. 48 ff. Мара Харисијадис, Окови јеванђеља украшени византијским емаљима, Библиотекар, год. XIII, бр. 4 страна 336 ff. сл. 1, 2, 3, 6.

пластичне облике тела, сводећи их на најсумарнији опис. Лице је, међутим, далеко савесније и прецизније обрађено: оно је минуциозно графички исцизелирано и одаје сву напрегнутост и трагику улоге коју Богородица тумачи. При свему изгледа да уметник није злоупотребио могућности које пружа мека, лако пријемчива маса стеатита, јер је иконица рађена са великом уздржаношћу, не увек типичном за нервозну уметност Комнена.

Малоазијска залеђа Цариграда и Цезареје у Кападокији носила су у својим брдима наслаге племените материје стеатита, који по свом хемијском саставу припада једном од силиката магнезијума. Тај веома меки камен, зеленкасте боје без провидности и сјаја, са масноћом сличном графиту, имао је идеална својства за пластичну обраду. Из Мале Азије стеатит се током средњег века извозио у разне крајеве Европе[3], пре свега у оне европске земље где је културни утицај Византије био најснажнији. Већина предмета рађених у стеатиту припадају времену од X—XII века, тако да и овде као и у скупој техници емаља имамо релативно уску хронологију од два века.

Рељефни радови у стеатиту имају своје дубоке корене још у антици. Тада се сем стеатита обилато користио и серпентин. Средњовековне ренесансе Македонаца и Комнена природно су оживеле и овај интерес за стару античку технику.

Сем тога, интересантна је чињеница да се баш у илуминираним рукописима царских скрипторија, у време прве византијске ренесансе, слика брдовити пејзаж светлозеленкасте боје стеатита, у чему неки аутори виде античко наслеђе. Могло би се, напротив, с правом питати, није ли цариградске мајсторе подстакао реални пејзаж планинских масива из непосредне околине?

Ситни објекти, рађени у племенитом материјалу стеатита, расути су по музејима и приватним колекцијама Европе и Америке и до сада нису добили свој корпус, како је то жарко желео, још почетком овог века, G. Schlumberger.[4] Имамо их у Лувру, Анжеу, музеју Бенаки, Ермитажу, Ватопеду, Толеду, Британском музеју, Ватикану, Историјском музеју у Москви и Цариграду.[5] Стеатитски предмети постоје и у америчким колекцијама, у музејима

[3] A. R. Villelosse, Bull. de la soc. ant. de France, 1900, према G. Schlumberger, Deux bas reliefs byzantins de stéatite de la plus belle époque, Monuments Piot, IX, Paris 1902, 299 ff.

[4] Ibidem, 231.

[5] Gustave Schlumberger, L' épopée Byzantine, Paris 1900, II, 41, 45, 57 (реч је о св. Димитрију, Јовану Хризостому и св. Ђорђу из Лувра); ibidem, 132 (св. Ђорђе из музеја у Анжеу); предмете који се чувају у музеју Бенаки, као што су фрагмент Благовести и Рођења Христова, Увођење у Храм Богородице, видети у каталогу изложбе у Атини 1964: L'art byzantin, art Européen, Athènes 1964, № 104, 105, 107 и 121 (последњи број односи се на Деизисну Богородицу, фрагментовану, која се чува у Византијском музеју у Атини). За стеатит из Ермитажа упор.: А. В. Банк, Искусство Византии в собраниі Государственного Эрмитажа, Ленинград 1960, № 83; Ватопедске стеатите, св. Димитрија и Живот Богородице и Христа упор.: Gustave Schlumberger, L' épopée byzantine, I, Paris 1896, 273, 524; такође и Marita Horster, Ein Demetrius Elfenbein

Dumbarton Oaks-a, Princeton-a и Walters Art Gallery.[6] Недавно је изложен и приличан број стеатита на великој изложби византијске уметности у Атини 1964. године.[7]

Тематика стеатитских предмета углавном је религиозног карактера. Према до сада публикованом материјалу изгледа да само комад из Лувра, са представом Богородице Заступнице, третира исту тему као и наша иконица. Тематски сродна је и плочица ископана на Тасосу.[8] Ту је представљена проширена тема куршумлијске иконе, деизисна група, где Богородица Заступница људског рода узима учешћа у централној теми хришћанске иконографије која се односи на други долазак Христа.

I

Није случајно што иконица нађена у Немањиној цркви код Куршумлије представља Богородицу Заступницу. Она у ствари потврђује поштовање једног типа иконе чији је култ у то време и код нас и у Византији био распро-

---

des 10 Jahrhundert, Felix Ravena, Aprile 1957, fasc. 22 (LXXIII), 46, сл. на стр. 44; ватопедску икону 12 празника објавио је: Louis Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, pl. XX, 68, 69. Чувену икону 12 празника из Толеда објавио је G. Schlumberger, L' épopée, I, 465. За остале стеатитске предмете који се налазе у разним музејима у Лондону, Ватикану и Историјском музеју у Москви упор.: D. Talbot Rice, Masterpieces of Byzantine Art, Edinburgh—London 1958, 12 ff; Roe Albert, A Steatite Plaque in the Museo Sacro of the Vatican Library, The Art Bulletin, Washington 1941, 213 ff; G. Schlumberger, Deux bas reliefs byzantins de stéatite de la plus belle époque, Monuments Piot, IX, Paris 1902, 231. Непубликовани предмети у московском Историјском музеју чувају се у одсеку драгоцених метала, док су цариградски комади који су припадали збирци Цариградског руског археолошког института набављени углавном преко антиквара.

[6] The Walters Art Gallery, Early Christian and Byzantine Art, An Exhibition Held at the Baltimore Museum of Art, Baltimore 1947, 596—614; Marvin C. Ross, Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Washington 1962, No. 122, Pag. 101, Pl. LVII, No. 123, Pag. 102, Pl. LVIII. John S. Tacher, Handbook, the Dumbarton Oaks Collection, Harvard University, Washington 1955, No. 218, p. 102.

[7] L'art byzantin, art européen, Palais de Zappeion, Athènes 1964, 191 ff.

[8] Charles Delvoye, Plaquette byzantine de Tasos, Bull. Corr. Hell. LXXIX, 1955, 372, 57. У групу стилски и тематски сродних могу се навести још следећи стеатити: фрагмент из наоса Св. Андреја на Патисиону у Атини који је нађен такође приликом ископавања у апсиди. Сада су чува у Византијском музеју у Атини: Ἀναστ. Ὀρλάνδου, Ἐργασίαι ἀναστηλώσεως βυζαντινῶν μνημείων, Ἀρχεῖον βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος, τόμ. Γ', 1932, 202, πίν. 10. Стеатитска плочица из Лувра која представља уграviрану халкопратијску Богородицу публикована је без фотографије, па је немогуће говорити о било каквој њеној сродности са куршумлијском иконицом. Упор. E. Coche de la Ferté, Section des Antiquités chrétiennes, Acquisitions récentes, La revue du Louvre, Paris 1961, № 2, 77 стр.

страњен.[9] То јасно илуструју обе фреске са представом Транслације Немањиних моштију: композиција сликана у Радослављевој капели у Студеници и иста фреска у јужној капели у Сопоћанима[10].

Највероватније је да наша вотивна стеатитска иконица представља реплику једне иконе Богородице Заступнице која је у Византији имала више варијанти и неколико назива: Халкопратијска, Агиосоритиса и Параклисис.

У кругу ликовних и литерарних творевина, које су саздане под непосредним дејством страха од другог доласка Христовог, тема заступнице заузима видно место. Литургија на Велику суботу која почиње[11]: „Да свако тело ћути и буде у страху" (Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία καὶ στήτω μετὰ φόβου καὶ τρόμου), јасно сведочи о дубини стимуланса који су покренули тему заступништва у средњем веку. Црквени оци а за њима и хомиличари одредили су Богородицу у својству мајке за прву заштитницу људског рода. Још у II веку св. Иринеј у спису „Contra hereses"[12] подвлачи њену улогу у делу искупљења, као „адвоката девице Еве". У IV веку, за њим, Јефрем Сирски наводи у својој четвртој молитви Богородици: „О моја владико, света Богородице, поред Христа Заступника, ви сте прва заступница за читав свет".[13]

Антиохијска школа са Проклом и његовим следбеницима, Софронијем, Германом, Андрејом Критским и Дамаскином, у погледу доктрине Богородичине медијације развила је паралелизам Еве — Марије, греха и искупљења, насупрот александријској која је, на челу с Оригеном, ћутке прелазила преко те чињенице.[14]

---

[9] Tomaso Bertelè, La Vergine agiosoritissa nella numismatica bizantina, Mélanges Séverin Salaville, Paris 1958, 233 ff. Упор. и Sierarpie Der Nersessian, Two Images of the Virgin, Dumbarton Oaks Papers, Number Fourteen, Washington 1960, 71 ff.

[10] Светозар Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, табл. II, 2 и VI, 10. Војислав Ј. Ђурић, Сопоћани, Београд 1963, 80.

[11] То је у ствари трећа херувимска песма која се пое на Велику суботу за време великог входа. Упор. M. M. K. Karger, Les portraits des fondateurs dans les peintures murales du monastère de Svijazsk, L' art byzantin chez les slaves, deuxième recueil, Paris 1932, p. 135; Л. Мирковић, Да ли се фреске Маркова Манастира могу тумачити житијем св. Василија Новога, Старинар, нова серија, књ. XII, Београд 1961, стр. 83.

[12] S. Ireneus, Contra Haereses, Migne P. L. V. 19: Ea inobedievas Des, haec suasa est obedire Des, uti Virginis Evae Virgo Maria fieret advocata. Et quemadmodum abstrictum est morti genus humanum per Virginem, salvatur per Virginem. Упор. и Ortiz de Urbina S. I., Lo svilupo della Mariologia nella Patrologia orientale, Orientalia Christiana Periodica, 6, Roma 1940, 44—49.

[13] Maurice Vloberg, La Vièrge notre médiatrice, Grenoble 1938, 32.

[14] Цариградском патријарху Проклу у последње време се приписују многобројне хомилије у којима се истиче медијација Марије. Упор. B. Marx, Procliana, Münster in W. 1940, 3 f. Такође и P. G. 77, 682, 710, 720, 844. О Оригеновом схватању видети: C. Vagaggini, Maria nelle opere di Origene, Orientalia Christiana analecta, Roma 1942, № 131, p. 111—119. Проклови наследници далеко су више од њега развили доктрину Маријине медијације оставивши богато наслеђе говора и хомилија посвећених Богородици. Међу најистакнутијима треба поменути Софронија, Германа, Андрејa Критског и Јована Дамас-

Текст Христа који се обраћа Богородици на дан Успења, према патријарху Герману[15], или онај, по Ђорђу Никомедијском, који означава Христове речи упућене Марији код крста: „Одаће ти се култ који ти припада као мајци ....и заступници поред мене“[16], носи исти смисао, изражен са толико поезије у првом канону Јована Дамаскина на Рођење (тропар на 9 ирмос): „Избавитељицу од коначног суда, востановатељицу праматере, узочницу помирења рода људског с Богом, мост који води творцу, Богородице, тебе величамо.“[17]

Стара литерарна сведочанства о Богородици првој заступници не потврђују истовремени споменици, бар не у њеној улози адвоката. Тако обе фреске са представом суђења душе, она у катакомби у Сиракузи и она на гробљу св. Хермесе, оличавају судницу, где су сведоци мученици сахрањени у катакомби а не Богородица.[18] То и текстуелно потврђује натпис нађен у agro Verano или онај на гробу Кириjаке: „Cuique pro vitae suae testimonium Sancti martyres apud deum et Christum erunt advocati.“

Мада још дубоко у V веку, текстови очувани у керчанским катакомбама сведоче да су судија и заштитник били исто лице, Христос, коме се упућују стихови из 26. и 90. псалма као једином извору заштите и страха[19]: „Κύριος ὑπερασπιστὴς τῆς ζωῆς μου, ἀπὸ τίνος δειλιάσω“.

Заветне мисли уско везане за погребну иконографију унеле су Богородицу у три основне композиционе схеме које се могу углавном груписати, баш с обзиром на општост основне идеје заступништва. Прво је настала Богородица Заступница Оранта, која се моли за читав људски род. Њене раширене руке означавају гест патњи распетога на крсту. То је став који је Павле препоручивао апостолима као најприкладнији за молитву. У том по-

---

кина. О томе најопширније код: Maurice Godrillo, S. I., La mediazione di Maria Vergine nella Theologia bizantina, Mélanges Martin Jugie, Paris 1953, 120 ff.

[15] Oratio in Dormitionem, P. G. 98, col. 361.

[16] P. G. 100, col. 1476.

[17] Богослужбеные каноны на славянскомъ и русскомъ язикахъ, изд. Евграфомъ Ловягинимъ, СПб 1861, 150.

[18] Paul Perdrizet, La Vièrge de Miséricorde, Étude d'un thème iconographique, Paris 1908, стр. 9: оба светитеља на фресци у гробљу Hermes-a имају гестове оратора, као адвокати, док је душа верника приказана са раширеним рукама као оранта. У катакомби Santa Maria или Jesù у Сиракузи, представа суђења душа је нешто другачије компонована. Душа Марије клечи у профилу а Христос или Марија са апостолима Петром и Павлом имају гестове заступништва. Упор. Bulletino di archeologia christiana, 1877, tav. XI. Врло рано се установила посредничка улога мученика и светитеља (μεσίτευσις). Упор. P. G. 35, 837 c. Свакако у првом плану стоји Богородица, коју Јован Дамаскин зове „Μεσιτεύσασα“ у својој хомилији на Успење (P. G. 96, 713). Упоредити такође: Laurentin René, Kurzer Traktat der Marianischen Theologie, Regensburg 1959, 77.

[19] Юлиана Краковскаго, Керчанская Христианская Древности южной Россіи, № 6, СПб 1891, 9.

гледу, Ориген је чак инсистирао да за молитву треба подићи и поглед а не само руке.[20]

За Орантом следи композиција Деизиса[21] у којој сем Христа учествују и Јован и Богородица, као група која саучествује у патњама Христовим, стичући на тај начин морално право касније интервенције у спасењу људског рода. У ту групу се могу убројити сви једноставни и развијени Деизиси, почевши од оног који је Константин дао да се изради у базилици св. Спаса у Латерану па до каснијих чинова византијских и руских.[22]

На крају, композиција Страшног суда заокружује читаву тему спасења од греха и смрти посредништвом Марије и свих небеских сила.[23]

„Κοντάκιον ὡραίων" Лава VI изрекао је сигурно најпоетичнију литерарну варијацију на тему општег заступништва: „Богородице Марија, изабрана међу рођенима, заступништво хришћана, једина надо грешника, радости света, избави ме од огња..." Не мање узбудљив је текст који цар песник упућује Христу: „Господе, који си на високом престолу, тако помирљив по природи, молитвама своје матере, умних сила и уједно свих светих, поштеди створење руку својих".[24]

---

[20] Гест оранте био је уобичајен и св. Павлу, који га специјално препоручује људима „Volo ergo viros orare in omni loco levantes puras manus". Упор. Maurice Vloberg, La Vierge notre Médiatrice, Grenoble 1938, стр. 16.

[21] H. Kantorovitz, Ivoires and Litanies, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes V, 1942, 70, note 4; M. Vloberg, op. cit. 26; А. И. Кирпичниковъ Деисусъ на востокѣ и западѣ и его литературные парралели, Жур. Мин. Нар. Просв. ноябр 1893, 1—26.

[22] C. Osieczkovska, La mosaique de la porte royale à sainte Sophie de Constantinople, et la litanie de tous les saints, Bruxelles 1934, Byzantion, tome IX, 42 ff; В. Н. Лазаревъ, Два нова памятника русской станковой живописи, XII—XIII в. Краткие сообщения о докладахъ полевыхъ исследования инст. матер. культуры. А. Н. СССР, XIII, Москва 1946, 72—75; В. Н. Лазаревъ, Новые памятники византийской живописи XIV века 1. Высоцкий чин, Византийский Временник, том IV, 1951, 122—131; С. Радојчић, Уметнички споменици Хиландара, Зборник радова САН XLIV, Београд 1955, 175 f.; В. Ђурић, „Најстарији живопис испоснице пустиножитеља" Петра Коришког, Зборник радова Византолошког института, 5, 1958, 180 ff; Idem, Über den „Čin" von Chilandar, Byzantinische Zeitschrift, 53, München 1960, 336—351.

[23] Н. В. Покровскій, Страшный судъ въ памятникахъ византийского и русского искусства, Одесса 1887 (труды 8-ого арх. сѣзда въ Одессѣ); G. Voss, Das Jüngste Gericht in der bildende Kunst, Beiträge zur Kunstgeschichte, t. VIII, Leipzig 1914, 3 ff; G. Millet, La Dalmatique de Vatican, Paris 1945, 15 ff; С. Радојчић, Милешевске фреске страшног суда, Студије о уметности XIII века, Глас САН № CCXXXIV, књ. 7, Београд 1959, стр. 22 ff; Desanka Milošević, Das Jüngste Gericht, Recklinghausen 1963, 5 ff.

[24] G. Osieczkovska, La mosaique de la porte royale à la sainte Sophie de Constantinople et la litanie de tous les saints, Bruxelles 1934, Byzantion, IX, 1934, стр. 43, 44; Migne P. G. CVII col. 304—314; Л. Мирковић, Мозаик изнад царских врата у нартексу Св. Софије цариградске, Споменик САН XCVI, др. разред, 75, Београд 1948, 47.

На почетку литургијске године, „Ὡρολόγιον τὸ μέγα“[25] у својим тропарима и кондацима поздравља Марију, Богородицу пуну милости, уточиште и заштиту људског рода, јер је из њеног тела постао спаситељ света. „Ви у исто Богородица и мајка, молите нашег Бога Христа да дâ мира читавом свемиру.“ Сем овог универзалног заступништва, прокламованог већ на VII васељенском сабору у Битимији[26] где је прихваћено заступништво Богородице, анђела и светаца, које има ликовне паралеле у теми Деизиса (са донатором или без њега) и у теми Страшног суда, постоји и медијација[27] која се одиграва као разговор између три лица, Христа, Богородице и човека или породице која тражи заштиту. У таквом контексту, дешавало се да неко од три лица не бива представљено, или нема текста који га прати, али се у језику средњовековне иконографије увек подразумевало тројство молиоца, посредника и мољеног. Текст такве молитве најчешће је био: Θεοτόκε βοήθει τῷ σῷ δούλῳ[28] у ствари апел Богородици који је она требало да пренесе свом сину да има милости за људе.

У том кругу откупљења даровима и заветом под покровитељством страха од патњи у будућем животу, све теме Богородице Заступнице подразумевају донацију: материјалних или духовних добара. У синаксару дванаест месеци, стога се и експлицитно каже: „Παντοκράτωρ δέδωκέ σοι μονὴν ἄνω ὡς κτιτορίσσῃ ἰδίας μονῆς κάτω“.[29]

Такође се и вотивно даривање икона сматрало амбивалентном функцијом учешћа горњег и доњег света у акцији спасења. У том погледу, Божићна химна Јована Дамаскина сва звони у тропарима на тему дарова: „О Христе, који си се јавио под видом човека из љубави за нас, све створено ти пружа захвалност, анђели њихову песму, небеса — звезде, маги — дарове, пастири — новост чуда, земља — пећину, пустиња — вертеп, а ми, људи, Богородицу-мајку, Боже, имај милости за нас.“[30]

---

[25] Ὡρολόγιον τὸ μέγα, ed. Rome, 1876, 127, под датумом 1. септембра.

[26] Johannes Dominicus Mansi, Sacrarum conciliorum nova et amplissima collectio, Florence, tome XIII, col. 132. Илустрација тог концила на фресци у Мистри задржала је представу Богородице Заступнице и Христа као два пандана. Упор. G. Millet, Mistra, Paris 1910, pl. 77, 3; A. Grabar, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments Yougoslaves, Београд 1961, Зборник радова Византолошког института, књ. 7, стр. 21, fig. 8.

[27] На дан 6. априла састављена је химна у част Еутихија патријарха цариградског чији је канон ἀσματικόν написао химнопевац Теофанис ; упор.: „πρέσβευε παναγία ὑπὲρ τῶν δούλων σου τὸν μόνον φιλάνθρωπον Θεὸν σῶσαι τὸ γένος ἡμῶν“, Ἀ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, Σχεδίασμα περὶ τῶν λειτουργικῶν μηναίων, Βυζαντινὰ χρονικά, I, 1894, 357.

[28] Овај начин инвокације Богородице најчешће се сусреће на печатима. Упор. G. Schlumberger, Sigilographie de l'empire byzantin, Paris MDCCCLXXXIV, 29 ff.

[29] Упор. Никодима Агиосорита, Συναξαριστὴς τῶν δώδεκα μηνῶν, Ζάντε 1868, τόμ. Γ′, 240.

[30] Јован Дамаскин је свакако један од највећих песника који је развио култ Богородице. Упор. C. Chevalier, La Mariologie de Saint Jean Damascène, Orientalia Christiana

Ликовни израз теме заступнице у својству заштитнице у донаторским композицијама није јединствен. Најстарија представа Богородице са Христом и донатором из Комодила[31] катакомбе, неће имати тако чврст континуитет ликовног израза какав је доживела Оранта — као тип опште заступнице. Њене варијанте, Влахернитиса, Епископсис и Знамение имаће своју чврсту, сигурну везу са прототипом[32], док ће заступница из Комодила катакомбе убрзо изгубити донатора из своје пратње, сводећи се на стојећу мадону са свитком или без њега, са рукама у ставу молитве. Њене руке упућене су као молитва Христу Логосу, који може бити сликан у апсиди, у калоти, у куполи, или на ступцу преко пута Богородице. Такав Христос подразумеван у Богородичиној молитви у Димитрију Солунском[33] вероватно се налазио у апсиди, док се на малим портативним иконама слика просто у сегменту, као рука која благосиља[34] (сл. 3).

Analecta, No. 109, Roma 1936, 222 ff: Μηναῖον τοῦ Δεκεμβρίου περιέχον ἅπασαν τὴν ἀνήκουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν διορθωθὲν τὸ πρὶν ὑπὸ Βαρθολομαίου Κουτλουμουσιανοῦ τοῦ Ἰμβρίου... Ἔκδοσις ἕκτη, Ἐνετίησιν 1872, 102, 13. Упоредити ликовне представе ове химне у Жичи (Др Владимир Р. Петковић, Спасова црква у Жичи. Београд 1912, 79, сл. на стр. 76); у Раваници (Др Влад. Р. Петковић, Манастир Раваница, Београд 1922, 55, 56); у Охриду у Богородици Перивлептос, у линети у нартексу (упор. Richard Hamann Mac-Lean, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert, Giessen 1963, plan 20, зона III линета). Опширније о илустрацијама Божићне химне видети код G. Millet, Recherches sur l' iconographie de l'evangile, Paris 1916, 165 ff, pl. XLIII. Скоро потпуно уништена илустрација Божићне химне Јована Дамаскина налази се у северном параклису цркве у Матејичу, баш у просторији где се освећују дарови (Владимир Р. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 188).

[31] R. Kanzel, Di un importante sepolcro dipinto nel cimitero di Commodila, Nuovo bull. di archeologia christiana, Roma 1904, pl. VI.

[32] Н. П. Кондакова, Иконографія Богоматери, II. СПб 1915, 56—92;103—123 (знамение) 102 сл. 30 (епископсис) упор. Louis Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, 17.

[33] Θ. И. Успенскій, О вновъ открытыхъ мозаикахъ въ церкви Св. Димитрия въ Солунѣ, Извѣстія русского археологического института в. Константинополѣ, XIV, 1, София 1909, табл. II—IX и Богородица са свитком. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1952, 195, πίν. 66.

[34] Таква је мала иконица из XII века из катедрале Богородичине цркве у Maastrichtu (John Beckwith, Two Exhibition of Byzantine Art, The Burlington Magazine no. 667 vol. C, 1958, Pl. I, 341); сличан у иконографском погледу је и мали емаљни диптих из софијског Народног музеја (B. Filow, Die Altbulgarische Kunst, Bern 1919, 42, сл. 35). Тај дијалошки облик Богородице у дискусији са Христом представљеним у сегменту неба срећемо у монументалној уметности у Андрејашу (Владимир Р. Петковић, Једна сликарска школа XIV века, Гласник Скопског научног друштва, III, 1928, сл. 10) или на минијатурама рукописа Лавре А 103 фол. 3 (Otto Demus, Mosaics of Norman Sicily, London 1949, pag. 348). И понеки светитељи имају исту молитвену схему с Христом. Такав је случај са другим дечанским игуманом Данилом (упор. Фототека Народног музеја Б 3349). [Упор. и ватиканске минијатуре Vat. gr. 1162 (82 R.) и Vat. gr. 752 (462 verso).]

Понекад је чак довољно да Богородица има само руке подигнуте на молитву, насликана и без Христа и без донатора, па да је ипак јасно да припада иконографском типу заступнице људског рода, Богородици Халкопратијској, Агиосоритиси или Параклисиси.[35] Прва два термина су изведена из топонима, по месту где се чувао чувени оригинал у Цариграду: у капели св. реликвијара (σόρος) у халкопратијском храму.[36] Трећи назив тиче се самог значења речи: Параклисис значи утеха, спасоносна беседа, дозивање[37], стога се и понеке варијанте овога типа зову: нада безнадежних (ἐλπὶς τῶν ἀνελπισμένων) (сл. 4) истинска нада (βέρα ἐλπὶς) или уточиште (Καταφυγή).[38] Помиње се да је оригинал халкопратијске иконе у истоименом храму у Цариграду био окован сребрном оплатом, што неће бити без значаја — уколико се овај податак прихвати као аутентичан — за неке наше касније закључке.

Реплике типа халкопратијске иконе, које углавном на печатима носе назив Агиосоритисе, имају положај руку и тела сличан као на нашој иконици из Куршумлије. Такав је, на пример, печат Никите нотара и „роба нашег светог цара“[39], на основу кога G. Schlumberger, посредством Мортмана, и сазнаје о типу халкопратијске Богородице, чији му се назив чини више аутентичан од термина „царица небеских армија“. У ово групу спада и печат епи-

---

Христова рука односно слово-logos- пренета је у Хришћанство из Сабазијевог култа. Тај гест је и ван тога у античком свету био симбол спасења, те се стога често репродуковао на олтарима и сепулкралним и војним рељефима. На тај начин рука је означавала реч која говори извесне магичне формуле. Бог на миниjатури Vat. gr. 749 на пример означава се у свом дијалогу са ђаволом искључиво као рука. Упор. L' Orange, Studies in the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World, Oslo 1953, 185, 187.

[35] Rauhault de Fleury, La Sainte Vièrge, étude archéologique et iconographique, t. sec., Paris MDCCCLXXVIII, 614; Н. П. Лихачев, Историческое значеніе италогреческой иконописи, изображенія Божией матеры, СПб 1911, 97—111, таб. VIII, 1—6; Н. П. Кондакова, Иконографія Богоматери, I, СПб 1914, 141 ff; Том II, 1915, 297 ff; Maria, Étude sur la Sainte Vièrge, sous la direction d'Hubert du Manoir, S. J., tom II, 1952, 422 ff; E. Janin, La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, première partie, tom. II, Les églises et les monastères, Paris 1953, 246; Carlo Cecchelli, Mater Christi, I, Roma MCMXLVI, 225 ff; Γεωργίου Α. Σωτηρίου, Ἡ χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, Β', Ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου, Θεολογία, τόμ. ΚΖ', Α', Ἀθῆναι 1956, 9.

[36] M. Jugie, L' église de Chalcopratia et le culte de la ceinture de la Vièrge à Constantinople, Echos d' Orient, XVI, 1913, 311 ff; D. Lathaud, Le sanctuaire de la Vièrge des Chalcopratia, Echos d' Orient, t. XXIII, 1924, 36—61.

[37] Νικολάου Κοντοπούλου, Λεξικὸν Ἑλληνογαλλικόν, Ἀθῆναι 1909, s. v. παράκλησις.

[38] Н. П. Кондаковъ, Иконографія Богоматери, СПб 1915, 315; D. Talbot Rice, L' art byzantin, Paris—Bruxelles 1959, 326, fig. 192; André Xyngopoulos, Sur l' icone bilatérale de Poganovo, Cahiers archéologiques, tome XII, Paris 1962, 347; Α. Ξυγγόπουλος, Ἡ Καταφυγή, Ἑλληνικά, τόμ. 12, Θεσσαλονίκη 1954, 331; Idem, Συμβολαὶ εἰς τὴν τοπογραφίαν τῆς βυζαντινῆς Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1949, 7.

[39] Gustave Schlumberger, Sigilographie de l' empire byzantin, Paris MDCCCLXXXIV, 709, n. 2.

скопа цркве у Китиону из колекције Ламброс[40], затим печат Никите нотара[41], Ђорђа царског протоспатара који има натпис Одигитрије[42], и најзад раба Христифора.[43]

Положај који има Богородица на стеатитској иконици из Куршумлије представља позу три четврти окренуту с лева на десно. У том погледу, најближа јој је минијатура у Цариградској библиотеци старог Сераја no. 13, fol. 279, из XII века[44], и следећи печати: Јакова архиепископа солунског из поч. XIV века[45], севастократорке Марије, кћери деспота Никифора[46], и Евдоксије севастократорке из XIII века.[47]

Основна разлика између куршумлијске иконице и њој сродних варијанти заступнице налази се у јако подигнутим рукама, склопљеним на молитву, а не растављеним, какве обично срећемо у пози свечаног деизисног заступништва. Овакву дистинкцију начинио је већ монах Јован, аутор синајске иконе XI века, сликајући плејаду типова Богородице на маргини иконе са Христовим чудима[48]: на горњем оквиру с десне стране налазе се две заступнице: Агиосоритиса, са деизисном поставком благо уздигнутих и размакнутих руку, и Химеутис, са рукама високо уздигнутим, склопљеним у молитви.[49]

На тај начин би се сасвим недвосмислено могло тврдити да је иконографски тип Богородице Заступнице Химеутис из XI века потпуно идентичан нашој куршумлијској иконици. При том треба напоменути да је овај тип заступнице „Химеутис" једини примерак сликане и сигниране варијанте једне од реплика халкопратијског оригинала.

Сам термин „χυμευτής", изузетно очуван на једином ликовном извору какав представља синајска икона монаха Јована, у литератури се чешће помиње. По Софоклесу, термин има (χυμεύω, χυμεία, χυμευτής) чисто технички, односно алхемијски смисао. Тај појам су Арапи преузели од Грка а не обратно.[50] По-

---

[40] I b i d e m, No. 6 из Колекције Ламброс.

[41] I b i d e m, 709.

[42] I b i d e m, 545.

[43] I b i d e m, 45, No. 9.

[44] J. E b e r s o l t, Sanctuaires de Byzance, Paris 1921, 56, 10; C a r l o C e c h e l l i, Mater Christi, I, fig. на стр. 225, текст стр. 226.

[45] J. S a b a t i e r, Iconographie d' une collection choisie de 5000 médailles romaines, byzantines et celtibériennes, Saint Petersburg 1847, 60, pl. II, No. 20.

[46] G u s t a v e S c h l u m b e r g e r, Sigilographie, op. cit., 427.

[47] I b i d e m, 585.

[48] Γ. καὶ Μ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Αἱ εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, τόμ. Α', Ἀθῆναι 1956, εἰκ. 146—147.

[49] Γ ε ω ρ γ ί ο υ Ἀ. Σ ω τ η ρ ί ο υ, Ἡ χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, Θεολογία, τόμ. ΚΖ', 1956, 5, 8, 9.

[50] E. A. S o p h o c l e s, Greek Lexicon of the Roman and Byzantine periods, Cambridge 1914, 1175 s. v. χυμευτῆσις ; J. L a b a r t e, Histoire des arts industriels au Moyen âge et à l'époque de la renaissance, III, Paris 1875, 74—76.

стоји слично тумачење и Реискеа на текст Порфирогенита. У вести о икони Химеутис са Патмоса, јасно се осећа да је у питању terminus tehnicus:

„τίμια ξύλα τρία ὧν τὸ ἓν ἀργυροτζάπωτον, χυμευτὸν καὶ διάχρυσον, ἐγκόλπιον ὁλοκόσμητον ἡ ἁγία Θεοτόκος ἀργυροχυμευτή, εἰκὼν χρυσοχυμευτή, σταυρὸς ἔχων εἰκονίσματα χυμευτά“.[51]

И поред претпоставке Реискеа о техничком значењу речи „χυμεύτης“ није тачно утврђено да ли се термин односи на металну оплату или на емаљ окован преко њега. О томе имамо нешто прецизнију вест код Theopan-a Contin.[52]:

„ἡ θεανδρικὴ τοῦ κυρίου μορφὴ μετὰ χυμεύσεως ἐκτετύπωται“.

Међутим у типику светогорског манастира Петропавловског, који је издао Л. Петит[53], говорећи о једном окову на јеванђељу, јасно се види да је посреди емаљна оплата, подразумевана под термином „χυμεύσεως“:

εὐαγγέλια ...πολλοῖς πάνυ ἀναλώμασι κατεσκευάσθησαν διὰ διαφόρου λίθων τε καὶ μαργάρων καὶ χυμεύσεως.

Свакако нам је вест Константина Порфирогенита који помиње икону Химеутис[54] најдрагоценија: „τῆς χειμευτῆς εἰκόνος τῆς Θεοτόκου“, мада се и у овом случају може двоумити да ли је реч о иконографском типу или о техничкој опреми споменика.

И на крају, имамо вест код Дигениси Акритеса: „Χυμευτὰ ἱμάτια μὲ πολυτίμητα ἔργα“...[55] где остаје очигледан технички смисао речи „Химеутис“.

Ипак, можда не би било сувише смело претпоставити да се вест о окованој икони која се чувала у халкопратијском храму управо односила на овај изразито молитвени тип Богородице, каквим га је фиксирао и сликар синајске иконе XI в., а који је због своје драгоцене оплате очувао назив према техничком термину.

Недоумица у којој се налазио Кондаков[56], да ли типови Агиосоритисе са печата чине реплику иконографског типа из халкопратијског храма или из Свете Софије, може се лако измирити, ако се за молитвену иконицу у халкопратијском храму претпостави да је типа Химеутис, какву је знао још сасвим прецизно синајски монах, сликар из XI века, а Агиосоритисе са печата схвате као копије оригиналне заступнице која се чувала у св. Сорос у Софији цариградској. Два аргумента које употребљава Кондаков у прилог тези да је

---

[51] Constantini Porphyrogeniti Imperperatoris, De cerimoniis aulae byzantinae, libri duo, graece et latinae e recensione Io. Jac. Reiskii, cum eiusdem comentariis integris, vol. II, Bonnae MDCCCXXX, 204: „Tali auro χυμευτῷ vestita“. Упор. Charles Diehl, Le Trésor de la bibl. de Patmos au commencement du 13 siècle, Byzantinische Zeitschrift, I, Leipzig 1892, 512.

[52] Theophane Cont. ed. Bonn 331.

[53] Ἀμαντος Ἰ. Κονστ., Γλωσσικαὶ παρατηρήσεις εἰς μεσαιωνικοὺς συγγραφεῖς, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν, τόμ. Β΄, Ἀθῆναι 1925, 282.

[54] Constantini Porphyrogeniti, op. cit. vol. I, Bonnae MDCCCXXIX, 170; 10: Ὁ δὲ βασιλεὺς ἵσταται ἐν τῷ ναῷ τοῦ ἁγίου Δημητρίου πρὸ τῆς χειμευτῆς εἰκόνος τῆς Θεοτόκου.

[55] Ἀμαντος Ἰ. Κωνστ., op. cit., 282.

[56] Н. П. Кондакова, Иконографія Богоматери, II, Петроградъ 1915, 295.

тип Агиосоритисе пореклом из халкопратијског светилишта, су представе заступница у Димитрију Солунском и Топографији Козме Индикоплова[57] (сл. 5) које уједињује иста мисао о заступништву али не и иста иконографска схема. Солунска варијанта заступнице или она у рукопису Ватиканског Козме са погледом окренутим ка гледаоцу[58], разликују се у ставу од заступница на печатима сигнираних као Агиосоритиса, које се појављују тек од X века. Тип Агиосоритисе са печата понављаће се касније и у монументалној уметности на фрескосликарству, на тај начин што се Христос и Богородица издвојено приказују на два ступца која носе куполу[59], поред улазних врата[60] (сл. 2) или на зиданом иконостасу[61], кадкад и над гробом ктитора.[62] Уместо руке Христа Логоса који невидљив води разговор са својом мајком, имамо на фрескама две сасвим подвојене фигуре обично у целом расту, које уметник замишља као пандан подразумевајући њихов чувени дијалог[63]: „Τί, μῆτερ, αἰτεῖς;" — „Τὴν βροτῶν σωτηρίαν..." говор мајке заступнице људског рода и сина, његовог судије. Богородица добија у руке свитак на коме је обично у целини

---

[57] O. Wulf, Altchristliche und byzantinische Kunst, II, fig. 380; Ch. Diehl Manuel d' art byzantin, II, Paris 1926, 243, fig. 116.

[58] Giuseppe Galassi, Roma o Bizanzio, Roma MCMLIII, fig. 316 pag. 112.

[59] Такав је случај у Ариљу, Н. Л. Окуневъ, Ариље, памятникъ сербского искусства XIII вѣка, Seminarium Kondakovianum VIII, Praha 1936, 234; на истом месту налазиле су се заступнице у Милешеви, и Сопоћанима, и Студеници судећи по рељефним рамовима који јако подсећају на оне на иконостасу у Нерезима. Заступница на ступцу у Дечанима носи назив Епископсис (маты божия Ѥпископѥпсись) (Vlad. P. Petkovič, Dečani, II, Beograd 1941, tabl. CLIV, 25); у Богородичиној цркви у Пећи постоји такође заступница без свитка (Вл. Петковић, Живопис цркве св. Богородице у Патријаршији Пећској, Извѣстия на българския археологически институтъ, IV, 1926/27, София 1927, 156 табл. XIII, 2) сигнирана као Мтр̄ Вжия. Нагоричка и грачаничка заступница, које се такође налазе на стубовима који придржавају куполу, имају свитке те ће о њима бити касније речи. На западној страни североисточног ступца у Матејчу налазила се заступница која је у профилу окренута према Христу на југоисточном ступцу „са којим је била у разговору о спасавању грешних" према речима В. Петковића (Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 186).

[60] У сопоћанском егзонартексу, у дечанском нартексу и лесновској припрати, налазе се на источном зиду уз врата заступнице као пандани Христа. Упор. Richard Hamann Mac-Lean, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert, Giessen 1963, План 17 б, II, 1; Dr Vladimir R. Petkovič, Dečani, II, Beograd 1941, 2, 55, tabl. XCVI; N. L. Okunev, Lesnovo, L' art byzantin chez les slaves, I, 2, Paris 1930, 243.

[61] Зор. Симићева, Иконостас Беле Цркве у Карану и Каранска Богородица Тројеручица, Старинар, том. VII, Београд 1932, 17, fig. 4.

[62] Упор. ктиторску композицију у Сопоћанима над гробом Уроша I, и излагање о погребној иконографији. Војислав Ј. Ђурић, Сопоћани, Београд 1963, 33.

[63] Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, Πετρούπολις 1909, 280.

написан или грчки или словенски дијалог о спасењу људског рода[64], кога Богородица штити иако је он увредио баш њеног сина. На њеном свитку, ова иста мисао каткад је сведена на молитву а не расправу, кроз поетични канон Теодора Студита на месопусну суботу који гласи[65]: „Скорω прїими моленїа и сїа принеси твоем8 сн8 и бг8...“

Пандани Христа и Богородице који воде свој вечити дијалог о спасењу сликају се и без свитка, а да при том значење остаје непромењено.[66] Ова

---

[64] Таква је заступница у Касторији : Στυλιανοῦ Πελεκανίδου, Καστοριά, I, Θεσσαλονίκη 1953, 23, πίν. 28 δ'. У Курбинову на јужном зиду уз велику фреско-икону Пантократора је Богородица са свитком на коме се, мада је доста избрисан текст, распознаје познати дијалог (Richard Hamann Mac- Lean und Horst Hallensleben, op. cit., Plan 62, 10). Такав текст је и на икони из Сполета (S. Mercati, Sulla sanctissima icone nel Duomo di Spoleto, Spoletium 3, 1956, 3—6) затим у Манастиру код Прилепа (Димче Коцо — Петар Миљковик-Пепек, Манастир, Скопље 1958, 37, сл. 37). Исти натпис је и у Лагудери на Кипру у цркви Богородице у Араку (Sirarpie Der Nersessian, Two Images of the Virgin, Dumbarton Oaks Papers, no. 14, Washington 1960, 81, fig. 10). Код нас у Грачаници постоји словенски превод овог дијалога: что мти просищи, грешним спасеніе али не обраштајусе, помилуи сину моі о грешних власти имаши вл ... — Упор. Okunjev, Lesnovo, op. cit., 256.

[65] Канон Теодора Студита такође срећемо на грчком и словенском и типичан је на Богородичиним свицима тек од XIV века, док је облик дијалога чешћи на споменицима XII века. Упор. у Нагоричину (Gabriel Millet, ed. Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, fasc. III, Paris 1962, pl. 113, 3). Такође у дечанској припрати (Vlad. R. Petković, Dečani, II, Beograd 1941, 2, 55, tabl. XCVI). Исти је случај на свитку у Св. Спасу у Кучевишту, на чијој фотографији захваљујем Г. Суботићу. Рекло би се такође да се у јужном сопоћанском параклису у илустрацији транслације Немањиних моштију налази сличан словенски молитвени текст. Упор. студију Војислава Ј. Ђурића, Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле, Зборник радова Византолошког института VIII, Mélanges G. Ostrogorsky, II, Београд 1964, 77, где је први пут прочитан текст: примн гн̄ прошения м̃лещих Бе .... аутор претпоставља да је сличан текст морао бити исписан и на свитку Богородичине иконе из студеничке Транслације. В. Ђурић сем тога претпоставља да се сликана икона заступница у Студеници може везати за Богородицу Евергетиду којој је Студеница била посвећена. Такав текст словенски налази се и у Трнову у цркви св. Петра и Павла (у композицији Деизиса, упор. A. Protić, Le style de l'école de peinture murale de Tirnovo, L'art byzantin chez les Slaves, I, première partie, Paris 1930, tabl. II, стр. 100). Такав грчки текст имамо и у живопису XIV века у Св. Софији охридској (фото Нар. муз. Б 4825), у цркви Николе Орфаноса у Солуну (према натпису који ми је љубазно послао Ксингопулос) 'Α. Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Νικολάου 'Ορφανοῦ Θεσσαλονίκης, 'Αθῆναι 1964, 16, εἰκ. 76, 80, 183. Почетак текста гласи: Δέξαι δέησιν τῆς σῆς μ(ητ)ρὸς ... μονογε(νὲς)... У Метеорима: Γ. 'Α. Σωτηρίου, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας ΙΓ' καὶ ΙΔ' αἰῶνος, 'Επετηρὶς 'Εταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν, 'Αθῆναι 1933, εἰκ. 23, и на једној икони из Кијевске духовне академије: Н. Петров, Альбом достопимечательности церковно-археологического музея при Киевской духовной академии, вып. I. коллекция синайских и афонских икон преосвещенного Порфирия Успенского, Киев 1912, 12 таб. XV. Wulff O. — Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau bei Dresden 1925, по. 275.

[66] Упор. André Grabar, Un rouleau liturgique constantinopolitan et ses peintures, Dumbarton Oaks Papers, Number Eight, Harward University, Cambridge 1954, 172 f,

антитеза милосрђа и казне, осим у сликарству, приказује се и у архитектури са симетрично постављеним црквама у великом архитектонском комплексу, какав је био, на пример, манастир Пантократор у Цариграду.[67] Ту се насупрот цркве посвећене Христу Сотеру налазила грађевина Богородице Милостиве, чије је милосрђе оруђе спасења људи.[68] Тај дијалошки однос Христа и Богородице очувао се и у ситној уметности у облику диптиха фреске. Иконе, минијатуре[69] и слоновача на оковима јеванђеља[70] сликају идеју Богородичине медијације сасвим онако како је приказују фреске које илуструју VII васељенски сабор где је озваничена улога Богородице Заступнице људског рода[71] (скица 1).

Литургијски текстови, Аколутије и Кондаци на празник Богородичиног покровитељства на дан 1. октобра[72], праве разлику између Богородице која моли за спас људи од оне која их заступа, удружена с небеском војском, анђелима. „Једног дана ће верни народ узвикнути посматрајући вашу веома чисту икону: Покријте нас својом драгоценом заштитом и ослободите нас свега зла, молећи вашег сина да спасе наше душе".[73] Док се у Кондаку међутим каже: „Једног дана Богородица заступа у цркви с непобедивом војском светитеља; анђели и епископи клече, апостоли и пророци кличу, јер Мати Божија заступа код вечног Бога."[74]

Куршумлијска иконица, по типу молитвена, звана у XI веку Химеутис[75], могла је своју суптилну дистинкцију од типа Агиосоритисе и стећи под ути-

---

fig 2: лево од Богородице је Христос у кружном медаљону. Она му се обраћа, насликана као деизисна допојасна иконица. На свитку независно од слике пише и текст: „Καὶ δὸς ἡμῖν ἐν ὁσιότητι λατρεύειν σοι ... πρεσβείαις τῆς Θεοτόκου: F. E. Brigtman, Liturgies Eastern und Western, Oxford 1896, 313—314.

[67] Adilphe Hegès, Le monastère du Pantocrator à Constantinople, Echos d' Orient, 2ème année, no. 4, déc., 1898, jan. 1899, 70.

[68] Ibidem, 71.

[69] Војислав Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, No. 5, 6. Т. VI? VIII; Стефан Нови држи један такав диптих у Псалтиру из 1066. године у Британском музеју у Лондону (André Grabar, L' iconoclasme byzantin, Paris 1957, 141); Војислав Ј. Ђурић, Сопоћани, Београд 1963, 134; у припрати Каменичке цркве посвећене Богородици на западном зиду налази се Стефан Нови са диптихом (Фото Нар. музеја А 2166).

[70] Упор. корице јеванђеља из Бамберга — Градска библиотека, David Talbot Rice, The Art of Byzantium, London 1959, fig. 154.

[71] Упор. A. Grabar, Deux notes sur l' histoire de l' iconostase d' après les monuments yougoslaves, Зборник радова Византолошког института, књ. 7, стр. 21, fig. 8 и f. n. 26 у овом тексту.

[72] Аколутије и кондаци на дан првог октобра сличне румунским и словенским црквама : Melchisedek, Oratoriu, Bucareşti 1869, 36—37 (из apendiksa).

[73] S. Salaville, Maria dans la Liturgie byzantine où gréco-slave, Maria, I, op. cit. 257.

[74] Ibidem.

[75] Γεωργίου Α. Σωτηρίου, Ἡ χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, Θεολογία, ΚΖ΄, τόμ. Α΄, Ἀθῆναι 1956, 8, 5, 9.

цајем поезије. Њена вотивна намена, став и иконографске одлике пре говоре за поетско литерарно тумачење, сасвим блиско њеном малом формату и индивидуалној намени медијације. Она се у основи и мора својим ставом разликовати од деизисних заступница, које су општије, свечаније и везане за појам суднице. Наше прве две иконе заступнице, сачуване као реплике на фрескама у студеничкој и сопоћанској Транслацији, такође инспирисане поетским текстом Канона Теодора Студита[76], немају став деизисни. У једној руци им је свитак а друга је прекрштена. Интересантно је да ни остале заступнице везане за донаторске композиције немају став руку као у свечаном Деизису већ се приказују дајући једној руци активну улогу прихватања а другој улогу молитвене медијације: Богородичина рука или приводи донаторе Христу, или држи свитак па каткад и малог Христа на рукама, уносећи интимну атмосферу у ову иначе веома комплексну идеју медијације.[77]

У средини где се појављују наше прве сликане иконе са темом медијације, у касном XII и раном XIII веку постојао је већ развијен култ Богородице Заступнице. Но не само код нас већ и у Византији тога времена. Судећи по иконама, фрескама, новцима и печатима тога типа[78] постојали су сигурни докази да је поштовање Богородице као посреднице између Бога и људи доживело свој прави успон. Слично се може рећи и за прилике на Западу, где се управо са тим типом Богородице најснажније манифестовала маријанска девоција.[79]

Сликане заступнице су и код нас само одјек једне опште религиозне климе коју је и наша литература средњег века умела са пуно дара да прихвати и изрази. Мисли искупљења и донације узбуђивале су наше средњовековне писце и владаре. Основно је било искупити се на дан Страшнога суда. За Немању је Сава говорио: „Срце се његово распаљиваше божанским огњем, како ће угодити Богу и градити храмове угодника светих.“ Мисао о будућем

---

[76] Триод посни, субота месопусна, сједален, глас 5 и недеља Митра и Фарисеја песма 3 на сједални.

[77] Упор. André Michel, Histoire de l'art, tome I, première partie, Paris 1926, 256, fig. 130 или: Н. П. Лихачев, Историческое значение италогреческой иконописи, С. П. Б. 1911, фиг. 117, 6, 5. У питању су два рукописа, Iviron 5 и cod. Sinait. из 1067. године чије композиционе схеме нарочито подсећају на донаторске композиције Милешеве и Сопоћана, где Богородица приводи ктитора Христу држећи га за руку.

[78] Да наведем само већ познате примере из Сполета, Кијева, са Синаја као иконе; међу фрескама Касторију, Курбиново и Лагудеру; од новаца, пре свега, новце Манојла Комнена (Tommaso Bertelè, La Vergine agiosoritissa nella numismatica bizantina, Mélanges Séverin Salaville, Paris 1958, 233; Isaka Komnena (Davies Sherborn, A List of Byzantine Bronze Coins, Numismatic Chronicle, London 1934, 47; Tommaso Bertelè, Monete bizantine inedite o rare, Zeitschrift für Numismatik, XXXVI, No. 1—2, Berlin 1926, 101—108 ; P. David Lathaud, Le type iconographique de la Vierge des Chalcopratia, Notre Dame, No. 64, Paris jan-fév. 1928, 401—409).

[79] Paul Perdrizet, La Vierge de Miséricorde, Etude d' un thème iconographique, Paris 1908, 10 ff.

животу и таштини овога света још јасније изражава сам Немања инспирисан псалмима (102, 103): „Кратак је пут којим ходимо, дим је живот наш, пара, земља и прах, за мало се јавља па брзо пропада, зато је уистину све таштина".[80] Док Сава у својој поуци братству извлачи консеквенце из свих ових средњовековних дедукција о пролазности и таштини и тиме даје праве мотиве култа заступнице. „Ради тога нам, браћо, треба туговати и размишљати се у овом животу као они који су изван света, имајући наду да ћемо задобити вечна блага у Христу Господу заступањем Богородице и добротворке и молитвама и блаженог оца нашег и ктитора господина Симеона."[81]

Оваква и њима слична места, заједничка литургијским текстовима и нашој средњовековној књижевности[82], показују да је иконица, типа каква је наша стеатитска заступница, била не само повод већ и израз развијеног култа.

II

Стилски осврт на иконицу из Куршумлије неће бити само расправа о њеној хронологији, мада је то питање овде у принципу отворено. Ако би се ослањали на археолошке податке, према месту где је икона нађена, управо у северном делу апсиде Св. Богородице у Куршумлији, онда бисмо имали веома ниску хронологију „ante quem non", јер је грађевина сазидана на старијем триконхосу V—VI века.[83]

Упадљиве стилске сродности наше иконе са осталим делима, првенствено фреско-сликарством Немањиног времена, или иконама из доба Комнена, већ на први поглед одбацују могућност старијег датирања у преднемањићки период.

Нас овде свакако више занима однос скулптуре, управо ситне пластике према истовременим предметима осталих грана занатске и монументалне уметности, но што нам се чини да је потребно истицати да је иконица нађена у Немањиној цркви у Куршумлији у ствари стилски, иконографски и хронолошки савремена зидању цркве.

У времену које нас специјално интересује, времену култа заступнице код нас, у доба првих Немањића, занимљиво је истаћи чињеницу да две сродне гране пластичне уметности, са радовима у слоновачи и стеатиту, нису пош-

---

[80] Миливоје Башић, Старе српске биографије, Београд СКЗ 1924, 32, 8.

[81] Ibidem, стр. 26.

[82] F. E. Brightman, Liturgies Eastern und Western, Oxford 1896, 357—358: за време освећења простора, „помоћу њеног заступништва прими Господе ову жртву на ваш небески олтар". Ђорђе Сп. Радојичић, Развојни лук старе српске књижевности, Матица српска, Нови Сад 1962, 62.

[83] Ђ. Стричевић, Касновизантиска црква код Куршумлије, Зборник радова Византолошког института САН, 1953, 2, 179 ff; Idem, Средњевековна рестаурација рановизантијске цркве код Куршумлије, Зборник. Виз. инст. САН 1956, 4, 212 ff.

товале исте законе уметничког израза. Док се за слоновачу сме тврдити да је доследније спроводила пластичне принципе наслеђене од антике негујући моделацију лика и следећи ток линија људског тела, пратећи га мноштвом набора материје који се повијају према људској фигури у простору — основне законе анатомије[84] — дотле један приличан део стеатита негује пре свега цртеж (сл. 7) који у својој дводимензионалној структури само у наговештајима описује волумен фигуре, као нека врста наметнутог оквира. Стеатитски рељеф св. Ђорђа у кабинету медаља у Паризу[85] можда представља један од најбољих примера како је стеатит умео да здружује два супротна принципа: површински и пластични. Већ стеатит са темом Благовести који се чува у музеју Бенаки у Атини[86] напушта позиције равнотеже између те две тенденције у корист цртежа.

Радови у племенитом металу у техници искуцавања, угледајући се на слоновачу одржавају пластичне принципе на лику, а фигуру решавају са више лаконизма у редукцираном графицизму једне крајње истакнуте вертикале тела. Стауротека од позлаћеног сребра у катедрали у Бреши[87], оков на књизи из ризнице Св. Марка у Венецији[88], оков јеванђеља контесе Матилде у Нонантоли[89], триптих са Богородицом, Григоријем Назијанзом и Јованом Хризостомом из Викторија и Алберт музеја у Лондону[90] најбоље илуструју како је графицизам почео да се увлачи у скулптуру XII века прво у фигурална решења а касније и у обраду лика.

Бронзана стауротека од позлаћеног сребра у Палати Венецији у Риму[91] и познате свете жене на Христовом гробу у Лувру[92] (сл. 9) поседују графичка решења доследно проведена и на фигури и на лицу. Судећи по већ поменутим предметима који за нашу икону представљају најближе аналогије у техници метала, снажни графицизам на граници са линеарним арабескама ухватио је маха и на радовима у металу који су у техничком смислу пре били погоднији за обраду у пуној пластици.

---

[84] Louis Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1926, 23; E. Kitzinger, Early Medieval Art, Edinbourgh 1955, 32, 55, 108, no. 124; A. Goldschmidt und K. Weitzmann, Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X—XIII Jahrhunderts, vol. II, Berlin 1934, no. 117, Pl. XLIV; David Talbot Rice, Art byzantin, Paris—Bruxelles 1959, fig. 121; J. S. Tacher, Handbook, The Dumbarton Oaks Collection, Harward University, Washington 1955, 106, no. 232, fig. на стр. 121.

[85] G. Schlumberger, Épopée byzantine, II, Paris 1900, 57.

[86] Benaki Muzeum, A Schort Guide, Athenes 1959, 21, No. 32, 34.

[87] Antica Oreficeria italiana quadermi della trienale, Milano 1936, Augusto, no. 21, p. 70, 97.

[88] A. Venturi, Storia dell arte italiana, III, Milano 1904, fig. 380.

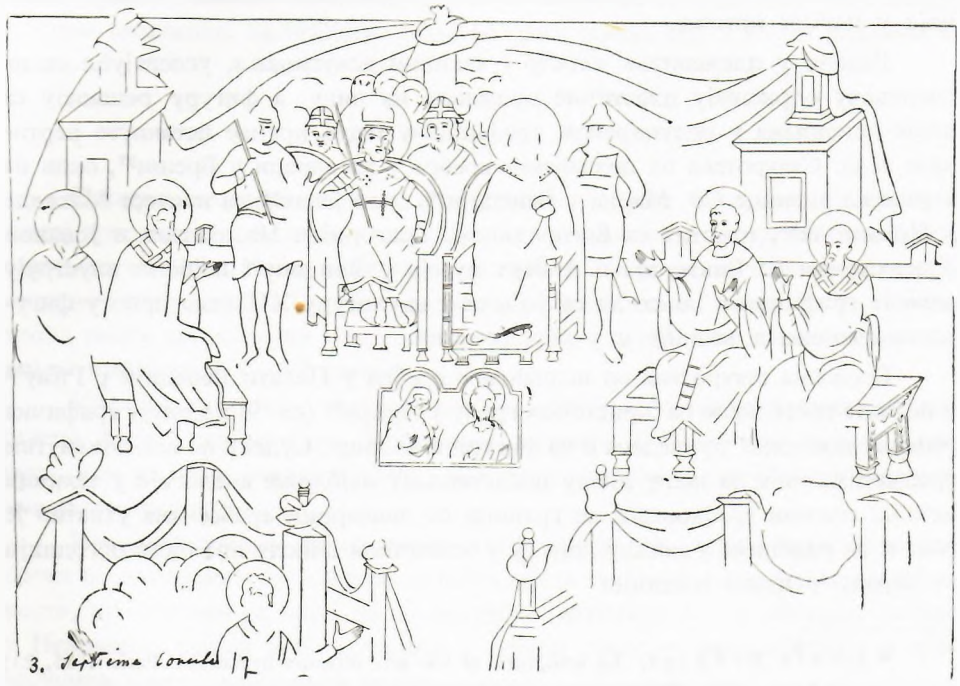
[89] Ibidem, pag. 385.

[90] David Talbot Rice, L' art byzantin, Paris—Bruxelles 1959, No. 158.

[91] Carlo A. Felice, L' oreficeria, Milano 1927, p. 39.

[92] André Grabar, L' art byzantin, Paris 1938, fig. 42.

Сличан патос графицизма који се може пратити још и пре XII века на територији Кападокије и Јерменије, а код нас пре свега у темама страдања Христових у Нерезима[93], утиснут је у линеаризам схеме лика Богородице Заступнице из Куршумлије, на начин као да је прецртан са фресака. Ако се при том још и осврнемо на богати репертоар тематски блиских икона са Синаја[94], онда се чини као да је мајстор куршумлијске иконице имао пред очима ликовна решења монументалне уметности и штафелајног сликарства а не неке сродне технике у пластици. Лапидарност и готово занемаривање у изради тела и жива арабескна игра на лику, води порекло из богатог репертоара монументалног сликарства. Сем тога, ова мисао би се одлично ускладила са



Ск. 1 — Приказ VII васељенског сабора са диптихом заступнице (Мистра)

претпоставком да је сваки век имао своју водећу уметност која је у једној врсти технике нашла свој најдубљи уметнички израз, одакле су решења већ готова прелазила на друге уметничке гране, као нека врста ликовних позај-

[93] Ф. Месеснел, Како да се сачува и обнови црква св. Пантелејмона из XII века код села Нереза, Гласник Скопског научног друштва, 1929, 299, fig. 4, 5; М. Ајковић, Из ликовне проблематике нерешког живописа, Зборник радова Византолошког института САН, 1955, 3. В. Н. Лазарев, Живописъ XI—XII веков в Македонии, Rapports, V, XII congrès international des études byzantines, Belgrade—Ochride 1961, 25.

[94] Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1956, εικ. 87—117.

мица. Тако је век Комнена нашао свој најдубљи израз у техници фреске која се као доминанта пробијала свуда у разним уметничким изражајним могућностима: у рукописним књигама, на ситној пластици, текстилу, металу и иконама.[95]

Судећи по свему а првенствено по стилу, иконица из Куршумлије је сувремена обнови манастира. Њено присуство у апсиди протезиса је вотивни знак појединца донатора, који је своје молбе придружио општој служби медијације везаној за припремање дарова баш у том пределу цркве.[96] Јер, ако је литургија имала службу заступништва за значајне догађаје, венчања, крунисања и смрти, постојала је уз припрему дарова у протезису и општа служба заступништва да прими молбе и захтеве сваког појединца без икаквих свечаности или несвакидашњих побуда.

[95] Музеј у Никозији има стеатитски рељеф из XII века са темом Распећа. Ту је Богородица стилски готово идентична нашој Заступници из Куршумлије. Упор. D. Talbot Rice, Some Byzantin Objects in Cyprus, The Burlington Magazine, No. 440, Vol. LXXV, 209, Pl. C.

[96] Κανὼν παρακλητικὸς εἰς τὴν Ὑπεραγίαν Θεοτόκον, Ἐνετίσι 1742: Παρὰ Νικολάῳ Γλυκεῖ τῷ ἁγίον Ἰωαννων, 3 ff; Ακολουθια τῆς παράκλησεως εἰς τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον, Grottafferata 1945, γ'.

MIRJANA TATIĆ-DJURIĆ

LA PETITE ICÔNE EN STÉATITE DE KURŠUMLIJA

Les fouilles faites dans l'église de la Vierge à Kuršumlija en 1921 ont mis au jour une petite icône en stéatite à traces d'or. Elle fut trouvée dans l'abside nord, dans la prothèse. Bien que l'église fût batie sur les fondations d'un edifice byzantin plus ancien, la petite icône est de l'époque de Nemanja, à en juger d'après son style et son iconographie.

Malgré un grand nombre d'objets en stéatite conservés dans les musées importants d' Europe et d' Amérique, nous n'en avons que deux exemples proches au point de vue thématique: le fragment de la petite icône en stéatite exhumé dans l'église de Saint André à Patission à Athènes et la Vierge des Chalcopratia aussi en stéatite qui se trouve actuellement au Louvre.

Ce n'est pas par hasard que la petite icône trouvée dans l'église de Nemanja à Kuršumlija représente la Vierge Protectrice. En effet, elle confirme le respect dû à un type d'icônes de ce temps qui appartient au culte très répandu sur notre territoire ainsi que sur celle de la Byzance.

Les deux icônes peintes sur les fresques à Studenica et à Sopoćani, surtout la scène de Translation des reliques de Nemanja et beaucoup d'autres objets, tels que monnaies, fresques, icônes et miniatures, trouvés en Byzance, nous en apportent de mêmes preuves.

Notre petite icône votive, malgré ses dimensions restreintes, n'est qu'une réplique à forme réduite de l'icône de la Vierge Protectrice connue en Byzance comme celle des Chalcopratia, Hagiosoritissa ou Paraclesis.

Parmi les oeuvres littéraires et picturales crées sous l'influence directe de la peur du Jugement Dernier, ce thème de la Protection occupe une place importante. L'auteur prend surtout en considération les sources littéraires concernant la protection en partant de Procle, d' Irinée, de Sophronios, d' André de Crète et de Damascène pour finir avec Théodore Stoudite dont les poèmes ont directement influencé ce type iconographique de la Protectrice au rouleau.

En citant les variantes picturales du type de la Vierge Protectrice, l'auteur souligne que celui de la Vierge â mains jointes en haut de Kuršumlija, traduit, en effet, un type intime et de prière. La mère s'adresse au Christ Logos représenté dans la partie gauche de l'icône. Pour cette raison les types de Protectrice rencontrés le plus souvent sur les sceaux sous le nom de Hagiosoritissa diffèrent du précédent, les mains du dernier étant en position de „Déisis" ou de la „Madonna avocata", c'est à dire les mains faisant un geste d'intervention, elles sont beaucoup plus en bas et légèrement séparées, comme si elles commentaient, comme c'est le cas dans le „Déisis".

Cette distinction a été soulignée par le peintre Jovan, auteur d'une icône de Sinaï du XIe siècle, dans une série de principaux types de la Vierge peints en marge de l'icône des Miracles du Christ. La partie supérieure du cadre comporte aussi deux Protectrices. La première assignée comme une Hagiosoritissa est en position de „Déisis" aux mains légèrement séparées et à peine levées. L'autre, indiquée comme „χειμευτή", a les mains levées très en haut, jointes en prière. La Protectrice désignée de cette manière n'est peinte qu'une seule fois, c'est sur l'icône originaire de Sinaï, tandis que le terme même est plus fréquent dans la littérature, soit accompagnant en tant que terme technique les couvertures serties des livres et des icônes, soit indiquant des oeuvres en émail. Nous la rencontrons chez Constantin le Porphyrogénète dans les typica des monastères du Mont Athos ainsi que chez Théophanos Continuatus.

Cependant, il est à supposer avec beaucoup de probabilité que la petite icône ferrée, gardée dans le temple des Chalcopratia de Constantinople, se rattache justement au type de la Vierge tel que le peintre Jovan de Sinaï l'a peint, et que l'icône de Constantinople, probabelement à cause de son revètement en émail (Chumeuti), est plus connue par le terme technique de son cadre luxueux que par le titre portant sur son type iconographique. De cette manière la solution du problème posé à Kondakov serait trouvée. A savoir, Kondakov se demandait si les Hagiosoritissa présentées sur les sceaux étaient une réplique de l'icône conservée dans le temple des Chalcopratia, ou bien celle de l'église de Sainte Sophie de Constantinople dans la chapelle du même nom „ἡ αγία Σορός". Il semble que le type „χειμευτή" tire son origine du temple des Chalcopratia, et que le type „Hagiosoritissa" des sceaux est originaire de la Sainte Sophie.

Les Protectrices peintes sur le territoire de la Serbie ne sont dues qu'à l'echo général d'un climat religieux. Notre littérature du Moyen Age l'a accepté et l'a su exprimer. La rédemption et les donations inspiraient aussi bien nos souverains que nos écrivains du Moyen Age, naturellement, s'il ne s'agissait pas d'une même personne. L'auteur cite les lieux communs dans les documents lithurgiques et littéraires du Moyen Age qui touchent au thème de la médiation mariale.

Un aperçu du style de la Protectrice de Kuršumlija montre bien que cette oeuvre d'art manifeste une analogie frappante à celles de l'art monumental et de l'art appliqué de l'époque de Nemanja. Le graphicisme adapté d'une manière parfaite à la technique picturale de la meilleurs époque de la Renaissance de Comnènes a profondément empreint les solutions figuratives de notre petite icône de Kuršumlija, s'il n'est plus question de l'art plastique mais de l'art pictural. Il s'en suit que la petite icône de la Sainte Vierge à Kuršumlija et la construction de l'église appartiennent à la même époque.

Сл. 1 — СТЕАТИТСКА ЗАСТУПНИЦА из Куршумлије
У Народном музеју у Београду

Сл. 2 — БОГОРОДИЦА ЗАСТУПНИЦА. Нартекс уз врата на источном зиду у Дечанима

Сл. 3 — ЕМАЉНА ИКОНИЦА. Maastricht, — катедрала

Сл. 4 — БОГОРОДИЦА НАДА БЕЗНАДЕЖНИХ (Фрајзинг, катедрала)

Сл. 5 — ВАТИКАН, библиотека. (Vat. gr. 699. fol. 76 r)

Сл. 6 — ВАТИКАН, библиотека. (Vat. gr. 1162, 85 r.)

Сл. 7 — Стеатитска иконица РАСПЕЋЕ (Никозија, Кипар)

Сл. 8 — ВАТИКАН, библиотека. (Vat. gr. 752, fol. 462 verso)

Сл. 9 — СВЕТА ЖЕНА НА ОДРУ, деталь сребрне оплате (Лувр)

СВЕТИСЛАВ МАНДИЋ

Два прилога о фрескама студеничке спољне припрате

I
АНА И РАДОСЛАВ

II
СЛИКА СМРТИ ЈЕДНОГ МОНАХА

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

I

Ко није чуо за злу судбину српскога краља Радослава? У шестој години своје владавине био је приморан да одступи са рашког престола. У зиму 1233. године, преко зетских и захумских планина, Радослав је, са женом Аном, стигао у Дубровник. Ту је дочекан љубазно, што се могло и очекивати од паметних Дубровчана, а као што је и приличило да се дочекује владалац суседне пријатељске земље, макар он био и без државе, без власти. Због Радослава, Дубровчани чак замало нису и заратили са новим рашким краљем, Владиславом. Из фебруара 1234. године потиче и Радослављев уговор са Дубровчанима, у коме бивши краљ својим гостољубивим домаћинима, који су му се у невољи показали пријатељи, обећава многе повластице у случају да се поново врати на рашки престо.

Монах Теодосије, златно перо старе српске књижевности, пишући више од пола века касније биографију Светога Саве, помиње и догађаје који су били у вези са Радославом. Сву кривицу за уклањање Радослава са престола Теодосије приписује његовој жени Ани, ћерки епирског цара Теодора Анђела. „Јер благочестиви краљ (Радослав) бејаше најпре у свем за похвалу и изврстан, али се после покори жени, од које и пострада умом. А властела, узнегодовавши због малоумља његова, одступише од њега и прибоше млађем брату Владиславу. И настаде међу браћом мржња и гоњење због горке славе краљевства."

Зна се, свакако, да је било и других узрока због којих је Радослав морао да одступи са престола. Његов таст, цар Теодор, изгубио је живот 1230. године, у борби са Бугарима, па су ови од тада, на челу са царем Асеном II, имали великог утицаја на политику целог Балкана, па и Србије. Владислав је већ тада, или нешто касније, био постао Асенов зет. Сам Радослав, син грчке принцезе, васпитан у духу грчке културе, човек филозофске природе, није, изгледа, имао ни жеље ни спремности да буде владар-војник. Бавио се богословским питањима,

дописивао са тадашњим охридским архиепископом, чувеним Димитријем Хоматијаном, који нимало није био пријатељ самосталне српске цркве. Изгледа да је Радослав, на ужас стрица Саве и уз негодовање племства, и саму српску цркву хтео опет да потчини грчкој охридској архиепископији. Сви су ти разлози, дакле, додавши још и бујност младог Владислава, довели до Радослављевог уклањања са престола Србије.

Наш Теодосије, не помињући у своме делу да је Радослав био у Дубровнику, пише да је бивши краљ Србије одбегао у Драч. Ту, „ради лепоте жене његове завиђаху му, и после мало дана би лишен те злонаравне и лукаве жене, јер беше друга Далида, као прва Самсону. И ова се нађе грешна своме красноме господару, јер по вољи њеној, Фруг велики који владаше градом, оте је од њега и на њега се окоми да га потпуно убије. Поменути Радослав, побегав од смртоносног мача, изгнан из краљевства и лишен жене, бивши одасвуд у недоумици, добегне светом архиепископу (Сави)" који га „довољно слатким речима утеши због невоље му од брата и лукаве жене" и „хотећи зауставити братовље непријатељство противу њега" замонаши га и назва га именом Јован. Стари српски поменици кажу да је Радослав, монах Јован, умро и сахрањен у Студеници.

Може ли се поклонити вера Теодосијевом причању о Радославу и Ани, о Анином неверству и великом Фругу? У њега су посумњали, доста давно, неки наши историчари. Најпре Светислав Вуловић, који са много такта, али доста јасно, пише да Теодосију, као историчару, не треба много веровати.[1] Касније су се те сумње увукле и у радове Станоја Станојевића[2], Михаила Ласкариса[3], Јована Радонића.[4] Све их је, на сумњу, навео податак из старих српских поменика, у коме пише да је у Студеници, поред Јована монаха, сахрањена монахиња Ана. То би, дакле, могла бити само Радослављева жена која се такође, поред мужа, замонашила. (Чудновато је само то зашто Ана, по монашком обичају, није променила име!) Друга једна важна појединост — да град Драч у то доба није припадао Латинима, него епирским Грцима, па да, према томе, у њему није могао владати никакав велики Фруг, још више је поколебала веру у тачност података из Теодосијеве биографије, поготову што Доментијан о Ани није написао ни речи. Станојевић је истакао веома прихватљиву могућност да је Теодосије, бу-

[1] Светислав Вуловић, Из старе српске књижевности, Годишњица Николе Чупића VII, Београд 1885, стр. 126—127.

[2] Станоје Станојевић, Из српске прошлости, Краљица Ана, Београд 1923, стр. 50.

[3] Михаило Ласкарис, Византиске принцезе у средњевековној Србији, Ана жена краља Радослава, Београд 1926, стр. 38—52.

[4] Јован Радонић, Слике из историје и књижевности, Београд 1938, стр. 97 — 103.

дући временски доста удаљен од догађаја о којима пише, помешао са Аном њену свекрву Евдокију, такође Гркињу, Радослављеву мајку, коју је Радослављев отац Стеван Првовенчани отерао, преко Драча, њеном оцу цару Алексију Комнену. Теодосије је чак помешао Аниног оца, Теодора епирског, са царем Теодором Ласкаром, никејским. Но и поред тих сумња, ваљда по навици, прича о несрећном краљу Радославу, који је у политичким превирањима тридесетих година тринаестог века остао и без краљевине и без жене, остала је у нашој историји онаква какву је Теодосије засновао.

У разматрања о Ани и Радославу могао би се укључити и један не писани, него сликани податак. Подаци са слика нису, код нас, довољно коришћени, мада, веома често, можемо фрескама и ономе што оне приказују веровати кудикамо више него писаним изворима, поготову ако ти извори не припадају времену о коме говоре. Наш податак налази се на оној фресци у јужној капели нартекса Богородичине цркве у Студеници на којој су приказани Симеон Немања и Стефан Првовенчани (као монаси), којима један краљ приноси модел своје задужбине. На основу неких историјских личности, насликаних у истој капели, поред ктиторске слике (Сава I, архиепископ Арсеније, монах Сава — каснији Сава II), фреска са краљем који у рукама држи модел своје задужбине (целе припрате или само капеле, што на моделу не може тачно да се одреди) и иза којег стоји његова жена, датирана је у време од 1233. до 1236, то јест од времена када је Сава I сишао са архиепископске столице, па до његове смрти, од јесени 1233. до јануара 1236. Од дана када је та ктиторска слика откривена[5], од 1933. године, верује се да је на тој фресци приказан Радослав са Аном, па је цела припрата и добила име Радослављева припрата. Та атрибуција је некако добродошла историчарима, јер се зна да Радослав, насупрот свим осталим српским краљевима, иза себе није оставио ни једну другу задужбину. Жича, у чијем је подизању и ктиторству имао некога удела, ипак је задужбина његовог оца. Али, истовремено са приписивањем Радославу тога лика у студеничкој припрати, крај којег се, чудним случајем који је и узрочник наших недоумица, сачувао само део натписа („. . . српске земље, син краља Стефана Првовенчаног . . .“), јавиле су се и претпоставке да би то могао бити и Владислав. Углавном због тога што је слика могла бити направљена најраније баш у тренутку када Радослав више није био краљ. Против тога да слика представља Владислава, а због чега су испитивачи били склони да поверују да је на слици представљен Радослав, говорили су Влади-

[5] Ing. С. Смирнов — арх. Б. Бошковић, Необјављене фреске из XIII века у ризници манастира Студенице, Старинар, Трећа серија, књига шеста, 1931, стр. 335—347.

слављеви милешевски портрети, на којима је тај краљ приказан као плав, скоро риђ човек, а овај у Студеници је тамне, скоро црне косе и браде.

Гледајући ту композицију у Студеници, а бавећи се нашим историјским портретима уопште, мене је занимало зашто тај владар, поред којег пише да је краљ, и који је одевен у краљевску багреницу, украшену златним двоглавим орловима, нема на глави краљевску круну. Може се помислити да краљ ту не носи круну из поштовања према својим прецима. Он обавља један свечани чин, у коме је садржана побожност, смерност, одрицање од таштина овога света. Бити гологлав пред светим родитељима, у тренутку када се њима, а преко њих Богу, прилаже на дар здање одређено за молитву, приличи честитом унуку и сину, па макар он био и краљ. Али такво наше резоновање наилази на огромне тешкоће. Основна тешкоћа је: нигде у нашем сликарству, као ни у осталом сликарству византијског круга, у једној ктиторској композицији, нити на ма којој другој слици рађеној на зиду, дасци или у књизи, није насликан гологлав краљ, краљ без круне. Ми знамо за портрете владара на мозаицима у Цариграду и Италији, за оне насликане на минијатурама у рукописима и у повељама, знамо за бугарске владаре на фрескама и на минијатурама, а пре свега знамо веома велики број свих наших владара — царева, краљева, деспота, севастократора — насликаних на фрескама по нашим манастирима, и сви одреда носе на глави круну, или венац, већ према томе шта коме по достојанству припада. Ниједан, од свих које знамо, није насликан гологлав. Владислав из Милешеве нема на глави никакав владарски знак, у обе ктиторске композиције, али не може ни да га има, јер је већ усвојено мишљење да је он тамо насликан као принц, чак не ни као престолонаследник, јер то је био Радослав, још за очева живота. Круна у првој композицији, у наосу Милешеве, Владиславу је накнадно досликана, у доба када је он заиста постао краљ. То се види по саставу малтера, по органској неповезаности круне са главом. У ктиторским композицијама гологлави се сликају племићи који своме владару, или неком светитељу, или Христу, подносе задужбину на дар. Краљевска круна је први, најважнији знак краљевског положаја, а крунисање владарево — стављање круне на главу — најсвечанији акт приликом ступања владаоца на престо. Државноправни разлози — онај ко има круну има и власт — као и разлози форме и церемоније, увек налажу да краљ на слици мора да носи круну, јер бити представљен на слици исто је што и бити пред великим скупом поданика, у некој свечаној дворани или каквом другом збориштy. Круна се носи и у трагичним тренуцима, као што то чини Урош, погнут над мајчиним одром, у Сопоћанима. Због тога свега ја мислим да постоји неки

разлог друге врсте, кудикамо значајнији од обичног одавања поште прецима, због којег краљ у студеничкој припрати не носи круну. Ништа на нашим средњовековним фрескама које приказују савремене, а не минуле догађаје, није измишљено нити је неверно приказано. Сваки део одеће, сваки гест, сваки натпис има свој смисао. Тај смисао постоји и овде, у Студеници, у одсуству круне на глави краља који своме оцу приноси задужбину.

Ако имамо на уму да је фреска сликана између 1233. и 1236. године, онда морамо констатовати да на њој не може да буде приказан краљ Владислав. Не због тога што није плав, као у Милешеви, мада и то није разлог за одбацивање, иако између студеничке и милешевске фреске постоји временско раздобље од десетак година, него због тога што нема круну. Није ни Радослав, докле год је био на престолу. И он би, разумљиво, носио круну. Према томе то може бити само краљ који више није владајући краљ. На тој фресци насликан је краљ без власти, бивши краљ, то јест Радослав п о с л е његовог свргавања са престола. Зато и нема круну. Онај ко му је одузео власт, одузео му је и круну. Круну сада носи Владислав. Према томе, та фреска сликана је у доба краља Владислава, али не представља њега, него бившег краља Радослава, а она жена, насликана иза краља, свакако је Радослављева жена Ана, у том тренутку бивша краљица. Владислав, као владајући краљ, морао је такође бити насликан у тој капели. Њега сада тамо нема, али ја мислим да се, заједно са женом Белославом, налазио насликан на западном зиду капеле, у продужетку ктиторске композиције, тамо где сада нема никаквих фресака. И у капели код Бурђевих Ступова, владајући краљ Милутин насликан је иза дародавчеве, Драгутинове породице, заједно са женом.

Усвојимо ли ту, по моме мишљењу веома вероватну могућност, да се на овој фресци у Студеници налази бивши краљ, још незамонашени Радослав, и бивша краљица Ана, онда бисмо могли доста прецизно установити и време када су њих двоје ту сликани. За онај месец, два или три од свргавања са престола, па до оног датованог уговора са Дубровником, од 4. фебруара 1234, фреска није могла бити насликана. Из два разлога. Један је техничке природе: мислим да се, због спорог сушења малтера, ни у оно давно доба фреске нису зими радиле. Други је једноставни људски разлог: браћа Радослав и Владислав били су тада противници, непријатељи један другоме, „због горке славе краљевства", како вели Теодосије, па Радослав у Србији није могао да учини никакав јавни и званични акт, међу какве спада и ктиторски. Фреска је, значи, могла бити насликана најраније у јесен 1234. године, пошто из раздобља које обухвата дванаест месеци, од септембра 1234. до септембра 1235, потиче уговор о пријатељству Дубровчана са кра-

љем Владиславом. Престале су, значи, љутње и спремања за рат, Дубровчани су се помирили са новим српским краљем и поново почели да тргују по Србији. Разлог за нормализовање стања свакако је било повољно решење питања двоје српских избеглица. Повољно решење могло се остварити и за Дубровчане, и за Владислава, ако су Радослав и Ана отишли каквом дубровачком или грчком лађом у Драч, као што прича Теодосије. Али она фреска у Студеници, у којој ја желим да видим краља који нема власти, сведочи да су се изгнаници, после једногодишњег потуцања и боравка у туђем граду и међу туђим светом, вратили у отаџбину, у Рашку. Вероватно пре потписивања уговора о миру и пријатељству између Владислава и Дубровчана, Радослав и Ана су се поново нашли у српској средини. Радослав, који, за свога краљевања, изгледа није био никакав добар државник ни вешт војник, више је, свакако, волео да буде у својој земљи, и без власти, него да се преда неизвесној судбини емигранта. Вероватно је и Владислав био попустљив — јер до непријатељстава их нису биле ни довеле личне мржње, него је у променама владара главну улогу имало моћно племство, храбрено општом, по Радослава политички неповољном ситуацијом у Србији и земљама око ње. Можда је неку улогу у свему томе могао имати и Сава, иако је у то доба био далеко од Србије, а можда и његов наследник Арсеније. Свима је ишло у рачун да се стање умири и уреди, па је, после првих испада, изгнанства законитог краља и краљице, после Радослављеве завере са Дубровчанима и свих других непријатности, и код једног и код другог наишло доба отрежњења, које је довело до мирења и Радослављевог повратка, са женом, у Србију.

Уосталом, Радослав и Владислав имали су и један врло свеж пример братске заваде и каснијег мирења и слоге. Нису ли се Стефан и Вукан крвно завадили, водили неколико година прави рат, па се после, посредством Савиним или због општих околности, умирили и конструктивно живели. Кажем конструктивно, јер довршење радова у Студеници, пре свега оних фресака исликаних 1208/9. године, изгледа да је њихово заједничко дело. Није ли се мирење међу браћом поновило ускоро после случаја Владислав — Радослав, то јест у тренутку када је на сцену ступила нова млада снага, њихов брат Урош, који се дигао против ранијег узурпатора Владислава. Победно је, као што су, са изузетком Стефана Дечанског, увек побеђивали млади у династичким српским борбама, али је Владислав, иако побеђен и са доста разлога да буде огорчен на млађег брата, ипак све до смрти остао његов пријатељ и помагач. Према томе, један ранији и један каснији сличан пример сасвим оправдавају идеју да је Радослав могао да пружи или да прихвати руку помирницу.

Ако су се, као што се може из овога претпоставити, Радослав и Ана вратили у Србију, могуће је да су дошли у Студеницу и ту једно време живели као бивши краљевски пар. За време свога боравка у Студеници они су подигли припрату, или, уколико је припрата била раније сазидана (можда док је Радослав још био на власти), дали само да се она ислика, било цела, било само капеле. Као бившег краља и бившу краљицу сликар их је и насликао у ктиторској композицији. Без круна, наравно. Код Ане се то, истина, не види, јер је горњи десни део њене главе, на фресци, нестао.

Колико су њих двоје провели тако, у екскраљевском положају, и кад су се замонашили — а замонашили се јесу — а кад су пак завршили свој живот, не може се рећи, јер немамо никаквих индиција ни за њихов брзи крај нити за дуги век. Неки родослови кажу да је Радослав умро 1235, значи исте године које се, по нашим претпоставкама, вратио из изгнанства. Све је могуће. Осетљиви и медитативни краљ је можда тешко поднео недаће и духа и тела, па је могао да подлегне под теретом изнурености и душевне обесхрабрености. У сваком случају, због своје благородности, заслужио је наше симпатије, можда више него неки славнији Немањићи.

А Ана? Пишући овај текст, ја сам хтео да му ставим поднаслов: „Покушај за рехабилитацију једне српске краљице". Тако и јесте. Од Теодосија, од краја XIII века, па до наших дана, та жена носи звоно издајнице, неверице. Толики летописци, преписујући старе рукописе, проклињали су ту Далиду, упропаститељицу једног красног краља. Имали су и разлоге. И иначе не увек поуздани Теодосије дао је интонацију за та вековна проклињања, помешавши, онако као што је то претпостављао Станојевић, живот Анин са животом једне друге српске владарке. И у овом случају се, изгледа, показало како су време и традиција код нас сажимали и уједињавали разне догађаје и разне животе, од којих се, после, формирао један живот и једна прича.

Сад, на основу запажања о студеничкој фресци, можемо после седамсто и више година да будемо ближе истини него Теодосије. Млада и лепа, какву је видимо на оштећеној студеничкој фресци, краљица Ана је могла да буде узрочник Радослављевог силажења с ума, могла је да буде и плен некаквога јуначкога Фруга. Сва је прилика, ипак, да она није ни видела Драча, нити је била несрећа за Радослава. После ојађености коју је могла да осети, нашав се у слому и беди, заједно са мужем, после сагледања многих таштина и пролазних вредности живота, нашла је, са Радославом, коначан мир међу зеленим студеничким бреговима.

II

У нартексу дозиданом испред Богородичине цркве у Студеници налази се, на северној страни, један аркосолиј. У досадашњој литератури о Студеници, о томе аркосолију, како се мени чини, није било говора. Он је, свакако, подигнут над гробом неке личности чије је деловање везано за Студеницу. Ивицом аркосолија био је исписан текст, у коме је, вероватно, било забележено ко је ту сахрањен. До данас је од тога текста остао само почетак и крај: „+ Вь лѣт(о) . . . аминь".

Тај аркосолиј у нартексу и није прави тип аркосолија, онакав какав, код нас, постоји у Ариљу и у Грачаници, на пример. Он није конструктивно везан за грађевину, него је његов лучни део, свод, прилепљен уза зид, па архитектура аркосолија чини засебну целину. Отуд се може веровати да тај аркосолиј није подигнут истовремено са грађевином, него је сазидан касније, после смрти човека чији се гроб испод њега налази. Значи да подизање спољњег нартекса уз Богородичину цркву не мора нимало да се веже за неку његову гробну намену, као што је то, изгледа, био случај у Милешеви.

У томе аркосолију сачувани су остаци старе фреске. И на његовом вертикалном зиду, и на унутрашњим површинама свода. Мада сам ја, пре скоро петнаест година, донекле чистио ту фреску од кречног премаза, нисам тада могао уочити шта је на тој фресци насликано.

Недавно сам, међутим, поново посматрајући ту фреску, могао да разазнам шта она у ствари представља. Фреска је слична представама смрти Богородичине. На одру, постављеном дужином слике, лежи један монах. Лево и десно, изнад одра, стоје групе фигура, а над одром, мало удесно од центра слике, један анђео. Сам центар, изнад одра, сасвим је ишчезао. Ту се, свакако, налазио Христос који је душу умрлог бића предавао анђелу. На лучним странама налази се једна монашка и једна епископска фигура. Претпостављао сам да су то Симеон Немања и Свети Сава. Заиста, десно од главе монаха може се прочитати црним словима исписана реч „Немања", а поред архијереја, с леве стране, налази се подужи текст, из којег се делимично може сазнати да слика представља Светог Саву.

Према чињеници да је фреска сликана са жутим позађем, ја бих рекао да она потиче из XIII века. Будући да је Сава насликан као архијереј, фреска је сликана после 1219. године. Други елементи нису засад довољно јасни да би помогли сигурнијем одређивању времена у коме је фреска настала.

Ако се та врло лоше очувана фреска добро загледа, може се видети да она представља смрт једног монаха. Нас интересује ко би мо-

гао бити тај монах. Пошто је он, по своме деловању, морао имати неког значаја за Студеницу, да би у њој могао бити сахрањен, тај монах би могао бити:

— неки студенички игуман,
— неки епископ, можда рашки,
— или неки монах, бивши владалац.

Прва два студеничка игумана, Дионисије и Игњатије, сахрањена су ван Богородичине цркве, уз њен јужни зид. Тамо су њихови гробни натписи урезани у мермер. Може се помислити да су и остали сахрањивани ван цркве. Иначе би, да је неки од њих сахрањен испод ове фреске, био створен преседан за низ сличних гробница у дозиданој припрати.

У овој гробници није сахрањен никакав епископ. Да јесте, он би био насликан у епископском орнату, а не у монашкој ризи.

Зато треба поверовати да је ту сахрањен неки монах из породице Немањића, и да је он ту, на слици, на одру, и представљен.

Пошто се сматра да је ту припрату подигао краљ Радослав, и да је он, као монах, у Студеници и умро, најједноставније је поверовати да је ту његов гроб. Био краљ Радослав ктитор те припрате или не, треба размотрити све могућности, да би се дошло до најприхватљивије. Јер има неколико личности из Немањине династије које би, са више или мање вероватноће, могле бити приказане у слици тога монаха на одру. Будући да се за скоро све Немањиће из прва три колена зна где су сахрањени, то се и за Студеницу, која је у неком погледу била немањићки маузолеј, зна да је била гробно место Немањино, Стефана Првовенчаног, великог кнеза Вукана, краља Радослава, и једног Вукановог сина. Осим Немањиног гроба, места где су се налазила остала четири нису сасвим тачно позната. Зато се може веровати, са великом дозом сигурности, да се испод аркосолија налази гроб једног од четири поменута Немањина потомка.

За Стефана Првовенчаног биограф Теодосије каже да је био сахрањен у Студеници. Њега је архиепископ Сава, са епископима и свештеницима, његовим синовима и благородницима, сахранио у Богородичиној цркви, близу светог Симеона, оца његовог. Где је то место у близини светог Симеона? Прекопута Немањиног гроба, на северној страни пронаоса, и данас је сачувана мермерна основа једног гроба. У томе гробу могла је бити сахрањена Немањина жена Ана или њихов син Стефан Првовенчани. Вероватније је да је Ана, доцнија монахиња Анастасија, била сахрањена у јужном делу старе припрате, испод слике која представља монахињу Анастасију у проскинези пред Богородицом. Ако та фреска, која је насликана у XVI веку, понавља слику која је ту била насликана после Анине смрти (уколико то није слика

неке ктиторке из XVI века, која је имала исто име), почетком XIII века, сасвим је могуће да се њен гроб ту налази. Осим тога, Ана Немањина имала је и свој манастир, Богородицу Куршумлијску, па је, ако је у Студеници и лежала једно време, накнадно пренесена у Куршумлију. Упоредимо ли овај случај са донекле сличним, сопоћанским, наћи ћемо да је тамо, прекопута Уроша, био сахрањен архиепископ Јоаникије, а не Урошева жена, или мајка. Ако, дакле, прекопута Немањиног гроба у Студеници није била сахрањена Ана, онда је ту првобитно био погребен Стефан Првовенчани. Биће да је то тачно. Знаменитом краљу, који је уз то, уз оца и брата, био и ктитор Студенице, припада почасно место. Међутим, уз све могуће ограде, а у вези са оним монашким гробом у нартексу Богородичине цркве, можемо да претпоставимо да је Првовенчани сахрањен у дозиданом егзонартексу, у том гробу испод аркосолија. Стефан је умро као монах, а наша композиција представља смрт једног монаха. У томе случају студеничка припрата била би сазидана пре 1228. године, у којој је Првовенчани умро.

Велики кнез Вукан је, по троношком летопису, такође сахрањен у Студеници, у Богородичиној цркви. Тамо пише да се Вукан „престави и би сахрањен у лаври Студеници, при самом гробу оца свога Симеона". Вукан се последњи пут помиње у познатом натпису у прстену испод куполе у Богородичиној цркви у Студеници, 1208/9. године. Колико је још живео, колико дуго је био велики кнез, да ли се замонашио, не зна се. Ако је веровати поменутом летопису, Вукан је дакле умро у Студеници, у чијем довршењу је био учесник, заједно са оба брата. А где да му тражимо гроб? Формулација „при самом гробу оца свога Симеона" може да означава место одмах до очевог гроба, а може да означава и место нешто даље, али ипак у близини, бар под истим кровом. Ако је умро као монах, пре брата Стефана, могли су га сахранити и у онај већ поменути гроб, у истом реду са Немањом. Могло се десити да је био сахрањен на другом, не тако почасном месту. На пример у припрати, на северној страни, прекопута мајке Ане-Анастасије. Данас нема никаквог знака да се на том месту некада налазио нечији гроб. Једна случајно ту постављена новија гробна плоча не улази у оквир наших разматрања. Имајући на уму да је Вукан могао бити сахрањен на томе месту, истакнимо, врло опрезно, могућност да је он, Вукан, могао бити сахрањен и у дозиданој припрати, под оним зиданим луком. Фреска би, дакле, тамо могла да представља Вукана као монаха, ако се он уопште и био замонашио. Будући да се на бочној страни те гробнице налази насликан архиепископ Сава, у случају да је заиста реч о Вукановом гробу, Вуканова смрт могла

се десити после 1219. године. Према разматрањима историчара о Вукану, то би био доста касни датум, скоро неприхватљив.

Овој двојици браће Немањића могао би се придружити, иако са недовољно утврђених података, један Немањин унук. Наиме, по неким изворима, Вукан је имао и четвртог сина, поред Борђа, Стефана и Димитрија. О њему се не зна ништа. Троношки летопис наводи да је у Студеници погребен, поред Вукана, и његов други (втори) син и да на гробу има натпис. Податак из летописа подудара се, донекле, са једним натписом у старој припрати Богородичине цркве. Тај натпис урезан је у мермерни торус, изнад сокла, на јужном зиду те старе припрате. Према Петковићевом читању, тај натпис гласи:

„Месеца децембра 13 дан престави се раб божији Теодосије ... недостојни нарешти се светога Симеона син ... Влкана".

На основу тог натписа, Петковић је забележио да би то могла бити реч о гробу кнеза Вукана, који би, у калуђерству, требало да је добио име Теодосије, и његовог сина.[1] Ја сам од тога натписа успео да прочитам још неколике речи. Допуњен, натпис би гласио:

„Месеца децембра 13 дан престави се раб божији Теодосије (недостају две речи, од којих се друга завршавала на „ски") .... Растькь недостојни нарешти се светога Симеона син (?) кнеза велијега Влкана."

Ако је то натпис изнад гроба, онда би ту вероватно био гроб једног досад непознатог Вукановог сина, Растка, који је добио име по стрицу Растку, и који се, изгледа, следећи свога стрица, замонашио и добио монашко име Теодосије. О имену тога Вукановог сина у историји нема ни помена. Пошто се, из недовољно прочитаног натписа, може наслутити да је тај Теодосије могао да има неку функцију („... ски": игуман студенички, епископ захумски, итд.), да ли би се ту смело помислити да је то онај Теодосије, епископ хумски, који је био дошао у сукоб са краљем Радославом, бранећи самосталност српске цркве од Радослављевог хтења да је потчини охридској архиепископији? Таква комбинација не би била немогућа. Она би, чак, била спона између два слична случаја у породици Немањића. Два старија Немањина сина су световни владари, а трећем је намењена црквена власт. Старији синови Првовенчанога су такође краљеви, док се четврти, Предислав, спрема да прими црквени чин, да најзад постане српски архиепископ Сава II. Између ове двојице владарских синова, који су били архиепископи, постоји празнина у односу на Вуканову децу. И сасвим је реално што су старији Вуканови синови владаоци, и што се овај, Растко, спремао за будућег поглавара цркве. Да ли би се смело помислити, ако је све то тако, да би, у повољнијим околностима, архи-

[1] Влад. Р. Петковић, Старине, Београд 1923, стр. 21.

епископ српски, по реду други или трећи, постао тај Теодосије, епископ хумски, а не Арсеније или Сава II. Овако, свргнут са епископске столице, он је своје дане, до смрти, провео можда као монах у Студеници.

Пошто је постојање тога Растка-Теодосија сасвим хипотетично, могућност да је он сахрањен испод оне композиције која представља монаха треба узети веома опрезно, поготову што се натпис са његовим именом налази у старој, а не у новој припрати.

Поменимо успут да је у истом делу старе припрате још и данас уочљив један крст са хетимасијом, који је био исцртан црном бојом на соклу, на јужном делу источног зида. Чини ми се да је то иста боја којом је исписана молитва Богородици, на надвратнику портала на улазу у наос, испод тимпанона са сликом Богородице. Тај текст има све одлике писма на фрескама из 1208/9. године. Зато је вероватно да је тај текст писан тих, првих година XIII века и да је тих година нацртан и онај крст. Да ли тај крст треба довести у везу са гробом тог евентуалног Немањиног унука, или неког другог лица, не може се рећи. У сваком случају хетимасија је могла бити исцртана само над неким монашким гробом.

Вратимо се, међутим, нашем гробу у припрати. Према архиепископу Данилу, и краљ Радослав је сахрањен у Студеници. Из досадашњих написа о Радославу могли бисмо извући то као чињеницу, макар недовољно документовану. Ако је, дакле, Радослав у Студеници сахрањен, његов гроб треба тражити у припрати Богородичине цркве — пошто је у време његове смрти припрата свакако била већ подигнута — и то на неком виднијем месту. Такво место био би онај аркосолиј. Радослављево ктиторство у вези са студеничком спољном припратом, о чему говори ктиторска композиција у јужној капели, оправдавало би његову сахрану у тој припрати. Могло се десити да је Радослав био сахрањен баш у тој капели. Против тога говори то што је капела посвећена његовом деду, светом Симеону. Тамо је насликан Симеонов живот од одласка у Свету гору па до преноса његових моштију у Студеницу. Та капела имала је, због тога, неку другу — богослужбену — намену, и није била припремљена за нечије покојиште.

Ако, дакле, имамо на уму све ово, и ако смо видели да је слаба вероватност да су у студеничком аркосолију сахрањени Првовенчани, Вукан или неки Вуканов син, онда ипак најприхватљивије изгледа да се ту налази Радослављев гроб, гроб монаха Јована, ако не јединог ктитора, а оно једног од ктитора студеничке припрате.

Радослав, који нема никакве своје задужбине, могао је, то је разумљиво, да уместо посебне грађевине сазида студенички егзонартекс. И да касније у њему буде сахрањен, мада ктиторство Радослав-

љево не мора да се веже за целу спољну припрату. Права ктиторска композиција морала је да има, по моме мишљењу, друго, угледније и уобичајеније место. На пример на јужном зиду главног дела припрате, иза или поред садашње крстионице. Сликарство које је красило тај главни део припрате, а од којег су се до данас сачували само фрагменти фигура у прозорима, рађени на чистој жутој основи, по своме стилу сасвим је друкчије од сликарства у капелама. Оно, сачувано у главном делу припрате, сигурније је изведено, монументалније је, и подсећа на студеничко сликарство из 1208/9. године. А сликарство и у једној и у другој бочној капели несигурније је, рађено са мање слободе и приближније минијатурном схватању, иако је по димензијама велико. Сем тога, модел грађевине коју носи краљ-ктитор у јужној капели може да представља само ту капелу, а не целу припрату, на што су неки проучаваоци већ раније помишљали. Та задужбина у рукама ктитора — насликана са равном линијом доње ивице крова, и са једном апсидом — може да буде капела како ју је доживео сликар који је имао задатак да само њу прикаже, боље рећи да прикаже њен унутарњи распоред. Споља гледана, капела нема апсиду, али унутра она има (као и северна капела) једну нишу која је замењивала праву олтарску апсиду. То се јасно види у северној капели, у којој су сачувани Агнец, Јован Златоусти и Василије Велики.

Сликарство у јужној капели друкчије је и од онога што је рађено испод свода, у аркосолију. У капели је позаће плаво, а у аркосолију је опонашан златни мозаик. По начину на који су цртане фигуре, свакако се може установити да је то рад друге сликарске руке. Ако је капела сликана после 1235. године, то јест после повратка Радослављевог у Студеницу, и ако примимо да је Радослав сахрањен у аркосолију, онда је аркосолиј подигнут и сликарство у њему рађено после тога датума, тачније после још неустановљеног датума Радослављеве смрти. Према томе и аркосолиј и фреске у њему припадали би четрдесетим или педесетим годинама тринаестог века.

*

* *

На крају, може се, с правом, сумњати у све комбинације у вези са гробом у студеничком егзонартексу. Али ја мислим да се овом приликом можемо задовољити, ако ничим другим, а оно констатацијом да је у тој припрати делимично сачувана слика смрти једног монаха високога рода, из прве половине XIII века. Та слика досад није била запажена. Може се рећи да она, уз композиције историјске садржине, сликане у јужној капели, представља нашу најстарију, макар и дели-

мично сачувану историјску слику. У сваком случају то је најстарија наша композиција историјског садржаја, рађена по узору на Богородичино успење, каква ће се касније јавити у Сопоћанима, Градцу, Ариљу и другим црквама.

SVETISLAV MANDIĆ

DEUX CONTRIBUTIONS À L'ÉTUDE DES FRESQUES DE L'EXONARTHEX DE L'ÉGLISE DE LA VIERGE À STUDENICA

I

La reine Anne et le roi Radoslav

La chapelle sud de l'exonarthex de l'église de la Vierge à Studenica abrite une composition du donateur: un souverain son épouse derrière lui, remetant à Stefan Nemanja et à Stefan Prvovenčani (le Premier-couronné) le modèle de l'église. À côté du souverain on voit une inscription en partie conservée témoignant qu'il s'agit probablement de l'un des fils de Stefan Prvovenčani (le Premier-couronné). Prenant en considération le portrait de l'archevêque Arsenije (1233—1263) figurant dans la même chapelle, cette fresque peut être datée au plus tôt vers la fin de 1233, ce qui laisse supposer que le roi en question est Radoslav (Bošković—Smirnov, Starinar VIII—IX, 1933—1934, p. 335—347). Étant donné qu'an trône serbe, à cette époque, fut monté le roi Vladislav, celui-ci ayant détrôné son frère aîné Radoslav, plusieurs historiens avaient pu soutenir la thèse qu'il s'agit de Vladislav.

Partant du fait que le roi ayant en mains le modèle de l'église ne porte pas de couronne, il nous semble que celui-ci ne pouvait être qu'un ex-roi, plus précisément Radoslav. Etant chassé du trône, Radoslav sejourna à Dubrovnik en tant que réfugié, et puis s'était probablement réconcilié avec son frère Vladislav, ceci lui permettant donc de revenir en Serbie. L'événement pouvait avoir lieu au plus tôt en automne 1234, de cette époque date la charte donnée à Vladislav par la cité de Dubrovnik. On sait par ailleurs, que la querelle qui avait éclaté entre Dubrovnik et Vladislav avait pour cause le frère de ce dernier, Radoslav.

L'épouse de Radoslav, l'ex-reine Anne, regagna la Serbie en même temps que lui. Ils ont vécu un certain temps à Studenica, en qualité d'anciens souverains. C'est à cette époque que fut exécutée la fresque avec leurs portraits dans l'exonarthex, l'errection de celui-ci étant quelque peu antérieure. Plus tard, Anne et Radoslav entrèrent probablement dans les ordres et moururent à Studenica. Un ancien texte ecclésiastique serbe nous le témoigne. Par conséquent l'histoire rapportée par le biographe serbe Teodosije (début du XIVe siècle), selon laquelle la reine

Anne aurait quitté Radoslav à Durazzo pour rejoindre le commandant local, serait fausse. L'exactitude de ce fait avait été déjà mise en doute par plusieurs historiens, qui se basaient, pourtant, sur d'autres données (Sv. Vulović, St. Stanojević, J. Radonić, M. Laskaris).

II

Mort d'un moine, peinture de l'exonarthex de l'église de la Vierge à Studenica

Dans l'arcosole de la partie nord de l'exonarthex de l'église de la Vierge est représentée la mort d'un moine. En raison de son mauvais état de conservation la fresque n'avait pas été remarquée auparavant. Nous croyons que cette fresque illustre la mort du roi Radoslav. Celui-ci, nous le savons, revint en Serbie après son séjour entant que réfugié à l'étranger, et entra dans les ordres sous le nom de Jean. Etant donné que l'exonarthex de Studenica selon les données disponibles fut sa donation, c'est à ce monastère même qu'il trouva son dernier repos.

Сл. 1 — Ктиторска композиција у ексонартексу Богородичине цркве у Студеници: СТЕВАН НЕМАЊА, СТЕВАН ПРВОВЕНЧАНИ, КРАЉ РАДОСЛАВ И КРАЉИЦА АНА

Сл. 2 — КРАЉ РАДОСЛАВ,
фреска у јужној капели егзонартекса Богородичне цркве у Студеници
(по копији Милоша Јовановића, у Галерији фресака)

Сл. 3 — КРАЉИЦА АНА,
фреска у јужној капели егзонартекса Богородичне цркве у Студеници
(по копији Милоша Јовановића, у Галерији фресака)

ВУКОСАВА ТОМИЋ-ДЕ МУРО

Српске иконе у цркви св. Николе у Барију, Италија

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

1

Откако је И. Кукуљевић у Архиву за повјесницу југославенску, IV, 1857, 305—392, према књизи А. Беатила „Historia della vita, miracoli, traslatione e gloria del'Illustriss. Confessor di Christo San Nicolo il Magno . . ." публиковао запис са сребрног олтара који је 1319. краљ Урош II Милутин заједно са једном великом иконом даровао цркви св. Николе у Барију, говорено је о тој икони у нашој стручној литератури више пута. Кукуљевић је, опет према Беатилу, известио о још једној, мањој икони св. Николе „од којега је само попрсје начињено" а коју је поклонила „краљица Јелена, са својими синови Милутином, Урошем и Стјепаном". Следећа, врло кратка вест о овим иконама налази се у Годишњаку Српске академије наука 1894, 50—52, где се каже да је академик М. Јовановић 30. маја 1894. известио да „у цркви св. Николе у Бару имају три слике од наших Немањића (краљице Јелене, краља Милутина и Душана)" које је он видео 1877. године али „ове . . . не само да поменутих слика није нашао него још није могао дознати ни куд су се деле". Јиречек у својој „Историји Срба" (I изд. 1923) II изд. 1952. књ. I, 201, каже да је Урош II 1319. у храму св. Николе у Барију дао поставити сребрни олтар са латинским натписом, у коме су се „поред Уроша . . . помињали и краљица Симонида и краљев син Константин". Као изворе Јиречек наводи Орбинија и Беатила од кога су натпис прештампали Кукуљевић и Макушев (напомена 77 на стр. 201). Међутим, у књ. II, 78, позивајући се на исте изворе, Јиречек каже да је „краљица Јелена послала у италијански Бар слику св. Николе, на којој је приказана клечећи пред свецем, између своја два сина, с латинским натписом". Краљ Стефан Урош II Милутин дао је 1319. начинити сребрни олтар „. . . а сем тога и велику слику светитеља, на дрвеној плочи, украшеној сребрним оковом и златним везом, која се још и данас чува". Затим је П. Ј. Поповић у Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор, VII, 1927, 89—95, говорећи о фрескама

ктитора у манастиру Милешеви, а позивајући се на књигу F. Nitti di Vito, Il Tesoro di San Nicolo di Bari (без осталих библиографских података), изнео да „на икони коју је поклонио краљ Милутин цркви у Бари (Италија) представљен је он са седом брадом као повесмо и нема ону карактеристичну косину очију ни дужину носа. На тој је икони и краљица Симонида; но не тако лепа као на нашим фрескама. Представљена је са расплетеном косом, великим очима и устима". После тога је Св. Радојчић у књизи „Портрети српских владара у средњем веку", 1932, 29, под насловом „Иконе с портретима Драгутина и Милутина у трезору св. Николе у Барију" изнео, опет према извештају И. Кукуљевића, да се у ризници те цркве чувају „две занимљиве иконе с портретима српских владара. Прва је висока 8 педаља, широка 4 педља; на њој је насликан св. Никола, коме са десне стране, доле, клечи краљ Милутин, с леве краљица Јелена. На другој је насликано попрсје св. Николе, а под њим краљица Јелена са синовима, с леве стране је Драгутин, у средини краљица, а с десне стране Милутин." Аутор наглашава да снимке ових икона није видео.

Тек 80 година после прве Кукуљевићеве вести, велику икону св. Николе видео је Ђ. Бошковић и о томе објавио чланак у Старинару, књ. XII, 1937, 55—58. Аутор констатује да постоји мишљење како се у ризници цркве у Барију налазе „две српске иконе" — једна, која испод попрсја св. Николе приказује краљицу Јелену са синовима; и друга, која поред св. Николе, изнад кога су попрсја Христа и Богородице, приказује Милутина и жену му Јелену. Аутор затим утврђује чињеницу да (1937. године) постоји само једна, велика икона са стојећом фигуром св. Николе и донаторима, а мања, са ликовима Јелене и синова „је нестала свакако 1684. када је све сребро са старога олтара, који је Милутин дао да се изради изнад свечева гроба . . . било претопљено и употребљено за израду новога барокнога олтара . . ." Пошто је дао сумаран опис иконе и сребрног окова, аутор на основу медаљона, на доњем делу сребрног оквира, где се јасно чита реч т р е ћ и, закључује да овај „важан податак . . . упућује право на Дечанскога". Упоређујући лик донатора са иконе са ликом Дечанског изнад портала храма у Дечанима, аутор налази „да оба представљају исту личност. Видимо исто широко лице; исти нешто повијен нос; крупне, помало буљаве очи; тамну, раздвојену, зашиљену браду и таласасту косу, спуштену низ рамена. Сличност је тако велика да човек долази у искушење да помисли да је оба лика радио исти уметник. На икони у Барију представљен је заиста Дечански, а не Милутин." За другу личност на икони аутор претпоставља да би могла бити Теодора (умрла 1322) или Марија (с којом се Дечански оженио 1324) или коначно

„Душан, као Млади Краљ". Потом је у Светосавском зборнику, књ. II, посебна издања САН, књ. CXXV, 1939, 139—141, у редакцији и преводу В. Чајкановића, објављен „Живот светога Саве епископа", од Ивана Томка Мрнавића, где се говори о икони која је „посвећена од Уроша Стефана св. Николи у барској басилици". Мрнавић, чија је књига објављена у Риму 1630, каже да све што је навео о тој икони „у огромној, недавно објављеној књизи сведочи речити и учени писац . . . Антоније Беатило". Мрнавић каже да би читалац „могао уживати и у краљевском натпису урезаном испод саме свете иконе, исписали смо га овде од речи до речи", па затим цитира цео запис.

Следеће, доста опширно расправљање о овој икони налази се у књизи Р. Ковијанића и И. Стијепчевића, „Културни живот старога Котора", I, 1957, 105—115. Аутори, према већ поменутој књизи А. Беатила, трећем издању из 1645, говоре о великој икони са ликом св. Николе, уз којег се, лево и десно, налазе ликови Милутина и Јелене, као и о другој, мањој икони, са ликовима краљице Јелене и њених синова. Аутори кажу да је Б. Бошковић, у Старинару, књ. XII, 1937, 55—58, „утврдио да је на мањој икони лик Милутинове мајке Јелене и синова јој Милутина и Драгутина, а не Милутинове друге жене, како се мисли у Италији". Аутори још говоре и о другом Милутиновом поклону, сребрном олтару, и сматрају „да су радови извођени под руководством Обрада из Котора, сина Десиславе". Затим, Св. Радојчић у књизи „Српске иконе од XIII века до 1463. године", 1960. 11—12, каже „Као најзначајније иконе наративног карактера биле би свакако иконе са житијем. Прва вест о једној српској икони ове врсте сачувала се из године 1319. Старија икона св. Николе, поклон краља Милутина и краљице Јелене цркви св. Николе у Барију, имала је око централног лика светитеља сликане сцене из његовог живота." У напомени 32, стр. 10, аутор помиње икону „св. Николе са портретом Дечанског и Душана (?) у Барију" позивајући се на већ поменуто мишљење Б. Бошковића. И коначно, Ст. Станојевић у својим Белешкама о неким старим иконама, 1931, 7—8, каже: „Краљ Милутин је даровао цркви св. Николе у граду Бари, у Италији, две иконе, једну „велику сребрну" Богородичину, на којој су ликови Милутина и његове матере Јелене, и другу, мању, са ликовима Јелене, Драгутина и Милутина." Станојевић се за ову белешку позива на Ст. Новаковића, Законски споменици, 1912, 716; Б. Даничића, Ситнији списи I, 1925, 219, и D. Farlatia, Illyricum Sacrum, VII, 65 — али проверавањем наведених извора није могуће утврдити постојање поменуте велике сребрне иконе Богородичине.

*

У изложеном прегледу литературе дати су изводи или цитати који упућују на закључак да питање о коме је реч није ни довољно проучено ни успешно решено. Контроверзе изнете од разних аутора су многобројне а могле би се овако систематисати:

1. Говори се о четири иконе:
   а) Велика, са стојећим ликом св Николе изнад кога су попрсја Христа и Богородице, а доле, лево и десно, клече Милутин и Јелена (А. Беатило, И. Кукуљевић, К. Јиречек, Св. Радојчић).
   б) Мања, са попрсјем св. Николе и ликовима Јелене и синова Драгутина и Милутина (А. Беатило, И. Кукуљевић, К. Јиречек, Св. Радојчић).
   в) „Старија" икона св. Николе, која је око централног лика светитеља имала „сликане" сцене из његовог живота (Св. Радојчић).
   г) „Велика сребрна" Богородичина са ликовима Милутина и његове матере Јелене (Ст. Станојевић).
2. Сматра се да су на великој икони приказани као ктитори:
   а) Милутин и његова „друга жена Јелена" (А. Беатило, Св. Радојчић без напомене „друга").
   б) Милутин и његова жена Симонида (П. Ј. Поповић).
   в) Урош III Дечански и његова жена Теодора или жена Марија или син Душан (Б. Бошковић).
3. Сматра се да је велика икона настала
   а) 1282—3. године (Св. Радојчић)
   б) 1319. године (А. Беатило)
   в) 1321—2. године (Б. Бошковић).
4. На великој икони ктитор (Милутин или Урош III Дечански) приказан је
   а) са тамном брадом (Б. Бошковић),
   б) са седом брадом (П. Ј. Поповић).
5. Мања икона „нестала је свакако 1684. када је све сребро са старога олтара који је Милутин дао да се изради ... било претопљено ..." (Б. Бошковић).

Али поред ових контроверза, које треба да буду уклоњене, могуће је поставити још нека, не мање важна питања: ако је велика икона настала 1319, како каже А. Беатило, о којој Јелени је реч, када је познато да је Милутин у то време био ожењен Симонидом; да ли је стварно постојала икона са сликаним сценама из живота св. Николе; да ли је сребрни оков, који данас покрива знатан део иконе, истовремен са израдом саме иконе; да ли је сребрни оквир, на коме се

доле, у средини, налази реч т р е ћ и, истовремен са оковом на икони односно са самом иконом; да ли је лик св. Николе као и лик донатора рестауриран или обнављан и др. Задатак овога рада је да се покушају наћи конкретни одговори на изложена питања како би се истакнуте несугласице разрешиле.

2

Основни извор који користе, непосредно или посредно, сви цитирани аутори јесте »Historia della vita, miracoli, traslatione e gloria de'l Illustriss. Confessor di Christo San Nicolo il Magno, Arcivescovo di Mira, patrono e protettore della Città di Bari. Composta dal Padre Antonio Beatillo da Bari. Napoli 1620«; треће издање изашло 1645. а пето 1672. У књизи седмој, глава XXVII, има следећи наслов: »Della Capella di argento che Santo Urose Rè della Rasia fè fare nella Chiesa di Bari sopra il Corpo di S. Nicolò: E de gli altri doni, che diede il medesimo Rè all' istessa Basilica.« Пошто је на маргини као извор навео »Giacomo di Pietro Luccari, Scritti antichi della Chiesa di s. Nic. di Bari« Беатило каже: »Il Rè della Rasia Urose, o secondo il nostro linguaggio, c'al latino è piu simile, Urosio, fù huomo di gran santità, e per Santo è adorato fin' hoggi, per quanto scrive nel Distretto de gli annali di Rausa Giacomo di Pietro Luccari, nella Rocca di Sueccian, dove tutto insiero si conserva il suo corpo ... E perche era divotissimo di S. Nicolò, se ne venne perciò in Bari alla visita del Santo Corpo di lui nel 1319. con Elena sua seconda moglie, e con tre figliuoli, Urose, e Stefano figliuoli di Elena, e Costantino, figliuol della consorte già mortagli. Riverito poi, c'hebbero molti giorni le sacre ossa, si risolverono di non partire di là, senza lasciare alla Basilica del Santo qualche segno perpetuo del lor divoto affetto. Perloche, chiamati da molte parti egregii maestri, ordinò Urosio, che si coprise la Capella sopra il sepolcro del Santo tutta di argento, e vi si facesse di nuovo una grande icona con i candelieri, lampade, e altre cose toccanti al servitio della istessa Capella, tutte di argento, quali maestri tal diligenza posero in lavorare, c'huendo principiata l'opra nel Giugno dell'anno 1319. la finirono per la Pasca di Resurrettione dell'anno appresso, come l'afferisce una iscrittione che st. legge fin'hoggi in una piastra grande d'argento posta nella parte di dietro dell'altare dell'istessa Capella, con queste proprie parole. »Anno Domini MCCCXIX mensis Junii secunda indictione Urosius rex Rassiae et Diocliae Albaniae Bu'gariae et totius maritimae de Gulfo Adriano a mare usque ad flumen Danubii magni praesens opus altaris yconam magnam argenteam cooperturam tribunalem supra hoc altare de argento lampades et candelabra magna de argento fieri

fecit ad honorem Dei ac Beatissimi Nicolai ejus Obrado adstante de Chatera filio de Sistava fideli et esperto a praedicto rege super dicto opere deputato et nos Rogerius de Invidia protomagister et Robertus de Barolo magister in omnibus praefatis opus de praedicto mense junii incepimus et per totum mensem martii anni sequentis tertia indictione Christi fideliter complevimus.«

Затим Беатило даје следећи опис сребрног олтара: »... la sua lunghezza é di palmi nove e mezzo, la larghezza di sei, l'altezza di quatro. Nel mezzo della parte d'innanzi é una portellina ad arco, la quale aprendosi, appare nel pavimento la buca, per la quale si vede il corpo del Santo. Ogni cosa é di argento, anco la detta portellina la quale perché si apre nel mezzo, é divisa in due parti. Nelle piastre d'argento che cuoprono tutto l'altare, stanno scolpite a mezzo rilievo molte statue, quali grandi, quali piccole, quali mezzane, tutte belle e di molto artificio con alcune iscrizioni toccanti al Re e a Costantino suo figlio, le quali insieme colla descrizione minuta dell'opra tralascio per non fastidire il Lettore. Ma passiamo un poco all'Icona pure di argento la quale sorgeva dall'altare spiegato sei palmi in alto ed era lunga quatordici. Nel mezzo aveva una statua di S. Nicola di palmi quattro e dall'intorno e dai lati oltre molti miracoli della vita del Santo, tredici altre statue di un palmo e mezzo, rappresentanti quali Cristo nostro Signore quale la Beatissima sua madre, e quale questo o quel santo. Adesso non é si grande l'icona, per esser che ai giorni miei l'hanno prudentemente impiccolita e ridotta alla lungezza di otto palmi, per ritirarla piú indietro acciò sull altare si avesse potuto comodamente collocare il tabernacolo grande del Santissimo Sagramento, il quale prima stava elevato sopra l'icona.«

Не задовољивши се само овим, Урош је са својом женом и синовима хтео учинити још више, па је оставио 1200 шкуда годишње за одржавање олтара, свакодневну молитву и једну годишњу свечану процесију, за своју душу. Затим Беатило каже: »L'altra cosa é, che donó alla medesima Chiesa un bellissimo quadro di legno alto 7. palmi, e largo piú di 4. con un imagine di S. Nicolo il qual con la destra benedittione, e con la sinistra tiene il libro deg'i Evangelii. Stá quivi il Santo vestito da Patriarca; perche in tale habito comparve una volta ad un Diacono della Chiesa Mirense verso i tëpi del'Secondo Concilio Niceno, come al suo luogo noi dichiaramo. Dalla destra gli stá vizino ginocchioni il Ré Ursino con le mani gionte, col paludamento in dosso, e con la corona sull' capo, nel qual modo gli stá similmente dalla sinistra la Reina Helena sua consorte. Della pittura della imagine molto poco si vede, giache, tolta la faccia; mani è braccia cosí del Santo come de Ré, il rimanente quasi tutto è coperto di piastre d'argento vagamente lavorato e smaltato, che rappresenta con mirabile artificio tutto ció, che della pittura e nascosto.

Dalla destra del capo del Santo scorgesi dentro una piccola nuvoletta una meza effigie di Christo Salvator nostro, che porge á S. Nicolo il libro degli Evangelii, e dalla sinistra un altra somigliante della Vergine Nostra Signora, che gli offrisce il pallio Arcivescovali. In somma é questo quadro in realita opra meravigliosa . . .«

»Tutto ciò fece Urosio. Ma Helena con i suoi figli Urose e Stefano donarono alla Chiesa medessima un' altro quadro d'grandezza e largheza la metá meno di quel di Urosio, onde non rapresenta piú che la metá dell' effigie del glorioso Arcivescovo. In tutte le cose è similissimo al quadro grande dell Ré, fuorche nelle imagini, che gli stano ginocchioni all'intorno, le quali son tre, non piú di mezzo palmo l'una; cioé dalla sinistra quella di Stefano con questo scrito † Rex Stefanus filius Urosii Regis Serviae, e dalla destra quella di Urose con queste parole † Rex Urosius filius Urosii Regis Serviae, e quella della Reina Helena con questa soscrittione: Memento Domine famulae tuae Helenae Dei Gratiae Reginae Serviae, uxoris magni Regis Urosii, matris Urosii, et Stefani suprascriptorum Regum. Hanc Yconam ad honorem Sancti Nicolai ordinavit. Stà questo quadro perpetuamente esposto dalla destra Cappella d'argento sopra di quella cassettina di legno, nella qualle fú trasferito il Corpo di S. Nicolo. Má il quadro grande di Urosio si serba con molta veneratione dentro della Cappela secreta del Tesoro delle Reliquie, e non lo cavan di là giami, se non rare volte, per portato in processione . . . . ..«

Из цитираног записа и Беатиловог извештаја произлази:

1. Да је Милутин поклонио цркви св. Николе сребрни олтар, на коме је постојао запис из 1319. године.

2. Да је на томе олтару постојала »Icona pure di argento . . . . . .« на којој је у средини била статуа св. Николе а около, са страна »molti miracoli della vita del Santo«.

3. Да је осим ове, сребрне, постојала још једна, велика икона на дрвету »un bellissimo quadro di legno« са централним ликом св. Николе и ликовима краља Уроша II и »његове жене Јелене«.

4. Да је, коначно, постојала још једна, за половину мања икона на дрвету, поклон Јелене, мајке Милутинове, са попрсјем св. Николе и портретима Јелене и синова Стефана и Уроша.

3

Већ је речено да је извештај А. Беатила, овде шире репродукован, био до сада једини, али сасвим недовољно коришћени извор података о сребрном олтару и иконама у баријској базилици. Постоје, ме-

ђутим, извесне чињенице које могу, у први мах, да доведу у сумњу

тачност изложених казивања: Беатило као извор за своја сазнања о Милутиновим поклонима наводи Giacoma Pietra Luccari, што упућује несумњиво на нашег Јакова Лукаревића (Дубровник, 1551—1615) који је 1605. у Венецији штампао Copioso Ristretto degli annali di Rausa, — али у тој књизи нема ниједне речи о предмету који овде расправљамо, а у каталозима библиотека у Венецији (Marciana) и Риму (Vaticana) није забележено ниједно друго његово дело. Исто тако није било могуће пронаћи Лукаревићев спис, који спомиње Беатило, ни у архиви цркве у Барију, која још није приступачна за истраживања. Затим, године 1319 ,коју Беатило наводи у своме препису натписа са сребрног олтара, Милутин је, већ у четвртом браку, био ожењен Симонидом, ћерком Андроника II а не Јеленом »својом другом женом« како каже Беатило. Споменуто је и мишљење Ђ. Бошковића који сматра да на великој икони није приказан Милутин, него Дечански, који је постао краљ после очеве смрти, 29. октобра 1321, што упућује на закључак да је икона могла настати тек после тога датума а не 1319, како бележи Беатило. Данас је хронологија Милутинових бракова углавном позната: његова прва жена с којом је био у браку до 1283. звала се Јелена; друга Јелисавета (сестра угарског краља Ладислава IV и напуљске краљице Марије), са којом се разишао после једва годину дана брака, да би 1284. узео за жену Ану, ћерку бугарског цара Ђорђа Тертера, а 1299. охридски архиепископ је венчао Милутина и Симониду. Све је то још више умножило изложене несугласице, услед чега је требало тражити нове изворе и могућности шире проверавања до сада коришћених података. Нађено је следеће:

1. У књизи »Il regno de gli Slavi hoggi corrotamente detti schiavoni — Historia di don Mauro Orbini Rauseo, abbate Melitense«, која је изашла у Песару 1601. налази се запис »Anno Domini MCCCXIX . . .« дословце као и код Беатила (сл. 1 и 2).

2. Према извештају Nicolai Putignani, »Vindiciae Vitae et gestorum Sancti taumaturgi Nicolai archiepiscopi Myrrensis Diatriba«, Neapoli 1757, 254, а на основу података из књиге »Commentariorum memorabilium multiplicis historiae Tarvisianae locuples promptuarium, libris quatuor distributum«, Tarvisii 1616, натпис на сребрном олтару постојао је и преписан је још 1604. године.

3. Xavier Barbier de Montault у чланку L'Eglise royale et Collegiale de Saint Nicolas à Bari, у часопису Revue de L'art chrétien, 1884, VII, каже да 1875, када је он био у Барију ради прикупљања података за свој рад о ризници базилике, натпис о коме је реч није више постојао.

4. Противно овоме, Pio Scognamiglio, La manna di S. Nicolo nella storia, nell'arte, nella scienza, Bari 1925, 111, каже да натпис постоји.

5. Domenigo Bartolini, »Su l'antica Basilica di S. Nicola in Bari nell Puglia. Osservazioni storiche, artistiche ed archeologiche, Roma 1882, 12, каже да је 1855. на мраморној плочи која служи као база данашњем сребрном олтару гледао једну подужу сребрну траку са записом »Anno Domini milessimo trecentesimo decimo nono . . .«

6. У часопису L'Arte, V, 1902, Eustahio Rogadeo је у чланку Il Tesoro della Chiesa di San Nicola di Bari nel secolo XIV, објавио инвентар ризнице, редигован половином XIV века (1367?) у коме је убележено:

»5. Item Candelabra duo magna de argento quodlibet ipsorum altitudinis canne unius in parte deaurate cum quinque pomis magnis deauratis in ipsorum quolibet, que facte fuerunt de argento Regis Urosij, que quidem Candelabra sunt plena ligno et ferreo in pedibus, ponderis cum toto ligno et ferro librarum centum duarum et unicarum sex« (стр. 321)

»18. Item Turribulum unum de argento deauratum missum per Cesarem Sclavonie ad campanili . . . . . cum ysmaltis quatuor ad aquilas rubeas cum duobus capitibus et cum duobus aliis dragonibus et cum catinellis duplis et argento, in quibus cattinelis sunt pomecti quique in medio ponderis librarum quatuor et unciarum novem.« (стр. 322)

»131. Item Mitra una donata per Cesarem Sclavonie ad opera de Sirmia de argento et auro astratto cum ymaginibus Salvatoris, Beate Virginis, Sancti Iohannis Baptiste et cum medietate ymaginum Apostolorum Petri et Pauli et ex alio latere cum ymagine Beati Nicolai et duobus aliis Sanctis Confexoribus ac aliis duobus Sanctis et a medietate superius, in cuius pendulis sunt flaella ad arma ipsius Cesaris coloris ferreis et campus ipsius Mitre et sanguineus cum pernis ab uno latere quatrigentis nonaginta et ab alio latere quingentis decem et septem«. (стр. 328)

»168. Item Telella una de drappo aureo cum nodis aureis ad modum crucis et cum rotis de auro et intus in dictis rotis sunt quedam bestie innote et diversorum aliorum laborum, que missa fuit per Regem Sclavonie cum ycona magna, cum gramata una cum quatuor nodis, longitudinis cannarum duarum cum dimidia.« (стр. 330)

»253. Item Stola una operam Sirrie missa per Cesarem Sclavonie de auro et argento astratto cum ymaginibus tredecim Sanctorum infoderata cendato rubeo.« (стр. 333)

»575. Item Ycona una magna altitudinis quasi canne unius in qua sculpta est ymago Beati Nicolai ornata in diversis partibus de argento laborato ysmaltis cum Ymaginibus Sanctorum circumcirca ipsam yconam que posita est in confesione iuxta ipsum Altare.« (стр. 420)

»582. Item Ycona una ornata de argento cum imagine Beati Nicolai«. (стр. 420)

»589. Item Ycona magna de ligno cum ymagine Beati Nicolai« (стр. 420)

7. Francesco Nitti, »Le pergamene di S. Nicola di Bari, Periodo angioino (1343—1381)« Codice diplomatico Barese, N. S. Vol. XVIII, Trani 1950, p. CXCVI, 336, публиковао је део инвентара од 5. фебруара 1361. где се спомињу »Candelabra duo magna . . . que facta fuerunt de argento Regis Urosii . . .«

8. Archivio di Stato di Napoli — Registro Angioino, 263, p. 298, има податак да је 24. новембра 1325. по наредби Карла, војводе од Калабрије и краљевског викара, позван каптол базилике св. Николе у Барију да пошаље једног изасланика у Србију краљу Урошу који жели да учини поклон цркви св. Николе.

9. Francesco Nitti, La Basilica di S. Nicola di Bari, Bari 1939, 117—18, цитира из инвентара за 1578. годину под бр. 16 »Icona dell imagine del glorioso S. Nicolo et alle bande la figura di Re Urossio et sua moglie a bascio, et sopra la imagine di N. S. et la Madonna, di palmi sette incirca frissata tutta di argento et sotto detto argento oro matto, qual figura steva a bascio.«

10. У већ поменутом (овде под 6) чланку E. Rogadea из 1902. публикована је (стр. 411) фотографија велике иконе на дрвету. Иако недовољно прецизна, због двоструког репродуковања, она пружа сасвим јасне и несумњиве податке о изгледу иконе пре више од 60 година, при чему су од нарочитог значаја промене настале на неким њеним важним деловима, што упућује на извесне закључке о ктитору иконе.

На следећим детаљима са фотографија из 1902. и 1962. те разлике су очигледне (сл. 3 и 4).

Особито је измењен лик донатора: на снимку из 1902. године то је пуна мушка фигура, беле, по средини раздељене и при дну уврнуте браде; лепо моделираних белих бркова, са истакнутом доњом усном; црне, дуге, ситно таласасте косе; у левој руци држи неки недовољно јасан предмет на који показује целом десном, благо повијеном шаком. Десна рука, од лакта, излази испод богато набраног светлијег огртача. На икони данас, а то се врло добро види и на фотографији, та фигура је потпуно измењена: нешто више издужена, изразито црне косе, обрва, браде и бркова, који покривају уста тако да се доња усна једва назире; огртач је црн, без икаквих набора, не види се ниједна рука (сл. 5).

Друга, женска фигура, на снимку из 1902. је дугуљастог, лепог, добро сликаног лика, са црном, дугом, расплетеном и врло благо таласастом косом; она обема рукама придржава неки мањи предмет (књига?) који као да пружа према св. Николи; њена лева рука са

мало одмакнутим палцем излази испод светлих набора огртача. Данас се од тога лика једва нешто назире.

Али највећа трансформација настала је на лику св. Николе. На снимку из 1902. он има нешто издужено лице, његова брада је пуна, бела, сасвим при крају уврнута у две крупне коврце и нигде не прелази ивицу сребрног епитрахиља који је, као оков, стављен преко иконе; његово лево ухо сасвим се јасно види између браде и косе; његово чело је високо, у централном делу добро осветљено, као уосталом и цело лице, са тамнијим сенчењима лево и десно. На икони данас лице је нешто краће, коса и брада су у крупним праменовима спојени а лево ухо се не види, оно је потпуно покривено косом. У целини лик је знатно измењен. Коначно, сребрни епитрахиљ-оков данас показује сасвим другу орнаментику од оне на слици из 1902. године. Остали део окова је непромењен.

4

Изложене су овде и систематисане све оне контроверзе које се појављују у постојећој литератури о овом предмету; репродукован је довољно опширно извештај А. Беатила и дати су извесни нови, до сада непознати подаци, па је на основу тога могуће извршити упоредну анализу целога материјала и учинити предлоге за решење неких спорних питања.

Беатилова књига објављена је у Напуљу 1620. Због извесних нетачности у његовом извештају, постоји могућност да се у дата обавештења посумња. Знамо, међутим, да је М. Орбини публиковао латински запис са сребрног олтара још 1601. а наведен је и податак из књиге штампане 1616. да је тај запис постојао и да је преписан и 1604. године — дакле 18 односно 16 година пре првог издања Беатилове књиге. То у знатној мери допушта могућност да је и Беатило могао тај запис и видети и тачно преписати. Дакле, у погледу аутентичности текста записа не може бити сумње. Веродостојност записа и у њему означену 1319. годину доказује и помињање Обрада, сина Десиславиног (»de Sistava«) из Котора, кога је краљ одредио за надзорника израде сребрног олтара. Из архивских података (A. Mayer, Kotorski spomenici I, Knjiga kotorskih notara 1326—1335; 1951, регест бр. 798) и прегледа живота Обрадовог, може се закључити да се он бавио или прерадом или трговином сребра, да је умро почетком јуна 1332. и да му је сведок на опоруци био Трипун Бућа, познат као преговарач и изасланик краља Милутина, — иако нема података о томе да је Обрад 1318—19. путовао у Бари.

Казивање Беатилово о томе да је Урош дошао у Бари на поклоњење моштима св. Николе са својом другом женом Јеленом и са три сина, Урошем и Стефаном, синовима Јелене, и Константином, сином „већ умрле жене" није сасвим тачно. Познато је да је Милутин имао два сина: Константина, првог по рођењу, из брака са првом женом Јеленом, са којом је, вероватно, био у браку до 1283, и другог, Стефана, из трећег брака са Аном Тертера. Зна се, затим, да је Стефан био упућен као таоц на татарски двор (1292—1299), да је 1309. постављен за намесника у зетском приморју и да је, после побуне против оца, био, као ослепљен, у изгнанству у Цариграду, од 1313 (или 1314) до око 1318. када се измирио са оцем. Пошто година измирења није утврђена, можда је допуштено претпоставити да је Милутин ишао 1318. на поклоњење у Бари управо поводом тога измирења и да је повео оба сина. Оваква претпоставка би могла имати извесне подршке и у легенди по којој је Стефан, одмах после ослепљења, уснио св. Николу, који му рече: „Не скрби, Стефане. Ево на длану моме су твоје очи" и који му је касније, у Цариграду, у другом сну рекао: „Господ наш . . . дарива и твојим очима првашњи зрак" како пише Цамблак у „Животу краља Стефана Дечанског" (превод Л. Мирковића, 1936, 7, 14). Овоме треба додати и чињеницу да се на полеђини царских двери у Дечанима налази лево лик св. Николе а десно лик Стефана Дечанског — што је једини познати случај код нас, па иако је овај рад настао касније, јер се приписује познатом иконописцу Лонгину, то ипак указује на нарочито поштовање св. Николе у вези са животом Дечанског. Коначно, познато је да се изнад велике цркве дечанске, на запад, налазила мала триконхосна црквица, можда нешто ранија, али свакако још савремена и великом храму, а посвећена св. Николи. Све то даје довољно аргумената да је управо поводом исцељења Стефановог и измирења, цела породица могла ићи на поклоњење моштима свечевим и да је Милутин тада наредио да се изради сребрни олтар и велика икона.

Истина, против овакве хипотезе могу се изнети извесни опште познати аргументи. У марту 1316. умро је Драгутин, па је краљ Милутин био заузет питањем наслеђа његових земаља и сукобом са Владиславом. Године 1317. Милутин је у рату са Дубровником, који се завршава миром 1318. Исте године угарски краљ Карло Роберт организује поход против Милутина. Маја 1319. папа позива Филипа Тарентског и Младена Шубића у савез Карлу, који августа 1319. упада у Мачву са великом војском, те Милутин једва успева да се одржи, изгубивши Београд и Мачву. Скоро истовремено (1320) у току је борба о власт између Милутиновог таста Андроника II и његовог унука Андроника III који покушавају, сваки за себе, да као савезника увуку

у сукоб Милутина, — али овај, не определивши се ни за једнога, умире 29. октобра 1321.

Видимо, дакле, да је управо 1318. година релативно мирна и да је Милутин, знајући за припреме Карла Роберта, могао покушати, још једном, одласком у Бари, да се приближи папи, као што је то било за време папе Николе IV, који је 1288. позивао Драгутина и Милутина да прихвате унију, ослањајући се при томе на Јелену, мајку обојице, и Катарину (Кателину) супругу Драгутинову — обе католикиње.

Беатило спомиње у своме извештају и трећег сина, Уроша. Тешко је претпоставити да се ту можда ради о Драгутиновом сину Урошицу, који је умро млад, па ово питање, за сада, мора остати отворено.

Коначно, у Беатиловом извештају постоји још једна нетачност, према подацима како их данас знамо. Беатило каже „con Elena, sua seconda moglie". Знамо да се Милутинова прва жена звала Јелена, са којом се краљ разишао најкасније 1283, јер је 1284. ушао у трећи брак са Аном, а пре овога је непуну годину дана био у другом браку са Јелисаветом, сестром угарског краља Ладислава IV; од године 1299. до смрти он је у браку са Симонидом. Немогуће је дакле прихватити Беатилов извештај о Јелени „другој жени", па је сигурно да је то погрешка: у Италији, а особито у Барију, у то време било је име Јелене као српске краљице врло добро познато; то се име налазило и на поменутој малој икони, са које Беатило доноси записе, па је тако он погрешно назвао Јеленом Милутинову жену која је 1319. била с њим у посети свечевим моштима. Треба уважити да велики запис са сребрног олтара говори само о краљу Урошу, не помињући ни жену ни синове. А како се датирање тога записа у 1319. годину мора прихватити као тачно, произлази да је у поменутој посети могла бити само и једино Симонида. Овде треба упозорити и на инвентар базилике из 1578. у коме се спомиње Урош „et sua moglie" — али без имена.

То су извесне нетачности у Беатиловом извештају, а то су и једине омашке. У свему осталом његов извештај треба узети као тачан. Питање аутентичности великог записа са сребрног олтара (а сасвим сигурно и онога са мале иконе) већ је довољно потврђено. Али о питању постојања једне или две велике иконе Беатилов извештај, и сам за себе а особито у вези са новоприкупљеним подацима, даје довољно елемената за отклањање неких већ споменутих несугласица.

Беатило говори о три иконе: прва, од чистог сребра која је постављена на самом олтару, на којој се икони налази статуа св. Николе а около су приказане сцене чуда из његовог живота; друга, од дрвета, са ликом св. Николе, Милутина и Јелене, и трећа, мала икона, од дрвета, са попрсјем св. Николе и ликовима Јелене мајке и синова јој Стефана и Уроша. Постојање великих икона потврђује се цитираним

подацима из инвентара за 1367. годину где се под бр. 582 говори о великој икони од сребра а под бр. 589 о великој икони од дрвета, обе са ликом св. Николе. Немамо никаквог детаљнијег описа велике иконе од сребра од онога који је дао Беатило: „Nel mezzo haveva una statua di San Nicolo di palmi quattro, all'intorno e dai lati oltre molti miracoli della vita del Santo" — али би се можда као на аналогију могло указати на рељеф до данас сачуван на источној фасади базилике, изнад прозора на крипти, који се налази управо иза сребрног олтара, односно свечева гроба, величине 132×102 cm, и на коме је, на постаменту са два лава који држе грб куће Анжујске, приказана фигура св. Николе како десном руком благосиља а у левој држи еванђеље. Са леве и десне стране, поред главе свечеве, приказана су попрсја Исуса и Богородице, а испод ових су по четири сцене чуда св. Николе. Зна се да је крипта сграђена 1087—1089. године али данас нема сигурних података о томе када је настао овај рељеф. По стилским особинама, а особито према грбу куће Анжујске, треба га датирати у прве године XIV века (сл. 6).

Постојање, дакле, иконе од чистог сребра са ликом св. Николе и са сценама из његовог живота могло би се можда довести у везу са овим рељефом. Пошто знамо да су мајстори Rogerius de Invidia и Robertus de Barolo, који су радили за Милутина сребрни олтар, па дакле и поменуту сребрну икону, били Напуљци, — а и рељеф изнад прозора на источној фасади цркве се везује за Напуљ, — са разлогом се може претпоставити да је тај рељеф, у ствари икона-рељеф од камена, послужио као узор. Из оваквог тумачења произлази и закључак да није могуће доказати постојање једне посебне „старије" иконе која је „имала око централног лика светитеља *сликане* сцене из његовог живота" како се то износи у нашој литератури. Сасвим је сигурно да је то била сребрна икона-рељеф, а не сликана икона.

Још мање је могуће доказати постојање велике сребрне иконе Богородичине — како то наводи Станојевић.

Судбина ове сребрне иконе, као уосталом и целог Милутиновог сребрног олтара, је извесна: на основу закључака каптола од 20. маја 1682. у коме се каже да стари сребрни олтар својом „архаичном формом" не одговара савременом укусу, он је претопљен, па су напуљски мајстори Dominicus Marinelli и Aenius Avitabilis израдили данашњи, о чему говори запис урезан на једном елипсастом пољу на подножју палиота, а који гласи: „Augusti regis Caroli II regnantis tempore Illustrissimus ac Reverendissimus D. Alexander Palavicinus Prior huius regalis ecclesiae ac magnifici Dominicus Marinelli et Aenius Avitabilis Neapolitani fieri fecit A. D. MDCLXXXIV".

Остаје још друга, велика икона на дрвету (187×113 cm) о којој Беатило у својој књизи каже да је „un bellissimo quadro di legno . . ." а за коју треба разјаснити питање ктиторства, дакле и ликова који су на њој приказани, као и доба њеног постанка. У компаративном опису иконе према снимку из 1902. и 1962. као и према њеном данашњем стварном стању, истакнуто је да на снимку из 1902. донатор има *белу*, средином раздељену и при дну увртнуту браду и лепо моделиране *беле* бркове. Већ само тај податак је довољан да потврди тезу да се на икони налази лик Милутинов, који је око 1318—19. био шездесетогодишњак и сасвим сигурно имао седу браду, — а не Урош III Дечански (у то време стар око 35 година) како је то касније изнето на основу несигурне сличности са ликом Дечанског изнад портала храма у Дечанима, при чему је као значајан елеменат узета и „тамна" брада. На Лози Немањића у припрати у Дечанима приказани су Урош I и Урош II Милутин као старци беле браде, при крају раздељене и увртнуте у два шиљка, управо онако како је Милутинова брада приказана и на снимку иконе из 1902. То још једном чини вероватном 1319. као годину настанка велике иконе на дрвету, противно изложеном мишљењу да је икона „рађена око 1282—1283". Треба још указати и на податке да је крајем новембра 1325. каптол у Барију позван да упути у Србију свога изасланика краљу Урошу (III Дечанском) који жели да учини поклон цркви св. Николе; да се у инвентару од 20. августа 1326. појављују „два велика сребрна канделабра . . ." а у инвентару од 5. фебруара 1361 „два велика канделабра . . . начињена од сребра краља Уроша . . .". Све то у знатној мери допушта вероватност да је Дечански, поред канделабра, дао на већ постојећу велику икону, поклон Милутинов, начинити и сребрни оквир, на коме се и данас у медаљону, доле, чита реч „ТРЕЋИ". На снимку из 1902. на томе оквиру у средини, горе, види се мали четвртаст простор на коме се још назиру извесне црте, које би могле да буду остаци речи „УРОШ" која је приликом неке касније преправке уништена. Тако је са знатно више нових података и аргумената расправљено питање ктиторства и датирања велике иконе на дрвету, која постоји још и данас.

И, коначно, потребно је утврдити да је у цркви св. Николе постојала још једна српска икона, поклон Јелене, мајке Милутинове; икона вероватно слична оној која се чува у Риму у ризници цркве св. Петра а о којој је W. F. Volbach објавио опширну студију у Orientalia christiana periodica VII, 3—4, Roma 1941, 480—497. Данас те друге мање баријске иконе нема; њу није видео ни Кукуљевић, када је 1856. био у Барију, — па ипак, није могуће олако закључити да је она „нестала свакако 1684. када је све сребро са старога олтара . . . било претопљено", јер та икона није била од сребра. То показују и врло оп-

ширни записи које доноси Беатило а који су постојали на њој. Можда се још смемо надати да та икона није коначно пропала.

На основу изложеног могуће је дати ове основне закључке:

1. Првобитно су постојале три иконе, од којих је до данас сачувана само велика икона на дрвету, 187×113 cm, са стојећим ликом св. Николе изнад кога су попрсја Христа и Богородице а доле, лево и десно, клече Милутин и Симонида.

2. Нека „старија" икона св. Николе која је око централног лика имала „сликане сцене из живота свечева" према данас расположивим подацима није постојала, него је на олтару првобитно била икона-рељеф од сребра са ликом св. Николе и сценама из његовог живота.

3. Мала икона, поклон Јелене, мајке Милутинове, није била од сребра — а нема никаквих података да је претопљена 1684. године.

4. На постојећој великој икони, коју треба датирати у 1319. годину, приказани су као ктитори Милутин и Симонида.

5

Велика икона св. Николе, која се чува у сакристији цркве у Барију, данас је у веома оштећеном стању. Недовољно осветљена, а као културни објект и тешко приступачна што у великој мери спречава детаљнији преглед, она је, у целини, врло потамнела, са видљивим потклобучењима и местимично ољускаким бојеним слојем. Десни доњи угао иконе са ликом Симониде захваћен је вероватно, ко зна када, пламеном свећа, услед чега је настала гранулација боје и лака, а преко свега се наталожила чађ и прљавштина. Леви доњи део иконе са ликом Милутина нешто се боље види, премда је и он у знатној мери ољускан. Док се на лику Симониде, услед поцрнелости, не могу констатовати освежавања бојом или пресликавања, на лику Милутиновом је то лако установити, особито при укошеном посматрању (постранце) услед различитог постављања накнадних премаза бојом.

Ликовне интервенције могу се опазити и на глави св. Николе, а посебно на челу и бради. Мало попрсје Христа, у горњем левом углу, је скоро сасвим поцрнело, а лик Богородице, горе десно, је боље очуван.

Средина иконе, доле, данас је сасвим црна, местимично ољускана а местимично гранулирана површина. Тај део на снимку из 1902. је врло читак: бео стихар који у уским вертикалним наборима пада до земље, чинећи два мала лука да би оставио видљиве прсте свечевих ногу. Постоји управо у овом детаљу извесна сличност између иконе

и поменутог рељефа на источној фасади цркве: и на њему се испод два мала лука одежде виде прсти свечевих ногу.

Сасвим је очигледно да је на икони освежавана или пресликавана и одежда св. Николе: она данас показује сасвим друге облике црних и белих крстова. Услед свега тога тешко је нешто више казати о ликовним вредностима иконе, а поготово није могуће било шта одлучити о њеним стилским особинама. Ликови донатора Милутина и Симониде, који су и оштећени и пресликавани, данас се стилски веома разликују од лика св. Николе који је, особито по реалистичкој обради, различит од било ког лика св. Николе, уобичајеног на нашим иконама или фрескама. Све то оправдава већ раније учињени предлог да се надлежна стручна служба заштите одлучи за што скорију и што ефикаснију интервенцију за спасавање овог значајног споменика културе. Тек после чишћења и конзервације могле би се сагледати његове уметничке и историјске вредности и разрешити питања на која икона, у данашњем стању, не може дати одговоре.

Рим, јануар 1965.

VUKOSAVA TOMIĆ DE MURO

LES ICONES DANS L'EGLISE SAINT NICOLAS A BARI EN ITALIE

Dans la basilique de Saint Nicolas à Bari, une icônes en bois du format 187×132 cm. est conservée représentant les Saints debout et en bas à gauche et à droite les donateur agénouillés. Dans la littérature specialisée des hypotèses diverses existent sur les donateurs à l'époque de la création de l'icône. On considère que les donateurs représentent Uroš II Milutin avec sa femme Hélène ou Simonide, ou bien Uroš III de Dečani avec sa femme Theodora, ou Marie, ou bien son fils Dušan. Par conséquent l'icône à pu être crée en 1282—3, 1319 ou 1321—2. On mentionne une certaine icône »plus vieille«, qui aurait représenté autour de l'image centrale du Saint, plusieur scènes de sa vie.

Des recherches ont été faites afin de trouver des nouvelles données et afin d'écarter les controverses exposées et il a été constaté ce qui suit:

Uroš II Milutin à donné à la basilique de Saint Nicols un autel en argent. Sur ce autel primordialement se trouvait une: »Icona pure di argento ... nel mezzo aveva una statua di S. Nicola ... e dai lati oltre molti miracoli della vita del Santo« — comme le disait Béatillo, dans sa

déscription détaillée de l'autel, et qu'il a pu sans aucun doute, voir personnellement, étant donné qu'il à vecu à Bari comme Jesuite. Ce autel a été refondu et avec de l'argent reçu l'autel actuel a été refait. La conclusion s'impose que l'icône avec »des Images« des scènes de la vie de Saint Nicolas n'a pas existé.

Béatillo parle d'un autre cadeau du roi Milutin: d'une grande icône sur bois avec les figures du roi et de sa femme. L'icône est aujourd'hui en mauvais état: noircie, partiellement écaillée et avec des granulations sur la couche peinte — elle a du être sans nul doute repeinte et de cette façon les visages du Christ et des donateurs ont été considérablement changés. Par l'autopsie et surtout par une analyse comparative des photos de 1902 et de 1961, il a été constaté que sur le côté gauche, la silhouette masculine du donateur était présentée à l'origine avec une barbe et des moustaches blanches ce qui indiquerait plutot Uroš II Milutin qui en 1319 avait une soixantaine d'année, tandis que Uroš III a cette époque avait à peine 35 ans. Les nouvelles données des archives démontrent que le personnage sur l'icône était Milutin.

Les qualités de style de l'icône sont aujourd'hui très inégales et il pourrait être éventualement l'attribuer à l'Ouest, mais en réalité il est difficile d'en parler avec plus de précison tant que l'icône ne soit néttoyé et conservé.

Roma, janvier, 1965

IL
REGNO
DE GLI SLAVI
HOGGI CORROTTAMENTE
DETTI SCHIAVONI.

HISTORIA
DI DON MAVRO ORBINI RAVSEO
ABBATE MELITENSE.

Nella quale si vede l'Origine quasi di tutti i Popoli, che furono della Lingua SLAVA, con molte, & varie guerre, che fecero in Europa, Asia, & Africa; il progresso dell'Imperio loro, l'antico culto, & il tempo della loro conuersione al Christianesimo.

Et in particolare veggonsi i successi de'Rè, che anticamente dominarono in DALMATIA, CROATIA, BOSNA, SERVIA, RASSIA, & BVLGARIA.

BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA S. MARCO

IN PESARO,
Appresso Girolamo Concordia. *Con licenza de' Superiori.*
M. DCI

Сл. 1 — Насловна страна Орбинијеве књиге, штампане у Пезару 1601. године

Сл. 2 — Текст записа са сребрног олтара у цркви св. Николе у Барију, из Орбинијеве књиге, стр. 255

ANNO DOMINI M.CCC. XIX. MENSE IVNII, INDITIONE VI. VROSCIVS REX RASSIAE, ET DIOCLEAE, ALBANIAE, BVLGARIAE, AC TOTIVS MARITIME, DE CVLFO ADRIAE A' MARI, VSQVE AD FLVMEN DANVBII MAGNI, PRESENS OPVS ALTARIS YCONAM MAGNAM ARGENTEAM, LAMPADES, ET CANDELABRA MAGNA DE ARGENTO FIERI FECIT AD HONOREM DEI ET BEATISSIMI NICOLAI, EIVS HEREDE ASTANTE DE CATERA FILIO DESIFLAVE, FIDELI, ET EXPERTO A PREDICTO REGE DEPVTATO. ET NOS RVGERIVS DE INVILIA PROTHOMAGISTER, ET ROBERTVS DE BARVLLO MAGISTER IN OMNIBVS PREFATIS, OPVS DE PRAEDICTO MENSE IVNIO INCIPIMVS, ET PER TOTVM MENSEM MARTIVM ANNI SEQVENTIS CHRISTO FAVENTE, FIDELITER COMPLEVIMVS.

Сл. 3 — ВЕЛИКА ИКОНА СВ. НИКОЛЕ у Барију — репродукција фотографије из 1902. год. из чланка Е. Рогадеа

Сл. 4 — ВЕЛИКА ИКОНА СВ. НИКОЛЕ у Барију — снимак из 1962. године

Сл. 5 — ЛИК КРАЉА МИЛУТИНА са велике иконе св. Николе у Барију, стање 1962. године

Сл. 6 — РЕЉЕФ (почетак XIV века) са источне фасаде базилике св. Николе у Барију

ГОЈКО СУБОТИЋ

Почеци монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

Стене којима се код Калабаке завршавају огранци планине Пинда, прелазећи у мирну тесалијску равницу, чине чудан, готово нестваран предео. Високи камени стубови дижу се као „прастари менхири“ и изненада ишчезавају пред долином. У средњем веку, тражећи мир, ову необичну област населили су пустињаци. Уз глатке литице брегова они су се испели до тешко приступачних пећина и заравњених врхова да би горе изградили живописна боравишта аскезе (слика 1). Једна од стена, насељена међу првима и прозвана Στύλος, дала је досељеницима име стилита, подсећајући на хришћанске усамљенике с Истока који су на стубовима проводили испоснички живот. Пребивалишта монаха у Метеорима личила су на недоступна гнезда, чврсто срасла са стеном, а њихови становници, удаљени од спољног света, служили су се све до првих деценија овог столећа конопцима и лаким лествицама за пењање, сигурни да се могу заштитити од опасности и ускратити приступ нежељеним посетиоцима (слика 2).

Ишчезавањем аскетског живота неприступачна уточишта почела су да се руше. Низ обле стене Метеора кише данас спирају остатке великог броја напуштених споменика, односећи постепено могућност да се у одсуству богатије писане грађе о њима нешто више сазна.

Метеорски крај и живот његових анахорета међу првима је посетио 1745. године радознали руски монах и немирни путник Василиј Григорович Барски. У својим белешкама о хришћанским старинама Истока он није само донео доста драгоцених обавештења о Метеорима, већ их је и илустровао својим карактеристичним наивним цртежима, значајним за изглед манастира средином XVIII века.[1] Његово дело издато је, међутим, тек крајем следећег

[1] Сличним илустрацијама он је пропратио и описе Свете Горе, Кипра и других места које је обишао на својим путовањима.

столећа.[2] Са Запада је у пролеће 1779. године дошао познати шведски оријенталиста Jacob Jonas Björnstahl. Он се неколико недеља задржао у Метеорима, упознавши у манастиру Варлааму образованог рашког епископа Герасима.[3] Бјернштелови описи Метеора били су ускоро објављени на шведском[4], а затим преведени на немачки и италијански језик, чиме су рано постали лако приступачни европским читаоцима.[5] Многи од странаца који су посетили западну Тесалију у првој половини XIX века — лекар H. Holland (1812)[6], француски конзул F. C. H. L. Pouqueville (између 1805. и 1820)[7], енглески пуковник W. M. Leake (1805, 1810)[8] и други — добро су познавали Бјернштелово дело.[9] Међу њима далеко најзначајнији опис метеорских старина оставио је В. М. Лик, објавивши и извесне натписе.

Низ мање важних бележака оставили су у следећим деценијама R. Curzon (1849)[10], J. L. Ussing (1857)[11], Н. Магнитос (1860)[12], H. F. Tozer (1869)[13] и остали, махом страни посетиоци. Срећном околношћу заинтересовао се у то време (1858) за историју Метеора и познати француски археолог Léon Heuzey. Откриће Метеорске хронике и других докумената нагло је допринело осветљавању њихове прошлости, пруживши занимљиву и богату

---

[2] Странствованія Василья Григоровича-Барскаго по святім местам востока с 1723 по 1747 г., С. Петербургъ 1887.

[3] Животни пут овог архијереја, полиглоте и човека широке културе, пореклом из цариградске породице Трампас, није довољно познат. После пада у немилост, из нејасних разлога, епископ Герасим је повучено живео у манастиру Варлааму где је преписао низ наративних извора и докумената веома важних за историју Тесалије и Епира у другој половини XIV века (опширније в. M. Lascaris, Byzantinoserbica saeculi XIV. Deux chartes de Jean Uroš, dernier Nemanide (Novembre 1372, indiction XI), Byzantion, XXV—XXVII, 1955—1957, 302—304).

[4] J. J. Björnståhl, Resa til Frankrike, Italien, Sweitz, Tyskland, Holland, England, Turkiet och Grekland, V, Stockholm 1783, 101 et pass.

[5] Немачки превод: J. J. Björnståhl, Briefe aus seinen ausländischen Reisen, VI, Leipzig und Rostock 1783, 142 et pass. О личности Бјернштела: Ch. Callmer, Ὁ Σουηδὸς ἀνατολιστὴς Jacob Jonas Bjoernstaahl καὶ τὸ ταξίδι του στὴ Θεσσαλονίκη καὶ στὴ Μακεδονία στὰ 1779, Μακεδονικά, III (1953—1955, Θεσσαλονίκη 1956) 103—115.

[6] H. Holland, Travels in the Jonian Isles, Albania, Thessaly, Macedonia etc. during the Years 1812 and 1813, London 1815. По његовим цртежима израђене су и две гравире метеорских манастира.

[7] F. C. H. L. Pouqueville, Voyage dans la Grèce, III, Paris 1820 (II éd. 1826).

[8] W. M. Leake, Travels in Northern Greece, I, IV, London 1835.

[9] Сва три поменута посетиоца боравили су у Јањини при двору чувеног епирског везира Али-паше.

[10] R. Curzon, Visits to Monasteries in the Levant, London 1849. Дело је касније више пута издавано (последње изд. 1958).

[11] J. L. Ussing, Griechische Reisen und Studien, Kopenhagen 1857.

[12] N. Μάγνητος, Περιήγησις. Ἡ τοπογραφία τῆς Θετταλίας καὶ Θετταλικῆς Μαγνησίας καὶ τῆς μὲν Θεσσαλίας ἐν ἐπιτομῇ τῆς δὲ Μαγνησίας ἐν ἐκτάσει, Ἀθῆναι 1860.

[13] H. F. Tozer, Researches in the Highlands of Turkey, II, London 1869.

грађу.[14] Први Езеов чланак, објављен 1864, био је већ следеће године преведен и на српски језик.[15]

Годину дана после француског научника, 1859, дошао је у Тесалију и Порфирије Успенски, који је неуморно испитивао споменике Балкана, Палестине и Синаја. Он је сабрао обиман материјал и оставио значајне описе метеорских манастира и њихових старина, али су му списи издати тек после смрти, 1886.[16] У међувремену, до појаве његовог дела, ова грађа била је већ једним делом објављена. Ускоро после Успенског, године 1865, Метеоре је обишао још један руски истраживач, архимандрит Антонин, који је путовао из Цариграда у Атину.[17]

Све до краја XIX века заслуге за проучавање Метеора више су припадале страним него грчким научницима. Дела која су оставили Н. Магнитос (1860), Р. Поликарпос (1882)[18], Н. Георгијадис (1894)[19] и други нису доносила зна-

[14] Даровит као истраживач, Л. Езе је за кратко време успео да прегледа огроман број докумената и да схвати сложену историју и односе међу метеорским манастирима. Он је први пружио преглед њихове прошлости, прекидајући са дескрипцијом и изношењем података који не представљају целину. Поред осталог, његов текст се одликује и високом литерарном вредношћу. Више његових радова посвећено је Метеорима: Les couvents des Météores en Thessalie, d'après un manuscrit grec, Revue archéologique, IX (Paris 1864) 153—169; Discours historique sur les couvents des Météores, Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France, IX (Paris 1875) 232—251; L. Heuzey—H. Daumet, Mission archéologique de Macédoine, Paris 1876. Последње Езеово дело (Excursion dans la Thessalie turque en 1858) посмртно је објављено у Паризу, 1927, иако је сам аутор у дубокој старости, 1918 — шест деценија после своје прве посете Метеорима — написао предговор, припремајући га за штампу. Ова књига интимније је писана и садржи пре свега утиске са путовања, али је за историографију значајна због многобројних података о архитектури и сликарству, као и о епиграфским споменицима Метеора. Дело се, међутим, појавило са великим закашњењем, у време када су већ други аутори упознали јавност с овом грађом.

[15] М. Ђ. Милићевић, Метеорски манастири у Тесалији, по једном грчком рукопису, Гласник СУД, XVIII (1865) 189—212.

[16] Грађа Успенског садржавала је драгоцена обавештења о библиотекама, изводе и потпуне преписе докумената и наративних извора, многобројне натписе и податке о уметничким споменицима. Нарочито је значајно било његово настојање да сагледа и као целину изложи историју метеорске заједнице и појединих манастира (Порфирій Успенскій, Путешествіе въ Метеорскіе и Оссоолимпійскіе монастыри въ Θессаліи въ 1859 году, Петроградъ 1896).

[17] Резултати његових истраживања такође су објављени са задоцњењем — Арх. Антонинъ, Из Румеліи, Санктпетербургъ 1886. Опширан приказ делова који се односе на нашу историју дао је С. Новаковић, Српске старине по Македонији. Белешке с путовања архимандрита Антонина од год. 1865, Споменик СКА, IX (1891) 9—30. — На своме путу, као научна мисија француске владе која је 1874. обишла Свету Гору, Патмос и друге области, Метеоре су такође посетили опат Duchesne и Bayet где су прикупљали грађу. Своје резултате саопштили су у делу Mémoire sur une mission au Mont Athos, éd. Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, Paris 1876.

[18] Р. Πολυκάρπος, Τὰ Μετέωρα — Ἱστορία ἐκδοθεῖσα ὑπὸ Πολυκάρπου ἱερομονάχου πρώην ἡγουμένου τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων, Ἀθῆναι 1882.

[19] Ν. Γεωργιάδης, Θεσσαλία, Ἀθῆναι 1880.

чајније новости у тренутку када су се појавила. Од краја XIX века, међутим, грчки истраживачи дали су подстрек и унели нову ширину у изучавање историје Метеора, а посебно њихове књижевности.[20] Филолошко-историјске расправе, праћене критичким издавањем текстова, испуниле су највећи број радова угледних грчких научника С. Ламброса и Н. Венса. Док је први издао и обрадио низ докумената и наративних извора[21], други је, поред осталог, пронашао оригинални текст Живота св. Атанасија и сакупио збирку натписа са фресака метеорских храмова.[22] Нешто млађи, А. Адамантиу први се почео интересовати за уметничке споменике у ужем смислу, али је објавио мало радова из те области.[23]

У годинама после првог светског рата настале су нове студије о историји Метеора. Међу њима се истичу прилози Н. Војазидиса који је неке своје белешке послао Ламбросу већ после појаве првог његовог великог рада о Метеорима.[24] На жалост, он се касније сасвим удаљио од ове материје.[25] Корисне радове писао је и Н. Јанопулос у ширем раздобљу од готово пола столећа[26], али не увек с подједнаким личним улажењем у проблеме, остајући често само на резултатима других испитивача.

---

[20] Повољнији услови за рад грчких истраживача створени су после 1881. године, када је овај део Тесалије ослобођен од турске власти.

[21] Σ. Λάμπρος, Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τῶν μονῶν τῶν Μετεώρων, Νέος Ἑλληνομνήμων, Β′ (1905) 49—156.

[22] N. Βέης, Συμβολὴ εἰς τὴν ἱστορίαν τῶν μονῶν τῶν Μετεώρων, Βυζαντίς, Α′ (1909) 191—332; исти, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων τῶν Μετεώρων καὶ τῆς πέριξ χώρας μετὰ σχετικῶν ἀρχαιολογημάτων, Βυζαντίς, Α′ (1909) 557—626; исти, Ἔκθεσις παλαιογραφικῶν καὶ τεχνικῶν ἐρευνῶν ἐν ταῖς Μοναῖς τῶν Μετεώρων κατὰ τὰ ἔτη 1908 καὶ 1909, Ἀθῆναι 1910; исти, Σερβικὰ καὶ βυζαντιακὰ γράμματα Μετεώρου, Βυζαντίς, Β′ (1911) 1—100; исти, Μετεώρου πίναξ ἀφιερωθεὶς ὑπὸ τῆς βασιλίσσης Παλαιολογίνης, Ἀρχαιολογικὴ ἐφημερὶς (1911) 177-185; N. Bees, Geschichtliche Forschungsresultate und Mönchs- und Volkssagen über die Gründer der Meteorenklöster, Byz.-neugr. Jahrbücher, III (Berlin—Wilmersdorf 1922) 364—403.

[23] Ἀ. Ἀδαμαντίου, Ἐργασίαι ἐν Μετεώροις, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας (1909 — Ἀθῆναι 1910) 211—273; оштру критику на овај рад објавио је М. Гудас у Византији, Β′, 235—246.

[24] Σ. Λάμπρος, Δύο ἀνέκδοτα πατριαρχικὰ σιγίλλια περὶ τῆς ἐν Μετεώροις Μονῆς τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ καὶ συμπληρώματα εἰς τὰ περὶ Μετεώρων, Νέος Ἑλληνομνήμων, Δ′ (1907) 195-205 — део који је написао Ι. Βογιατζίδης налази се на стр. 201—205; Ι. Βογιατζίδης, Μικρὰ ἀνέκδοτα ἐκ Μετεώρων, Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ ἐθνολογικῆς ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος, VII (1910) 161—177; исти, Κριτικὴ, Ἀθηνᾶ, XXIV (1912) 345—362; исти, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων. Ἱστορικὴ ἀνάλυσις καὶ ἑρμηνεία, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν, Α′ (1924) 139—175; Β′ (1925) 149—182.

[25] Cf. M. Lascaris, op. cit., 301.

[26] Ν. Γιαννόπουλος, Τὰ ἐν Θεσσαλίᾳ Μετέωρα, Νεολόγου ἑβδομαδιαία ἐπιθεώρησις, Α′ (1891—1892, Κωνσταντινούπολις 1892) 539—543; исти, Τὰ Μετέωρα. Μελέτη ἱστορικὴ καὶ τοπογραφική, Βόλος 1926.

Део грађе о Метеорима, у вези са тесалијским актима српских владара, издао је код нас С. Новаковић[27], а затим су ове повеље обухватили А. Соловјев и В. Мошин у својој познатој збирци грчких докумената.[28] Најзад, више непознатих метеорских аката публиковао је и А. Закитинос.[29]

Одлични познавалац византијско-српских односа, М. Ласкарис, такође је у својим радовима расправљао о прошлости Метеора. Једна од његових студија, која се односи на повеље из периода српске власти у Тесалији, потекла је из широке основе ранијих резултата и представља, поред осталог, значајан осврт на многа питања.[30]

Веома широк и целовит приказ историје Метеора написао је недавно D. Nicol.[31] Он је донео критичку оцену низа проблема о којима се различито писало, дајући пре свега закључцима одмереност и ширину коју им изворна грађа заиста допушта.

Као уметничка појава, богати споменици Метеора ипак су само фрагментарно објављени. Захваљујући напорима филолога и историчара, познати су многи натписи, датуми и други спољни елементи дела, али се ретко где приступило њиховој посебној обради. Ниједан од манастира није добио своју монографију. Одређен број дела описао је Г. Сотириу у једном од својих чланака о средњовековним споменицима Тесалије — приказавши њихову архитектуру, зидну декорацију и уметничке предмете, уз фотографске и архитектонске снимке — али је избор био узак, а опис сажет, ограничен само на основне податке.[32] Извесне споменике укључио је Г. Сотириу и у свој општи преглед широко схваћене хришћанске и византијске археологије.[33] Други научници су такође публиковали доста корисних резултата, иако углавном узгредно и појединачно — онако како су им се поједини проблеми наметали у њиховим истраживањима — или су споменике разматрали у оквиру ширих студија из разних области византијске и поствизантијске уметности.

---

[27] С. Новаковић, Законски споменици српских држава средњега века, пос. изд. СКА XXXVII, Београд 1912.

[28] А. Соловјев — В. Мошин, Грчке повеље српских владара, Извори за историју Јужних Словена, сер. VI, Извори на грчком језику, Београд 1936; ове повеље су пре тога издали према својим преписима П. Успенски (нав. дело) и N. Βέης, Σερβικὰ καὶ βυζαντιακὰ γράμματα Μετεώρου, Βυζαντίς, Β′ (1911).

[29] Δ. Ζακυθηνός, Ἀνέκδοτα πατριαρχικὰ καὶ ἐκκλησιαστικὰ γράμματα περὶ τῶν μονῶν τῶν Μετεώρων, Ἑλληνικά, X (1937—1938) 281—306.

[30] M. Lascaris, op. cit.

[31] D. Nicol, Meteora, the Rock Monasteries of Thessaly, London 1963 (с обимном библиографијом).

[32] Γ. Σωτηρίου, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας ΙΓ′ καὶ ΙΔ′ αἰῶνος (Συμβολὴ εἰς τὴν βυζαντινὴν ἀρχιτεκτονικὴν τῆς τελευταίας περιόδου), 4. Αἱ Μοναὶ τῶν Μετεώρων, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν, IX (1932) 382—415.

[33] Γ. Σωτηρίου, Χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ ἀρχαιολογία, Α′, Ἀθῆναι 1962².

На подручју архитектуре посебно су значајни радови А. Орландоса. Известан број архитектонских дела унео је он и у своје познато — недавно поново публиковано — дело о манастирском градитељству.[34]

А. Ксингопулос, расправљајући у више наврата о различитим проблемима, дао је врло драгоцене прилоге упознавању уметности Метеора, посебно њиховог иконописа и зидног сликарства.[35] Велики број споменика из ове области налази се и у његовом обимном делу о сликарском стварању после пада Византије под турску власт.[36] У исто време, М. Хацидакис, бавећи се уметношћу поствизантијског периода, обухватио је у једном кратком али значајном синтетичком прегледу, а затим у разним посебним студијама и сликарску грађу из метеорских манастира.[37]

За споменике Метеора интересовали су се, у мањој мери, и наши историчари уметности, извештавајући углавном енциклопедијски.[38] У последње време, као и раније, појављују се на разним језицима корисни водичи, најчешће са текстом општег карактера и већим бројем добрих илустрација. Поред сликарства и архитектуре, они данас у већој мери приказују и уметнички обрађене предмете којима су Метеори били врло богати.[39]

Време далеких почетака анахоретског живота у Метеорима неће вероватно никада моћи ближе да се одреди, иако постоји доста докумената, епиграфских споменика и наративних извора који осветљавају њихову прошлост. Најстарије вести у вези са средиштем пустињских пребивалишта потичу из

---

[34] Ὀ ρ λ ά ν δ ο ς, Μοναστηριακὴ ἀρχιτεκτονική, Ἀθῆναι 1958 ; извесне метеорске споменике он је укључио и у свој преглед L'Architecture religieuse en Grèce pendant la domination turque, l'Hellenisme contemporain (Athènes 1953) 179—191.

[35] Ἀ. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Μία εἰκονογραφικὴ σύνθεσις ἐκ Μετεώρων, Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος (1924) 395—403; и с т и, Βυζαντιναὶ εἰκόνες ἐν Μετεώροις, Ἀρχαιολογικὸν δελτίον τοῦ Ὑπουργείου τῶν ἐκκλησιαστικῶν καὶ τῆς δημοσίας ἐκπαιδεύσεως, X (1926) 35—45; и с т и, Ἅγιος Δημήτριος, ὁ Μέγας Δοὺξ ὁ Ἀπόκαυκος, Ἑλληνικά, XV (1957) 122—140; и с т и, Ἡ βυζαντινὴ τέχνη — τέχνη εὐρωπαϊκή (Κατάλογος), Ἀθῆναι 1964, 210, 217—219.

[36] Ἀ. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957.

[37] M. H a t z i d a k i s, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, L' Hellenisme contemporain (Athènes 1953) 193—216; i d e m, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας τουπίκλην Μπαθᾶς, Νέα ἑστία, свеска посвећена хиљадугодишњици Свете Горе (Ἀθῆναι 1963) и др.

[38] В. П е т к о в и ћ, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 189; и с т и, Метеори, Народна енциклопедија, II, 742; V. К о г а ć, Meteorski manastiri, Enciklopedija likovnih umjetnosti, III, Zagreb 1964, 450—451.

[39] Међу старијим нарочито се истиче водич који је написао Ἰ. Π α π α σ ω τ η ρ ί ο υ, Τὰ Μετέωρα, Τρίκκαλα 1934, а у новије време треба забележити В. Σ κ ο υ β α ρ ᾶ ς, Μετέωρα, ἀρχαιολογικὸς καὶ τουριστικὸς ὁδηγός, Βόλος 1961 ; Σ. Π α π α δ ό π ο υ λ ο ς, Μετέωρα (Δυτικὴ Θεσσαλία), Ἀθῆνα s. d.; Μ η τ ρ ο π ο λ ί τ η ς Δ ι ο ν ύ σ ι ο ς, Τὰ Μετέωρα, Ἀθῆναι 1964.

прве половине XIV века. У језгру стварања монашке заједнице — према сведочењу Метеорске хронике [40] — налазила се црква посвећена Богородици, звана Дупијани (ὁ ναὸς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς ἐπονομαζομένης Δουπιάνου).[41] Извори не наводе одређеније где је био тај храм, смештен у подножју стена (εἰς τὴν γῆν καὶ πρὸς ταῖς ῥίζαις τῶν Μετεώρων λίθων ἀνάκειται). [42] Његове делове, изгледа, чува једна скромна црква која лежи североисточно од села Кастраки. Ископавања ове грађевине, обновљене 1861, показала су да је старији објекат имао једноставну правоугаону основу са полукружном апсидом.[43] Црква се налази на месту које се некада могло звати Дупијани, испод истоимене стене на којој је, судећи по свему, отпочео испоснички живот. Тражећи самоћу и тешко докучиви мир, монаси из долине почели су да граде ћелије у стеновитој околини.

---

[40] Спис Σύγγραμμα ἱστορικόν, ὡς ἐν συνόψει συντεθέν, δηλοῦν περὶ τῆς Σκήτεως ὅτι τέ ἐστι τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τῆς Δουπιάνου καὶ Σταγῶν καὶ πῶς σήμερον λέγεται τοῦ Μετεώρου најчешће се назива Метеорском хроником. Вероватно је настао 1521. године, у време када се епископија Стага налазила у сукобу с угледним манастиром Преображења, оспоравајући му право на првенство и велики утицај у животу метеорске заједнице. Хроника је нарочито драгоцена због првог дела који осветљава рану историју метеорских насеља и њихове међусобне односе. После првог мирног поглавља, који има облик историјског излагања, изнесене су оштре оптужбе монаха на скупу који се састао да реши спор. Тако се о животу манастира у каснијем периоду највише сазнало из њихових међусобних неспоразума који су пружали жалосну слику. „Узалуд су се — пише Езе — побожни еремити стагијске тебаиде, верујући да су се заувек одвојили од света, настанили усред ваздуха и вредно клесали степенице на стенама за које се сматрало да су недоступне: људске страсти и неслагања ишли су за њима. Ускоро су морали да се препиру због једне пећине, уског врха стене или делића поља између две провалије са више жестине него за богате поседе“ (L. Heuzey, Les couvents des Météores en Thessalie, 167). — Оригинални рукопис Хронике није се сачувао. Текст који је нашао Езе био је препис поменутог рашког епископа Герасима из 1776. године. Спис је најпре објављен у преводу (L. Heuzey, op. cit., 153—169), а затим упоредо на грчком и француском језику (L. Heuzey, Discours historique sur les couvents des Météores, 232—251, и L. Heuzey — H. Daumet, Mission archéologique de Macedoine, 441—447). Нови извор за историју Метеора појавио се на српском у наведеном преводу Езеовог чланка код М. Ђ. Милићевића, Метеорски манастири у Тесалији, по једном грчком рукопису, Гласник СУД, XVIII (1865) 189—212. Метеорску хронику је публиковао затим, према Езеовом препису, Ν. Γιαννόπουλος, Τὰ ἐν Θεσσαλίᾳ Μετέωρα, 539—543, а неколико година касније појавио се и препис Порфирија Успенског, са преводом Метеорске хронике на руски језик (П. Успенски, нав. дело, 408—419).

[41] Метеорска хроника, 441 (према издању L. Heuzey — H. Daumet, Mission archéologique de Macédoine).

[42] Исто.

[43] Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ἀνασκαφὴ Δουπιάνης καὶ Καστρακίου, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχ. Ἑταιρείας (1932 — Ἀθῆναι 1933) 53—55. Ову идентификацију прихватили су и Папасотириу (нав. дело, 11) и Никол (нав. дело, 81—82); уп. мишљење Војазидиса још пре ископавања проф. Ксингопулоса (Ἰ. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, ΕΕΒΣ, Β′ (1925) 165.

Повеља Андроника III, издата епископији Стага 1336[44], спомиње међу манастирима на њеном подручју и манастир посвећен Богородици (εὕρομεν... καὶ τὰ ἐν τῇ ἐπαρχίᾳ αὐτῇ μονήδρια, εἰς μετόχια ὄντα τῆς αὐτῆς ἁγιωτάτης ἐπισκοπῆς, τήν τε μονὴν τῆς ὑπεραγίας θεοτόκου [ἐπιλεγομένην] ἡ Δουπιάνη...).[45] Документ, међутим, не објашњава да ли је наведени манастир лежао у подножју Метеора или се налазио на стени која се диже недалеко од сачуване цркве. Уколико се речи из повеље Андроника Млађег односе на манастир смештен у долини, могуће је да је управо њему припадао храм Богородице који се наводи у Метеорској хроници. У време писања овог састава, готово два столећа после првих непосредних вести, средиште из кога су се монаси удаљавали да би живели као испосници могло је већ да изгуби свој карактер у суседству високо развијених монашких заједница на стенама и да се сведе само на цркву коју су становници Метеора наставили да поштују као своју матицу.

У наведеном документу Андроника III среће се и занимљив податак да је епископија Стага раније поседовала повеље византијских владара Никифора Вотаниjата (1078—1081) и Алексија Комнина (1081—1118), али ова вест, ако се опрезно прими, не сведочи да је у то рано време постојала и заједница анахорета у Метеорима.[46] Слободнија тумачења стављала су почетке скита у XII век, а друга су их померала још за једно или два столећа дубље у прошлост.[47] Свакако је могуће да је скит или известан број пустињака неповезано живео по бреговима и знатно пре првих сачуваних података, али је тешко одређеније рећи које би то време могло да буде. Византијски хроничари раног XIV века још ништа не говоре о постојању метеорске тебаиде.

Усамљени испосници, групе келиота и невелика монашка братства, расути по стенама, чинили су духовну заједницу која се означавала као једна целина. Током времена она се, додуше, повећала и претрпела многе промене, али је, као и код других средишта источног монаштва, сачувала своју основну унутрашњу повезаност.

---

[44] Ова хрисовуља је више пута издавана (L. Heuzey, Mission archéologique de Macédoine, 453 sq.; F. Miklosich — J. Müller, Acta et diplomata graeca medii aevi, V, Vindobonae 1887, 270—273; П. Успенски, нав. дело, 405 и други; уп. Ἰ. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, 149).

[45] F. Miklosich — J. Müller, op. cit., 271—272.

[46] С. Ламброс сматра да оснивање манастира пада у средину XIV века (Συμβολαί, 51). Ш. Астрик у занимљивој расправи о недавно поново пронађеном документу епископије Стага из 1163. године такође се заложио за датовање скита у XIV век — Ch. Astruc, Un document inédit de 1163 sur l'évêché thessalien de Stagi (Parisinus Suppl. Gr. 1371), Bulletin de Correspondance Hellénique, LXXXIII, 1 (1959) 206, 235, n. 4, 243—244.

[47] Војазидис их, на пример, везује за XII век (Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, 153). И датовања осталих писаца су веома различита, најчешће преузета без властитог разматрања од других аутора.

Скит је, по светогорском примеру, имао свога проту. Према излагању Метеорске хронике, он је у почетку резидирао уз цркву Богородице.[48] Можда по неписаним правилима и не увек, прота је, како истиче исти извор, у ранијем периоду био истовремено и игуман манастира Дупијани.[49] Носећи штап као обележје свога достојанства, он је повремено обилазио све станове монаха[50] који су се, везани за своје духовно средиште, спуштали са стена сваке недеље на заједничку молитву у цркву названу κυριακόν. Сличан случај сачуван је из давнина у Капсокаливији и Скиту св. Ане на Атосу где се монаси из растурених ћелија недељом окупљају на заједничку службу.[51] У то доба највећи број пребивалишта у Метеорима вероватно није ни имао своје цркве.

Да би боље пратила живот растурених метеорских анахорета, тог „дивљег цвета византијског спиритуализма", црква је морала не само да их повеже у једну духовну заједницу него и да их подреди своме обласном епископу.[52] Седиште проте налазило се на подручју Стага и због тога је епископија овог места истицала зависност скита од њене власти. Он је био обавезан да даје епископу уобичајени годишњи данак, каноникон — истина више симболичан него стваран — који се састојао у одређеној количини воска за свеће.[53] Међутим, стварни положај скита откривао је мање чврсту везу с епископијом Стага. Можда по угледу на Свету Гору која се често обраћала непосредно васељенском патријарху и у Цариграду решавала своја спорна питања, метеорски манастири испољавали су жељу за већом независношћу и допуштали себи слободу да мимоиђу епископа Стага, упућујући молбе архиепископу Ларисе или чак самоме патријарху.[54]

Хрисовуља Андроника III — као што је већ истакнуто — међу манастирима на подручју епископије Стага помиње, позивајући се на практикон

---

[48] Ὁ δὲ ναὸς τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου... εἰς κεφαλὴν τῆς Σκήτεως προετετίμητο ὡς πρωτᾶτον, ἀνέχων καὶ τὰ περὶ αὐτὴν μονήδρια, ἃ μὲν εἰς καταφυγήν, ἃ δὲ εἰς συνασπισμόν (Σύγγραμμα ἱστορικόν, 441); cf. Ἰ. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, 167.

[49] Могло би се претпоставити да је игуман због угледа овог манастирског братства најлакше долазио на чело скита, али то није био увек случај. Јеремонах Нил, једна од најзначајнијих фигура у историји Метеора, добио је прво управу над целом тебајидом, а тек после тога му је додељено и звање игумана Богородичиног манастира (Lascaris, op. cit., 297—298). Аутор Метеорске хронике, поричући старешинама манастира Преображења право на звање игумана, наводи да је та титула у ранијем периоду била резервисана само за проту: „Очигледно је да се, сем проте скита, који је био у Дупијани, ниједан други није називао игуманом међу свим осталим манастирима, јер је тако владао обичај да прота скита има и назив игуман" (Метеорска хроника, 443).

[50] Метеорска хроника, 442.

[51] И у Кападокији су се у XII веку испосници једном недељно скупљали на молитву (Ἰ. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, 166).

[52] D. Nicol, op. cit., 83.

[53] А. Соловјев — В. Мошин, нав. дело, 242—243.

[54] D. Nicol, loc. cit.

Манусиса, и Богородичин манастир Дупијани, али одсуство вести о другим споменицима или другим заједницама монаха наводи на помисао да је у то време успон Метеора био још у почетку и да њихов нагли развитак пада тек после тога.[55] У сваком случају, деценије које су следиле представљају цветно доба монаштва у овом крају.

Опште повољне услове за снажење духовног живота у Тесалији пружиле су и нове политичке прилике. Након смрти последњег обласног господара, севастократора Стефана Гаврилопула (1333), ове крајеве преузела је Византија.[56] Тиме се Тесалија први пут од доласка Латина почетком XIII века поново нашла у саставу Царства. Нова власт благонаклоно је потврђивала стара права и поседе духовних средишта у Тесалији. Међу преосталим документима истиче се, пре свега, цитирана повеља Андроника III, издата марта 1336. Драгоцени текст — сачуван једино у препису на зиду старе катедралне цркве Успења Богородице у Калабаки — подсећа с једне стране на раније исправе и односе у овој области, а са друге открива нове прилике у њеном животу.[57] У исто време, такође 1336, и монаси манастира Завлантије код Трикале добили су од цара потврдну повељу својих старих исправа.[58]

Погодни услови за развитак монашког живота у време епарха Михаила Мономаха и после њега очували су се и у доба нове власти над овим подручјем: након низа све дубљих продора у византијске области, ширећи своју државу према југу и истоку, Срби су 1348. заузели и Тесалију.[59] Релативно лаке последње успехе омогућила је ситуација створена у време велике епидемије куге. „Црна смрт" однела је и самог Јована II Анђела, византијског намесника у Тесалији.[60] Власт над новоосвојеним подручјем Душан је поверио кесару Прељубу, војсковођи који је посео Тесалију, а управу над Епиром своме младом полубрату, деспоту Симеону-Синиши.[61] Већ у јесен исте, 1348. године цар Душан је на грчком језику издао хрисовуље тесалијским манастирима у Ликусади и Завлантији.[62]

Период српске власти у овој области, значајан у развитку метеорског скита, такође је забележио неколико политичких промена од средине XIV века. После Душанове смрти деспот Симеон се прогласио у Костуру за цара, али су прилике у Тесалији и Епиру биле компликоване доласком његовог шурака, бившег епирског деспота Нићифора II, у пролеће 1356.[63] Две године

---

[55] Ἰ. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, 166—167.

[56] К. Јиречек — Ј. Радонић, Историја Срба², I, Београд 1952, 216; Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1959, 473.

[57] F. Miklosich — J. Müller, op. cit., 270—273.

[58] Ἰ. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων 149.

[59] К. Јиречек, нав. дело, I, 226.

[60] Исто.

[61] Г. Острогорски, нав. дело, 487.

[62] А. Соловјев — В. Мошин, нав. дело, 152—167.

[63] К. Јиречек, нав. дело, I, 238.

касније, међутим, Нићифор је страдао у устанку Арбанаса и Симеон је могао да успостави своју власт над јужним крајевима, изабравши Трикалу за своју престоницу.[64] Рођен у браку Стефана Дечанског са принцезом Маријом из династије Палеолога и ожењен Томајидом, ћерком епирског деспота Јована Орсинија, Симеон је у својој одвојеној области, на крајњем југу српске средњовековне државе, водио живот у симбиози двеју политичких и културних сфера, српске и грчке. Двоструке претензије свога престола он је показивао и потписом који је, поред елемената раније Душанове титуле, истицао и његово порекло из византијске царске породице: Συμεὼν ἐν Χριστῷ τῷ θεῷ πιστὸς βασιλεὺς καὶ αὐτοκράτωρ Ῥωμαίων καὶ Σέρβων καὶ παντὸς Ἀλβάνου Οὔρεσις ὁ Παλαιολόγος.[65]

Монаси манастира Завлантије и овом приликом су се обратили новом господару, молећи да им се потврде раније манастирске исправе. Симеон им је августа 1359, после разматрања више спорних питања, издао златопечатну повељу[66], а неколико година касније, маја 1366, још једну хрисовуљу.[67] Као и позната простагма стагијском скиту из маја 1362, изузетно важна за познавање Метеора и његовог развитка, ови документи показују да је цар Симеон пружио монаштву Тесалије знатну помоћ.

Доба нових импулса у духовном животу не подудара се, с друге стране, случајно с временом доласка светогорског испосника Атанасија и његовог учитеља Григорија у метеорски крај. Ове угледне личности, исихасте по убеђењу, појавиле су се у јеку великих дискусија и огорчених борби које је изазвало ново снажење мистичне струје у ортодоксном монаштву. Сачувани опис живота св. Атанасија доноси многе вести о његовој фигури у овом покрету, као и о успону тебајиде средином XIV века, али оне, на жалост — због хагиографског карактера списа — често немају у себи потребне одређености.[68]

---

[64] Исто, 239.

[65] А. Соловјев — В. Мошин, нав. дело, 256.

[66] Исто, 216—229.

[67] Исто, 250—257.

[68] Поред Метеорске хронике из XVI века, овај спис представља једини значајан наративни извор о прошлости Метеора. Аутор Житија такође је дошао са Свете Горе али после Атанасија. Био је његов ученик и писао је, како сам каже, по властитом сећању, али пошто није могао од почетка да прати живот светитељев, он се обраћао онима који су га одраније познавали. Биографија није настала дуго после Атанасијеве смрти (око 1383), но ипак нешто после Јоасафове обнове цркве посвећене Преображењу (1387—1388), која се овде већ спомиње. Текст Житија, познатог у основним цртама већ пре тога, штампао је у целини С. Ламброс, према преводу монаха Неофита на новији грчки језик, у своме часопису Νέος Ἑλληνομνήμων, Β′ (1905) 61—87. Неколико година касније објавио је Н. Веис оригинални текст из рукописа с краја XIV века, који је — некако у исто време и независно — пронашао и А. Адамантиу (Ν. Βέης, Συμβολή, 208—236 и ζ′ 237—260; Ἀ. Ἀδαμαντίου Ἐργασίαι ἐν Μετεώροις, 211 et pass.). Житије опширно описује немирни Атанасијев живот пре доласка на Метеоре и његов боравак у овој сре-

Новодошли монаси настанили су се у једној пећини на стени званој Στύλος (Стуб), која се налазила недалеко од града.[69] Услови живота били су овде тежи него на Светој Гори, али је старац Григорије, у почетку склон да потражи боље место, остао овде по жељи свога ученика.[70] После извесног времена он се чак толико прочуо својом речју и аскезом да је слава Стилоса почела да засењује центар тебајиде, Богородичин манастир Дупијани.[71]

Атанасије је, по примеру Григорија Паламе, боравио по пет дана у недељи у потпуној повучености да би се одређеним молитвама и посебном исихастичком праксом припремао за визију божанске светлости.[72] Желећи да се што више удаљи и потражи безбедније место јер су његову испосницу једном узнемирили и крадљивци, он се с ученицима који су почели да га окружују попео на неприступачни, високи брег назван Широка стена (Πλατύλιθος или Πλατὺς Λίθος), где је најпре изградио сасвим скромно пребивалиште у једној пећини.[73] Нешто касније, Атанасије је одлучио да ту створи и малу

дини све до смрти. Као дете угледних родитеља које је рано изгубило, Атанасије-Андроник морао је да бежи из родног места Неа Патра код Ламије. Са својим стрицем дошао је у Солун где се, без средстава, тешко образовао, примајући поуке у духу хеленске културе. Добри наставници бесплатно су поучавали дечака, видећи његову жељу за учењем (према издању N. Βέης, Συμβολή, даље: Живот Атанасијев, 239—240). Склон духовном животу, Андроник је посетио Атос, али због младости није могао тамо да остане и упутио се у Цариград. У престоници је упознао угледне представнике исихастичког покрета, међу којима Григорија Синајита, каснијег патријарха Исидора, исихасту Данила и Григорија Акиндина (Живот Атанасијев, 240—241). После једног пута на Крит Андроник је, нешто пре 1325, опет дошао на Свету Гору, али је овога пута остао у једном од средишта атоског исихазма, скиту Магули код манастира Филотеја, којим је управљао лично Григорије Синајит (Живот Атанасијев, 241—242; D. Nicol, op. cit., 89; J. Meyendorff, Introduction à l'étude de Grégoire Palamas, Paris 1959, 75, 351). Међу мучалницима била су и два будућа васељенска патријарха — Исидор, кога је већ познавао, и Калист. Ово аскетско насеље настрадало је, међутим, у једном пиратском нападу и водећи представници покрета отишли су у Солун. Андроник се испео у мање приступачне делове Атоса и придружио двојици анахорета који су у дубокој повучености и строгој аксези живели у испосници Милеа (Живот Атанасијев, 242). Један од њих, Григорије, постао је Атанасијев духовни отац и касније га замонашио. После неког времена, заједно проведеног, учитељ и ученик су напустили ову испосницу и преко Солуна се упутили у Тесалију (Живот Атанасијев, 242—244). У околини Верије обрели су се у једној анахоретској насеобини (Метеорска хроника, 443), где је раније боравио Григорије Палама. Његов начин живота, који се састојао од пет дана проведених у потпуној тишини и заједничког присуствовања евхаристији, сасвим је одговарао обичајима које је описала Метеорска хроника и који је постојао на Атосу (D. Nicol, op. cit., 91). Од сервијског епископа Јакова сазнали су Атанасије и његов учитељ за необични метеорски крај у коме се „дижу стене, високе и велике, од створења света" (Живот Атанасијев, 244).

[69] Исто, 245. О положају стене Стилос и његовој идентификацији уп. Ἰ. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, 157 et pass.

[70] Живот Атанасијев, на н. м.

[71] Исто, 245—246; уп. Ἰ. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, 177.

[72] Живот Атанасијев, 246.

[73] Исто, 247—248.

цркву, а свога ученика Јакова упутио архијерeју с молбом да га рукоположи за свештеника. Малу капелу, делом узидану у удубљење стене, сазидао је изнад испоснице и посветио Богородици.[74]

Негде око 1350, после десетак година проведених у Метеорима, старац Григорије, незадовољан, ипак је одлучио да напусти своје боравиште и кренуо у Цариград одакле је водио порекло.[75] У то време Атанасије је радио на стварању нове монашке заједнице. Верни ученик — преноси даље исти извор — није могао да се одвоји од свога духовног оца и отишао је за њим до Солуна, али га је старац уверио да треба да се врати на Метеоре.[76]

Ћелија на Широкој стени окупила је постепено четрнаест монаха[77] и развила се у мали манастир, иако је Атанасије своју насеобину називао ћелијом, а себе, као и његови следбеници, једноставно оцем.[78] Непознати српски велможа, чије нам име, на жалост, није сачувано, дао је средства да становници Широке стене сагради нову цркву[79] која је, како се мисли, у вези

---

[74] Исто, 248. Према речима биографа, сам отац Атанасије дао је Широкој стени назив „Метеор" (исто, 249). Она се јавља и под именом Велики Метеор и Метеор Богородице.

[75] Исто, 248.

[76] У обавештењима које пружају извори о историји Метеора — нарочито њиховог старијег периода — има доста неслагања и нејасних елемената. Понекад се може уочити и намерно истицање извесних вести или уношење сасвим нових података у духу ауторових тврђења. Тако, на пример, догађаји у вези с одласком старца Григорија нису исти у Метеорској хроници и у опису Атанасијевог живота. Први извор каже да је Григорије кренуо у Цариград, док је Атанасије остао у пећинама Стага и тек после дуго времена (μετὰ πολὺν χρόνον) затражио од обласног епископа и проте скита дозволу да се настани на Широкој стени. Затим, пошто је, према закону и реду, добио писмено одобрење, попео се на стену и саградио малу цркву посвећену Богородици (Метеорска хроника, 443). Међутим, Атанасијева биографија, којом се иначе користила Метеорска хроника, наводи да је Атанасије од Григорија добио дозволу да продужи испоснички живот на новом месту, и да се касније старац одлучио да напусти Метеоре (Атанасијев живот, 247—248). Молбу стагијском епископу и метеорском проти да му допусти живот на Широкој стени Атанасијев биограф уопште не спомиње. Очигледно, сваки од састављача истицао је оно што је било значајно за њега — Метеорска хроника је доказивала право епископа и проте да они о овоме одлучују, док је Атанасијева биографија подвлачила поштовање воље и осећање зависности од духовног оца. Не улазећи у оцену да ли су епископ Стага и прота метеорске тебајиде у то доба одлучивали или бар имали утицаја на избор пребивалишта појединих анахорета, мора се приметити да је Метеорска хроника овде свесно унела детаље који показују зависност од ових црквених старешина, мењајући при томе и редослед у своме веома кратком опису Атанасијевог живота (уп. N. Βέης, Συμβολή, 236 ιδ).

[77] Живот Атанасијев, 250.

[78] D. Nicol, op. cit., 98.

[79] Εἶτα δι' ἐξόδου τινὸς τῶν ἐκ τοῦ γένους τῶν Τριβαλλῶν μεγιστάνου καὶ συνεργείας τῶν ἀδελφῶν ἀνεγείρεται ναὸς τῷ Σωτῆρι Χριστῷ ὡραιότατος. На његовом месту касније је Јоасаф Немањић поставио нови храм који је „подигао у ширину и висину, као што се и сада види" (οὕτινος μέρος καθελὼν ὕστερον ὁ ἀναδεξάμενος παρ' αὐτοῦ τὸ κελλίον κλεινὸς Ἰωάσαφ εἰς μῆκος καὶ ὕψος καθὼς νῦν ὁρᾶται ἀνήγειρεν, Живот Атанасијев, 250).

са исихастичким виђењем мистичне светлости била посвећена Преображењу.[80]

Веома занимљив био је типик овога манастира. Његове одредбе, сачуване делимично у опису Атанасијевог живота, изражавале су изузетно строга схватања монашке средине. Неумољиви прописи захтевали су потпуно јединство воље и мишљења, забрањивали сваку употребу лаичких предмета и све облике приватне својине. Монаси су били дужни да станују заједно и носе исту одећу. Од њих се тражила умереност у храни и пићу, а јело је, сем у болести, увек морало да буде заједничко. С огорчењем је типик одбацивао могућност да монах на било који начин дође у додир са женом: чак и када би умирала од глади — писало је у једном члану овог хришћанског правилника — он јој није смео прићи да пружи храну. Разуме се да је, поред осталог, и поучавање деце у манастиру било најстроже забрањено.[81]

Оскудне вести у вези са типиком показују да су његова правила, потврђена од архијереја[82], била и шире прихваћена. То није само утицало на околину и повећавало углед овог манастира него је и ширило његове поседе. Три брата монаха — Гервасије, Иларион и Јаков — тражили су од Атанасија дозволу да створе ћелију у близини манастира Метеора и живе по одредбама његових становника, обећавајући да ће после њихове смрти ћелија и све што у њој буду изградили припасти манастиру Метеору.[83] Био је то почетак прибирања поседа против којег су епископ Стага и метеорски монаси са толико жестине устали једно и по столеће касније. Али ауторитет оснивача обезбеђивао је овом манастиру престиж који је доцније тешко било ограничити. „Оно што је у почетку створено као скит Стага, постало је касније метеорски скит."[84]

Као и покушај да се проникне у старије облике организованог живота монаха и наслути њихово време, на тешкоће наилази и настојање да се одреде раније вође ове заједнице. Међу личностима чија су имена сачувана, извесни аутори желе да у јеромонаху Макарију виде првог познатог проту стагијског скита: он се на једном недатованом документу из средине XIV века потписао као игуман манастира Дупијани, дакле са титулом која се, као што смо видели, често налазила у вези с положајем проте.[85] Иако без сумње угледна личност, Макарије се ипак спомиње само као јеромонах, архимандрит и духовни отац,

---

[80] D. Nicol, op. cit., 97

[81] Живот Атанасијев, 251—252.

[82] Исто, 252; уп. D. Nicol, op. cit., 99.

[83] П. Успенски, нав. дело, 448—449; N. Βέης, Σερβικὰ καὶ βυζαντιακὰ γράμματα Μετεώρου, 88.

[84] D. Nicol, op. cit., 87.

[85] П. Успенски, нав. дело, 147; D. Nicol, op. cit., 95; Ἀ. Ἀδαμαντίου, међутим, мисли да је Нил био први прота Стага — Ἐργασίαι ἐν Μετεώροις, 215.

а не и као старешина тебајиде.[86] Тешко је претпоставити да би извори пропустили да наведу високу функцију проте. Макарије није остао до краја на Метеорима. После извесног броја година он се вратио у манастир Хрисену у Аспропотаму, док је своју ћелију εἰς τὸ Πηγάδιον[87] оставио оцу Атанасију, поверивши му је не као стилиту већ као савесном човеку од кога је очекивао да ће унапредити ово место.[88]

Нејасно помињање односа појединих личности из тебајиде са влашћу у Тесалији тешко допушта да се наслути неки одређенији смисао. Ипак, Симеонова повеља скиту, издата маја 1362, пружа изгледа могућност за извесне закључке о овом питању. Документ уобичајеном формулом строго забрањује мешање власти у живот анахорета: „да сви преблагочастиви монаси... који се подвизивају у пећинама скита Стага, буду неузнемиравани, несаблажњивани, неповредиви, неподложни потраживању од стране повременог стагијског кефалије и других..."[89] У повељи се затим исправља једна старија грешка наређујући „да се и пећине које је отргао Орфанојован кир-Теодор, ондашњи стагијски кефалија, од столпа који се назива ‚архимандритов'[90] и попа кир Неофита у Пигади, поново врате столпу..."[91] По свој прилици, у овом Στῦλος-у може се познати стена архимандрита Макарија, који се, изгледа незадовољан, у то време већ био вратио у свој манастир Хрисену.[92]

Нејасан је и разлог Григоријевог напуштања испоснице у Метеорима. Можда је његов углед изазвао суревњивост средине[93], а можда је доспео у сукоб са неким од „оних који владају" — са представницима духовне или политичке власти Стага — који су му, према речима Атанасијевог биографа, наносили зло.[94] Изнето је мишљење да се разлог његовог одласка крије у незадовољству новом, српском влашћу која се у то време проширила и на Тесалију.[95] Заиста није искључено да се овде крије сукоб са неким

[86] М. Ласкарис, изгледа, сматра да је архимандрит Макарије био као прота непосредни претходник јеромонаха Нила (нав. дело, 296, 306; уп. и Ἰ. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, 172). Оризма Алексија Анђела из 1388, која о њему говори с поштовањем — доносећи садржину његовог писма о заоставштини у Метеорима — помиње га већ као умрлог, не наводећи да је био прота (N. Βέης, Συμβολή, 236 νγ).

[87] Исто.

[88] οὐκ ὡς στυλίτῃ ὄντι, ὡς πρώην, ἀλλ' ὡς ἀνδρὶ εὐσυνειδότι (П. Успенски, нав. дело, 147, 148, 464).

[89] А. Соловјев — В. Мошин, нав. дело, 242—243.

[90] ἀπὸ τὸν στύλον τοῦ ἀρχιμανδρίτου λεγόμενον (исто, 242).

[91] Исто, 243.

[92] D. Nicol, op. cit., 83. Време боравка архимандрита Макарија, старца Григорија и низа других личности на Метеорима тешко се може прецизније одредити. Документ из средине XIV века, који наводи Макарија као игумана, настао је свакако после 1348, дакле, после српског освајања овог подручја, јер се већ спомиње ранија власт архонта Јеремије Храниславa (M. Lascaris, op. cit., 296).

[93] Ἰ. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, 177.

[94] Живот Атанасијев, 248.

[95] D. Nicol, op. cit., 95—96.

од архоната Стага, али постоји и могућност да је било неслагања са духовним властима, можда са самим протом, кога Атанасијев биограф није желео да помене. Наиме, у истој повељи из маја 1362. занимљиво и опширно се објашњава какав би требало да буде прота који управља скитом: „А треба и да над свима малим и великим монасима, који се налазе у скиту, сваки повремени прота врши пастирску и духовно-судску власт ... по прописима и одредбама светих отаца ... Исто тако, царство ми има вољу и наређује да — као што су оци моји од сваког човека неузнемиравани ... и неподложни потраживању — тако да буду (неузнемиравани) и од сваког повременог њиховог проте, и то (укључиво) до сваког појединца који се у њиховим ћелијама налази; јер су духовне власти постављене једино ради спасења и користи људске, а не ради срамотног лакомства и насиља над другима ... и ако се прота заиста чини брат људима, (он) треба у ствари да буде, према светом јеванђељу, роб и слуга свих ..."[96] Овакво истицање потребних врлина као да је било изазвано њиховим недостатком: оно је могло да настане због неслагања у оквиру монашке заједнице, као што су и реченице о изузимању тебајиде испод власти кефалије Стага имале основу у поменутим злоупотребама Орфанојована. Пример овог архонта поменут је због потребе да се исправи једна одређена грешка, али се и лакше, као мање деликатан, могао да наведе у повељи него недолично понашање једнога проте.

Одредбе о односима са световном влашћу показују да је цар Симеон штитио метеорске анахорете и омогућио да развитак тебајиде, започет под византијском влашћу, доживи снажан успон у његово доба. Али потреба да се монаси узму у одбрану чак и од насиља појединих прота баца извесну сенку на међусобне односе у скиту већ у XIV веку — односе чије жалосно стање много боље познајемо у касницим столећима.

Занимљиво је, такође, ако се може веровати често несигурним наративним изворима, да је Атанасије извесним својим захтевима мимоилазио епископа Стага — можда из страха да његово тражење неће наићи на разумевање — и да се обраћао непосредно архиепископу Ларисе. Није, међутим, необично што је такво схватање јурисдикције испољавао управо човек који је имао широки увид у живот православног монаштва и као Светогорац добро познавао сличне односе Атоса са духовним властима.

Заштита и помоћ српске власти нису се испољавале само у издавању докумената метеорском скиту, којима су потврђивана стара права и исправљане раније грешке, него и у даровима који су јачали економску основу монашког живота. Неодређене и само фрагментарно сачуване вести данас нас мало обавештавају о Метеорима у првој деценији нове власти у Тесалији. Међутим, од шездесетих година XIV века извори су чешћи и материјални подаци који осветљавају развој скита много богатији. Благонаклони однос нових господара

[96] А. Соловјев, — Мошин, нав. дело, 244—245.

према цркви — треба овде одмах приметити — чинио је део ширег, традиционалног политичког става српских владара према новоосвојеним областима. У исто време, на другом крају земље цар Душан, као и касније његови наследници, издавао је многобројне повеље и обдаривао манастире Свете Горе која је, после пада Сера у јесен 1345. године, припојена српским областима.

Углед метеорског скита посебно је порастао када је цар Јован Урош, негде после 1372, и сам овде потражио духовно уточиште. Иако млад, последњи члан династије Немањића, која се преко два столећа налазила на престолу српске државе, напустио је своју престоницу у Трикали да би се, задржавајући извесна владарска права, повукао у манастир Преображења.[97] Монашку схиму цар је примио из руку оца Атанасија и узео име Јоасаф. Манастир на Широкој стени био је отада окружен посебним поштовањем и обасут многобројним поклонима. Међу дародавцима истицала се царева сестра Марија, удата за јањинског господара деспота Тому Прељубовића, а сам цар-монах подигао је касније нову и већу манастирску цркву на месту ранијег здања непознатог српског ктитора. Манастир Преображења стицао је тако нов положај у метеорском скиту. Његов углед постепено је почео да потискује важност манастира Душијани, показујући уз то извесну тежњу ка самосталности у оквиру заједнице. Поштовање према Атанасију и Јоасафу спречавало је, међутим, да се отворено изрази незадовољство овим развитком, иако је он умањивао утицај епископа Стага и проте на живот метеорског скита као целине.

У времену брзог успона монашке заједине у Метеорима од средине XIV века изузетно значајну појаву представљао је јеромонах Нил, ктитор манастира Сретења. Његов живот осветљавају доста бројни и различити извори — Метеорска хроника, сачувани епиграфски споменици и документи српских владара у Тесалији — али широка основа коју они образују није у истој мери богата подацима. Из искиданог низа вести које се јављају негде од средине XIV века може се наслутити да је „богољубиви човек", како га је назвала Метеорска хроника[98], градио сигурну духовничку каријеру у периоду српске власти над Тесалијом. Већ у најстаријем документу, без датума, насталом свакако после доласка нових господара, он се спомиње као δικαῖος τῆς ἁγιωτάτης ἐπισκοπῆς Σταγῶν.[99] С оправданошћу је, свакако, изнесено мишљење да је Нил био у пријатељским везама са српским управљачима на овом подручју и да је њиховој заштити препоручио монашка насеља у Мете-

[97] Време његовог замонашења не може се тачно утврдити. Готово читаву једну деценију немамо вести. Као цар, Јован Урош последњи пут се спомиње у документима из новембра 1372, а као монах први пут у синодалном акту Порте Панагије из новембра 1381 (M. Lascaris, op. cit., 293—294).

[98] Метеорска хроника, 441.

[99] N. Βέης, Σερβικὰ καὶ βυζαντιακὰ γράμματα Μετεώρου, 88.

орима.[100] Маја 1362. јавио се први пут у једној простагми цара Симеона Уроша с титулом проте скита[101], а годину дана касније, маја 1363, наведен је у једном документу и као игуман манастира Дупијани.[102] Држећи у своме поседу Ћирилову пећину у Микани[103], кир Нил је у два маха, колико се зна, добио потврду овог свог права од српских владара у Тесалији — маја 1362. од цара Симеона[104] и новембра 1372. од његовог сина, цара Јована Уроша.[105] У овом другом документу и још једној истовременој простагми[106] Нил се спомиње последњи пут. Као ни тачније време његовог доласка на чело скита, тако се ни датум његове смрти не може утврдити. Не зна се колико је још управљао тебајидом после 1372. године. Тек новембра 1381. јавља се у синодалном акту манастира Порте Панагије први пут нова личност на положају проте, кир Неофит[107], који је и према речима Метеорске хронике наследио јеромонаха Нила у овом звању.[108]

Драгоцена Метеорска хроника пренела је и вест да је Нил у пећинама скита подигао четири храма због безбедности монаха, јер су Метеоре узнемиравали разбојници.[109] Вероватно су тиме монаси стицали слободу да не одлазе на заједничку недељну службу у протатон или бар да могу изостати када је то потребно, нарочито ако им прети опасност од лупежа. Није, истина, нимало јасно — приметио је и Никол — какав су плен могли очекивати ови разбојници од сиромашних усамљеника који су по својим правилима били дужни да се одрекну свих материјалних добара.[110]

Хроника је донела и текст Ниловог ктиторског натписа, насталог „после грађења и довршења божанских храмова, у години сликања“[111]:

---

[100] D. Nicol, op. cit., 84.

[101] П. Успенски, нав. дело, 449—452; N. Βέης, Σερβικὰ καὶ βυζαντιακὰ γράμματα Μετεώρου, 89—96; А. Соловјев — В. Мошин, нав. дело, 242—249.

[102] Cf. M. Lascaris, op. cit., 296, 298.

[103] Пећина у Микани налазила се крај истоимене речице, притоке Пинеја (Ἰ. Παπασωτηρίου, Τὰ Μετέωρα, 122; M. Lascaris, op. cit., 300). Према мишљењу Ласкариса, у то време то није био прави манастир, него пре анахоретско пребивалиште. Тек касније Микани је постао стварни манастир и тако се спомиње 1541 (M. Lascaris, loc. cit.).

[104] А. Соловјев — В. Мошин, нав. дело, 242—249.

[105] Пето, 210—211; приказ Д. Анастасијевића у час. Богословље, XII, 3—4 (Београд 1937) 336. За датовање ове повеље у 1372, уместо у 1357. и 1358. годину, пружио је убедљиву аргументацију M. Lascaris, op. cit., 277 et pass.

[106] Простагма цара Јована Уроша проти стагијског скита из новембра 1372: А. Соловјев — В. Мошин, нав. дело, 214—215; о новом датовању уп. M. Lascaris, op. cit., 277 et pass.

[107] Метеорска хроника, 442; M. Lascaris, op. cit., 294, 299.

[108] Метеорска хроника, 442.

[109] Исто, 441.

[110] D. Nicol, op. cit., 85.

[111] Метеорска хроника, 441—442.

'Ανηγέρθη ἐκ βάθρων καὶ ἀνιστορίσθη διὰ συνδρομῆς κόπων καὶ ἐξόδων τοῦ τιμιωτάτου ἐν ἱερομονάχοις κῦρ Νείλου καθηγουμένου τῆς σεβασμίας καὶ ἱερᾶς μονῆς τῆς ὑπεραγίας θεοτόκου τῆς Δουπιάνης, τοῦ καὶ Πρώτου τῆς Σκήτεως τῶν Σταγῶν, βασιλεύοντος τοῦ εὐσεβεστάτου καὶ πανευτυχεστάτου δεσπότου ἡμῶν κυροῦ Συμεών τοῦ Παλαιολόγου τοῦ Οὔρεσι ἐν Τρίκκῃ, ἐπισκοπεύοντος δὲ τοῦ θεοφιλεστάτου ἐπισκόπου ἡμῶν κῦρ Βεσσαρίωνος Σταγῶν, ἐπὶ ἔτους ,ϛωοε'.

Податак да су подигнуте четири цркве, без назива манастира или стена на којима су се оне налазиле, изазвао је више покушаја да се Нилови споменици вежу за позната пећинска пребивалишта тога доба, али су резултати били различити.[112] У манастиру Сретења Адамантиу је открио три натписа, исписана бојом у време живописања грађевине, која су била у вези са вешћу Метеорске хронике.[113] Највећи од њих, потпуно сачуван на уобичајеном месту изнад западних врата, веома личи на наведени дедикациони натпис Нилових цркава. Разрешен, треба да се чита:

– ΑΝΗΓΕΡΘΕΙ ΕΚ ΒΑΘΡ(ων) Κ(αὶ) ΑΝΗΣΤΟΡΙΘΕΙ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ Κ(αὶ) ΘΕΙΟΣ ΝΑΟΣ · Τ(ῆς) ΑΝΑΛΕΨΕΩΣ ΤΟΥ Κ(υρίο)Υ Κ(αὶ) Θ(εο)Υ Κ(αὶ) Σ(ωτ)Ρ(ο)Σ ΗΜ(ῶν) Ι(ησο)Υ Χ(ριστο)Υ · ΔΙΑ Σ(υν) /

ΔΡΟΜ(ῆς) Κ(αὶ) ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΤΗΜΕΙΟΤΑΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΙΣ ·ΚΥ(ρ) ΝΕΙΛΟΥ Κ(αὶ) ΠΡΟΤΟΥ Τ(ῆς) ΣΚΗΤΕΩΣ ΣΤΑΓ(ῶν) · Κ(αὶ) ΚΑΘΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΣΕΒΑΣΜΙΑΣ ΜΟΝΗΣ ΔΟΥ/

ΠΕΙΑΝΟΥ· ΒΑΣΙΛΕΒ(ον)ΤΟΣ ΔΕ ΤΟΥ ΕΥΣΕΒΕΣΤΑΤΟΥ ΗΜ(ῶν) ΒΑΣΙΛΕΟΣ ΚΥ(ρ) ΣΙΜΕ(ὼν) ΤΟΥ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ Κ(αὶ) ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡ(ος) ΡΟΜΑΙΩΝ ΣΕΡΒΕΙ(ας) · Κ(αὶ) ΡΟΜΑΝΕΙ(ας) ΤΟΥ ΟΥΡΕΣΙ ΕΠΕΙΣΚΟΠΕ/

---

[112] Успенски је, не знајући натпис из манастира Сретења, сматрао да Нилове задужбине треба познати у храмовима пећинских манастира Св. духа (смештеног на стени Стилос), св. Георгија, св. Модеста и храму на стени τῆς Ἀλύσεως (П. Успенски, нав. дело, 246). А. Адамантиу је изразио мишљење да манастир Сретења показује област у којој су се налазиле и остале три цркве, износећи могућност да су то храмови манастира Ипсилотере, св. Димитрија и св. Георгија ('Α. Ἀδαμαντίου, 'Εργασίαι ἐν Μετεώροις, 217). Према Војазидису, три непознате Нилове цркве биле су: храм св. Димитрија у пећини на стени Дупијани, храм у пећини јеромонаха Макарија, смештеној εἰς τὸ Πηγάδιον, то јест на стени Св. духа, и храм у пећини на стени Св. духа, јужно од цркве зване „јеромонаха Неофита", смештене такође изнад Пигадиона ('Ι. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, 170). М. Ласкарис, остављајући и даље отворено питање идентификације ових храмова, приметио је да су цркву св. Димитрија подигли свештеник Калиник и кир Игнатије, о чему се говори у повељи јеромонаху Нилу од маја 1363. године (M. Lascaris, op. cit., 299).

[113] 'Α. Ἀδαμαντίου, 'Εργασίαι ἐν Μετεώροις, 216—217. Скоро у исто време натписе је пронашао и Н. Веис; објавио их је у Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων τῶν Μετεώρων, 569. Њихов текст био је и после више пута издаван.

В(о)NТОС ΔÈ ТОΥ̃ ПАNÁГІОТÁТОΥ ΔЕСПÓТОΥ ἭМΩN ВНСАРÍОΥ ЕТ(ου)С Я̃ Ω̃ Õ Ẽ — (цртеж 1)[114]

И поред опште сличности с овим натписом, текст из Метеорске хронике показује занимљиве разлике које су запажене и неједнако протумачене. Адамантиу је изразио мишљење да је у Метеорској хроници донесен само општи тип натписа̂ који су постојали у Ниловим споменицима[115], док је Веис сматрао да је млађа верзија препис из манастира Сретења, при чему су неке речи изостављене, а друге додате.[116] Војазидис је, међутим, изнео претпоставку да је текст у Метеорској хроници настао према једном од остала три Нилова натписа који су свакако били сродни с натписом из Сретења.[117] Чудно је, ипак, да се аутори нису позабавили и карактером разлика у вези с историјским тренутком у коме се препис појавио.

Млађа варијанта натписа изоставила је, пре свега, речи ὁ πάνσεπτος καὶ θεῖος ναὸς τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Κυρίου καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, дакле, обавезни део сваког сличног епиграфског споменика, који доноси назив храма. Ова редакција се може објаснити жељом да се да̂ само општи тип натписа, јер сви храмови нису били посвећени истом патрону. У Метеорској хроници је затим уз Нилову титулу — са више прецизности него

---

[114] Због потпуности документације, натписи, сигнатуре и текстови на свицима објављују се са свим грешкама које се опажају у оригиналу. При томе се није скретала пажња на одступање од правописа, јер посебна обрада текстова излази из оквира и могућности овога рада. Међутим, у жељи да приложена грађа буде приступачна филолошким и палеографским истраживањима, потребно је да се пруже основна обавештења о систему транскрипције која је извршена. — Очувани делови текста обележени су великим, а речи које недостају малим словима. С друге стране, изостављени делови издвојени су округлим, а допуне оштећених и недовршених текстова косим заградама. — Сва спојена слова (на пример, ΗΝ, 8) донесена су раздвојено (ΗΝ, ΟΥ). — Делови речи који су у оригиналу исписани изнад и испод основног реда, као и вертикални поредак речи, штампани су у истом, хоризонталном низу. Почеци новога реда, с изузетком ктиторских натписа, нису означавани линијом. — Скраћенице које одређеније показују облик изостављеног слова (уп. на пример сл. 6 и разрешење на страни —) доносе се верзалом, као и друга, јасно исписана слова. — Најосетљивији део посла свакако је адекватно преношење знакова за акценте и аспирацију, исписаних понекад на начин који испитивача оставља у недоумици о којој се врсти заправо ради. У таквим случајевима настојало се да се одреди што је могуће приближнији знак. Уметник — разуме се, Грк — стављао је већ по слуху акценте тачно на одговарајућа места, али је грешио у избору њихове врсте. — Ктиторски натписи објављени су овде и у цртежу да би се боље документовало њихово разрешење. Занимљиво је да они — посматрани у целини — показују више ортографских грешака него сигнатуре и текстови на свицима. Можда се ова појава може објаснити употребом доброг приручника који је садржавао коректно исписане предлошке религиозних текстова, док је уметник приликом састављања ктиторских натписа откривао стварни степен своје писмености.

[115] Ἀ. Ἀδαμαντίου, Ἐργασίαι ἐν Μετεώροις, 216.

[116] Ν. Βέης, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων τῶν Μετεώρων, 571.

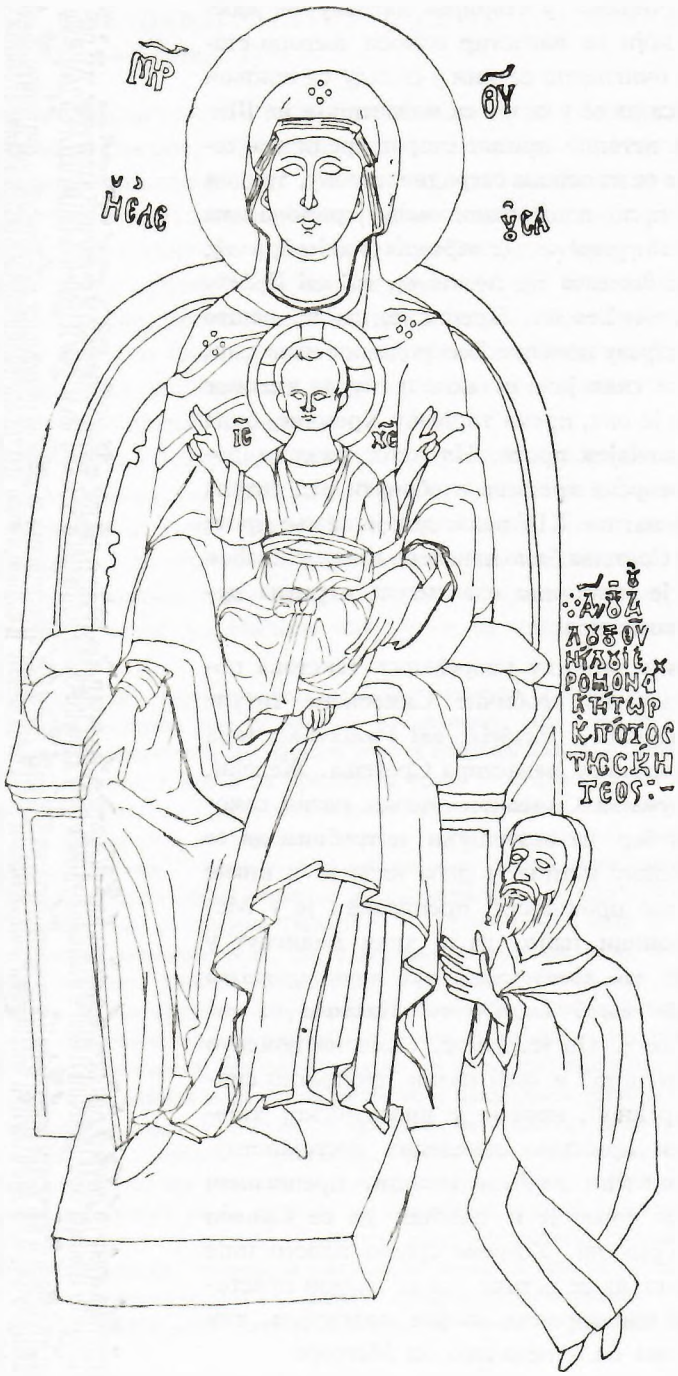
[117] Ν. Βογιατζίδης, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, 169.

што је то учињено у старијем натпису — забележено на који се манастир односи његово старешинство, очигледно сасвим у складу са тежњом читавог списа да се у спору са манастиром на Широкој стени истакне примат старог средишта тебајиде: храм се из основа саградио помоћу, трудом и издатком врло поштованог међу јеромонасима кир Нила, καθηγουμένου τῆς σεβασμίας καὶ ἱερᾶς μονῆς τῆς ὑπεραγίας θεοτόκου τῆς Δουπιάνης, τοῦ καὶ Πρώτου τῆς Σκήτεως τῶν Σταγῶν. Препис је, дакле, нешто богатије у изразу поменуо Богородичин манастир, у жељи да се тиме јаче истакне и титула његовог игумана, јер је она, према тврђењу Хронике, била у вези с положајем проте. Из истог разлога донела је Метеорска хроника и обрнути ред титула у односу на натпис XIV века: док је звање проте у манастиру Сретења било наведено прво, у млађем тексту оно је стављено иза титуле игумана душијанског манастира.

Крупнију разлику упоређених текстова показује и одсуство необичне Симеонове титуле αὐτοκράτωρ Ρωμαίων, Σερβείας καὶ Ρουμανείας, која се наводи у натпису манастира Сретења. Желећи, можда, да умањи Симеонов високи назив самодршца, или бар не сматрајући потребним да се он у том облику истиче у доба када је и иначе све припадало прошлости, преписивач је у Метеорској хроници навео да је храм подигнут у време владе τοῦ εὐσεβεστάτου καὶ πανευτυχεστάτου δεσπότου ἡμῶν κυροῦ Συμεὼν τοῦ Παλαιολόγου τοῦ Οὔρεσι ἐν Τρίκκῃ. Он је, дакле, Симеона поменуо само као „деспота“ и овај назив пропратио епитетом „пресрећни“, који је у византијској хијерархији увек припадао наведеном достојанству. Вероватно желећи да буде јаснији, преписивач из XVI века донео је и податак да се Симеон налазио у Трикали. У време српске власти није било потребно да се истиче где се налази престоница из које цар управља својим подручјем, тим пре што је она била недалеко од Метеора.

Карактеристичну разлику представља и чињеница да је на крају каснијег преписа наглашено

Цртеж 1. Ктиторски натпис јеромонаха Нила на западном зиду.



Цртеж 2. Ктиторска композиција.

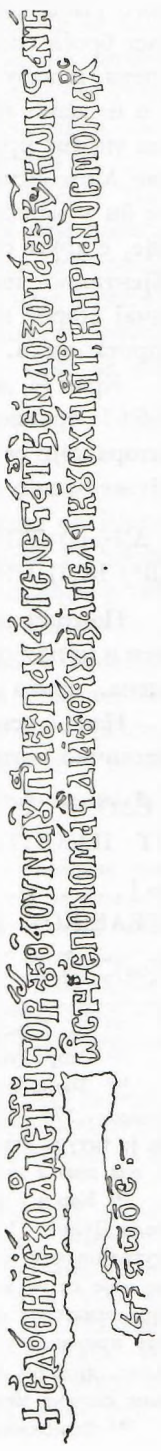
да је епископ кир Висарион био из Стага. У сачуваном оригиналном натпису то није стајало зато што се добро знало којој је епископији подређен метеорски скит. Преписивач је, међутим, желео да истакне зависност од епископије Стага, јер су монаси манастира Преображења мимоилазили њену надлежност.

Сва крупнија неслагања, дакле, имају своје дубље разлоге. До преписивања је дошло у тренутку када се у наведеном спору указала потреба да се сабрани скуп подсети и на садржај Ниловог натписа. Нова верзија била је тада прилагођена својој намени и добила одговарајући облик. Том приликом настале су и мање значајне разлике у појединим речима, облицима и ортографији, али су сви битни и специфични елементи натписа задржани, свакако да се не би умањила убедљивост и вредност документа који је у целини одговарао.

Карактер разлика између сачуваног Ниловог натписа и доцнијег преписа пружа основу да се размотри и непосредно питање да ли је текст из Метеорске хронике преузет са зида манастира Сретења или потиче из неког другог натписа који данас више не постоји. С обзиром на то да извесни елементи преписа у Метеорској хроници — нарочито Симеонова титула — говоре против могућности да је натпис постојао у том облику и указују да је он свакако претрпео неке измене приликом преписивања, веома је прихватљива претпоставка да се при састављању Метеорске хронике послужило баш узором из Сретења.

Тако је погодна садржина натписа из манастира Сретења, приписана свим грађевинама јеромонаха Нила, допринела тврђењу да је титула игумана у почетку била везана за положај проте: истакнута личност из историје метеорске заједнице, која је — тврди се — подигла четири цркве у тебајиди, сама је, дакле, навела да је она у исти мах старешина дупијанског манастира и прота скита. На тај начин је захтев метеорског скупа да се ова традиција поштује и у XVI веку добио већу снагу.

Проблем да ли су заиста постојали и други натписи из исте године везан је за питање колике су биле стварне могућности јеромонаха Нила као ктитора. Наиме, са доста основе може се сада изразити сумња да је он у једној години довршио и живописао четири грађевине. Из ових времена није остало забележено ни да су



Цртеж 3. Ктиторски натпис велможе Константина - Кипријана на северном зиду.

много утицајније и имућније личности биле у тако кратком времену ктитори већег броја споменика, а други натпис из манастира Сретења, као што ће се видети, показује да Нил није ни овде био самостални ктитор. Он се, међутим, дуго налазио на челу тебајиде: према случајно сачуваним документима његова управа прелазила је десетак година, а можда је трајала и две деценије.[118] Речи Метеорске хронике могле би се односити на целину његове делатности, док би у наведеној години била довршена само црква манастира Сретења. Није, с друге стране, искључена ни могућност да је Метеорска хроника, као субјективно писани састав, унела овакву вест да би још више истакла значај старог ктитора који је у исти мах био игуман дупијанског манастира и прота скита.

Храм је, дакле, према натпису, био из основа сазидан и исликан године 1366/67. трошком јеромонаха Нила и посвећен Вазнесењу Христовом. Лик ктитора који се моли Богородици Елеуси са Христом добро је сачуван у конхи на јужном зиду западног травеја[119] и обележен натписом (цртеж 2, слике 4 и 5):

·:· Δ(έησις) ΤΟΥ̃ ΔΟΥ̃/ΛΟΥ ΤΟΥ Θ(εο)Υ̃ / ΝΕΙΛΟΥ ΙῈ/ΡΟΜΟΝΆΧ(ου), / ΚΤῊ-ΤΩΡ / Κ(αὶ) ΠΡΌΤΟC / ΤΗC ΣΚΉ/ΤΕΟC: — [120]

Портрет приказује Нила као старијег човека у монашкој одећи, с огртачем и црном округлом капом на глави.[121] Његова скромна фигура, повијених колена, веома је мала у поређењу са ликом Богородице којој се обраћа.

Изнад северних, данас зазиданих врата налази се још један натпис, делимично оштећен (цртеж 3):

+ ΕΔΌΘΗ Ὺ ΕΞ́ΟΔΟ(ς) ΔῈ Τ(ῆς) ΗCΤΟΡΊ(ας) ΤΟΥ ΘΕΙ̃ΟΥ ΝΑΟΥ̃ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΠΑΝΕῪΓΕΝΕCΤΆΤΟΥ Κ(αὶ) ΕΝΔΟΞΟΤΆΤΟΥ ΚΥ̃(ρ) ΚΩΝCΤΑΝΤΉ/ [νου] . . . . . ΩCΤΗC ΕΠΟΝΟΜΆCΤ(ην) ΔΙΆ ΤΟΥ̃ ΘΕΙ̃ΟΥ Κ(αὶ) ΑΓΓΕΛΕΙΚΟΥ̃ CΧΉΜΑΤΟC, ΚΗΠΡΙΆΝῸC ΜΟΝΑΧΟC /

ΕΤ(ου)ζ Ϡ Ω̃ Ο̃ Ε̃: — [122]

---

[118] Cf. Lascaris, op. cit., 298—299.

[119] Репродукцију Нилових портрета објавио је M. Lascaris, op. cit., fig. 5.

[120] Факсимил је публиковао најпре N. Βέης, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων τῶν Μετεώρων, 574—575, а затим M. Lascaris, op. cit., 296. У овом натпису изостављена је титула игумана дупијанског манастира, која се у натпису изнад западних врата налази иза звања проте, свакако због тога што се сматрала мање значајном.

[121] Као и у другим приликама, све приложене цртеже пријатељски ми је урадио арх. Никола Дудић. Он се овде прихватио обимног посла да прикаже читав распоред фресака у унутрашњости цркве. Опис целине без тога не би имао потребну прегледност, а многе сцене које се не могу снимити остале би непознате. Разуме се да је представљање целокупног тематског програма захтевало и његово путовање у Метеоре. Он је за време те посете приказао у цртежу и орнаментику монументалног сликарства, а затим графички обрадио, држећи се оригинала, и све значајније натписе. Најзад, уступио ми је и своје спољне снимке метеорских манастира. За све му дугујем топлу захвалност.

[122] Факсимил је објавио N. Βέης, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων τῶν Μετεώρων, 574.

Данас је тешко утврдити ко је био „преблагородни и врло славни господин Константин", у монаштву назван Кипријан, који је дао новац за живописање цркве.[123] Део натписа који је ближе одређивао његову личност намерно је оштећен: почетак другог реда обијен је управо до места где се објашњава промена Константиновог имена. Може се претпоставити да су уништене речи показивале порекло или народност овога ктитора.[124]

Господин Константин је вероватно, бар извесно време, живео у Метеорима као монах Кипријан. Његова улога у живописању храма није довољно одређена, јер први натпис наводи да је црква како сазидана тако и украшена о трошку јеромонаха Нила. Сасвим је сигурно да Константин није помагао и грађење храма, јер о томе нема вести у његовом натпису. Обојица су, међутим, дали средства за сликање, али се њихов појединачни удео у томе не може разграничити.[125]

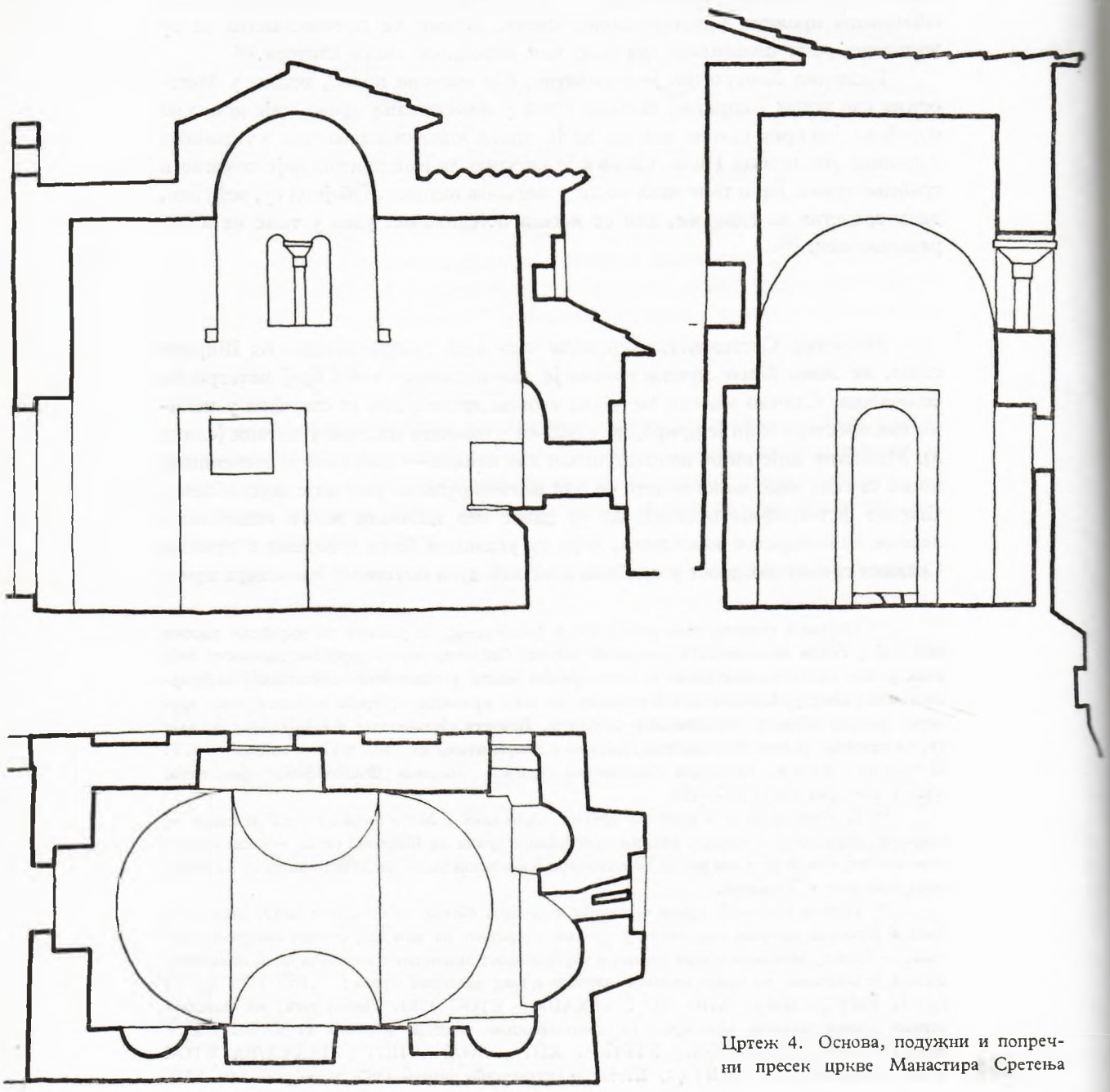
Манастир Сретења, удаљен пола часа хода северо-западно од Широке стене, не лежи близу путева којима је данас повезан већи број метеорских споменика. Слично многим ћелијама у овом пределу, он је сагрђен у пећинастом простору који је природно удубљен у окомито одсеченој литици (слика 3). Манастир није више неприступачан као некада — сазидано је степениште којим се сада лако може испети — али његово рушење још није заустављено. Старије фотографије показују да су данас већ ишчезли многи живописни делови манастирског комплекса, који су углавном били изведени у дрвету. Свакако срећну околност у судбини овог већ дуго опустелог манастира пред-

---

[123] Очувани епитети πανευγενέστατος и ἐνδοξότατος не указују на одређени високи положај у скали византијских дворских титула. Додуше, значај одређене личности није увек у ово време подразумевао и одговарајуће место у званичној друштвеној хијерархији, али у ктитору Константину-Кипријану по свој прилици не треба тражити неку изузетно високу личност византијског друштва. Епитети εὐγενέστατος и ἐνδοξότατος јављају се, на пример, уз име Константина Драгаша у документима из 1393. и 1395. године — в. Г. Острогорски, Господин Константин Драгаш, Зборник Филозофског факултета, VII, 1 (Београд 1963) 287—294.

[124] С обзиром да су и ктитори других споменика у Метеорима из ових деценија — старијег, порушеног и млађег, касније преграђеног храма на Широкој стени — били српске народности, можда се и иза имена Константина-Кипријана може наслутити личност из круга нове властеле у Тесалији.

[125] Година 1366—67, којом се такође завршава натпис на северном зиду, касније је била и угребена оштрим предметом у фреско-површину на западној страни северног пролаза. — Када су зазидани јужни пролаз и унутрашњост призиданог нартекса били исликани, додата је белешка на крају великог натписа изнад западних врата : ’ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΥΡΟ ΟΠΟΥ ΕΜΕΤΑΓΗΝ(ε) ΑΠΟ ΤΟ ΠΛΑΧΑΒΑ + ΕΤΟC 1765. Поред тога, на западној страни јужног пролаза, крај крста са криптограмима, постоји белешка Ο ΝΑΟC ΘΕΟΥ ΕΜΕΤΑΓΗΝΕ / ΑΠΟ ΤΟΝ, / ΚΥΡΟC ΚΗΡ / ΑΘΑΝΑCΗΟΥ / ΠΛΑΧΑ/ΒΑ ΕΤΟC 1765 / ΜΗΝΑC / . . . (Ν. Βέης, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων τῶν Μετεώρων, 569, 577).



Цртеж 4. Основа, подужни и попречни пресек цркве Манастира Сретења

ставља сам његов положај: пећина га је релативно добро штитила од падавина које највише угрожавају споменике Метеора.

Црква, зидана углавном у камену уз незнатну употребу опеке, припада типу малих подужних грађевина са надвишеним попречним бродом (цртеж 4).[126] Њена основна схема у суштини је једноставно конструисана укрштањем два брода који имају различите висине, али у целини делује као живо обликована архитектура.[127] Тај општи утисак чини да су на овом споменику мање упадљиве неправилности појединих облика и његова прилично груба градитељска техника.

Олтарска апсида, испуњена у доњем делу, не лежи на средини источног зида, већ је померена према јужној страни. Споља, неправилни али симетрично постављени тространи завршетак обухвата заједно олтарску апсиду и проскомидију.

Дводелни прозор на источном делу постављен је укосо, везујући леву страну апсиде са средином фасаде. Олтарски простор осветљен је поред тога једноставним отвором на северној страни, а наос већом бифором са профилисаним каменим стубићем. Слободније пробијање отвора на подужном зиду, испод свода попречног брода, било је омогућено мањим оптерећењем на овом месту — наведени део зида не служи као ослонац ниједној од сводних конструкција. Отуда су отвори начињени без ризика, а са спољне стране, изнад јужног улаза, зид је још и дубоко увучен.[128]

Унутрашњост цркве, као и њен спољни изглед, упркос једноставне основне схеме, не одаје утисак сведеног простора. На јужном зиду налазе се две плитке полукружне нише, а на обема подужним странама отворени су пролази у тежњи да се постигне потпунија повезаност простора у манастиру. Сложеniју структуру унутрашњости посебно сугерира надвишени попречни брод.

---

[126] Основни опис цркве манастира Сретења донео је Γ. Σωτηρίου, Βυζαντινά μνημεῖα τῆς Θεσσαλίας ΙΓ′ καὶ ΙΔ′ αἰῶνος, 4. Αἱ μοναὶ τῶν Μετεώρων, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας βυζαντινῶν σπουδῶν, IX (1932) 392—394. Поред фотографија, аутор је приложио и архитектонске снимке цркве које је начинио А. Ксингопулос, тада ефор заштите средњовековних споменика у северној Грчкој.

[127] Наведену основу и пресеке цркве манастира Сретења љубазно ми је уступио архитекта Ј. Куманудис, доцент Архитектонског факултета у Атини. Веома сам му захвалан.

[128] А. Орландос је приметио да сродна варијанта споменика на овим местима, сходно статичкој улози, има мању дебљину зида. Тиме се свакако и у плану и у простору јасније истиче и присуство попречног брода [Α. Ὀρλάνδος, Οἱ σταυρεπίστεγοι ναοὶ τῆς Ἑλλάδος, Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος (= ΑΒΜΕ), Α′, 1 (1935) 44—45]. Отвор у северном зиду нашег споменика није, међутим, био пробијен на средини — не налази се целом ширином испод попречног брода — већ је нешто померен према западној страни. Тиме је свакако ослабљен део зида који носи терет свода над западним травејом, а у исти мах, преко њега, и притисак попречног свода. Није искључено да је северни пролаз пробијен по завршетку грађења, можда од неких мање стручних мајстора, али је свакако начињен пре него што је црква живописана 1366—67. године

Са спољне стране грађевина је оживљена низом плитких, лучно завршених ниша које се налазе на бочним зидовима источног и западног травеја или уоквирују прозоре. Сем ретких детаља, као што је мено дводелног прозора на северном зиду, грађевина нема обрађених камених профила.

Полуобличасте сводове прате двосливни кровови, изведени од ћерамиде. Над западним зидом храма сграђен је мали звоник на преслицу.

Попречни брод, дигнут изнад висине подужног свода грађевине, не представља ретку појаву у византијској црквеној архитектури.[129] Најстарији датовани примери припадају XIII веку, а често се срећу у XIV столећу, као и у доба турске владавине. Полуобличасто пресведени трансепт јавља се у вези са различитим типовима грађевина — од скромног, једноставног храма са подужним сводом, преко сложеније варијанте грађевине са прислоњеним луцима, до тробродне базилике и цркава типа уписаног крста.

Попречни брод се код ових грађевина различито придружује њиховом подужном простору. Веома често он не излази из површина северне и јужне фасаде, показујући се само у елевацији, док у другим случајевима потпуно пресеца грађевину, образујући са подужним бродом, у њеној основи, слободан крст.

Класификацију различитих примера наведеног типа дао је најпре Д. Евангелидис[130], а затим је А. Орландос, прихватајући углавном његов систем, разврстао грађевине у три основне категорије са посебним варијантама.[131] Још једном вратио се он типу цркве са надвишеним попречним бродом, објављујући споменике Доње Еубеје.[132] Храм манастира Сретења Орландос је ставио међу споменике који припадају најједноставнијој варијанти категорије једнобродних грађевина.[133] Очувани примери ове групе показују да је она у исти мах била и најраспрострањенија.[134] Поред цркава са грчке територије, аутор је споменуо и два храма из наше земље: Св. Константина и Јелену у Охриду и један споменик из њихове околине, вероватно мислећи на Богоро-

---

[129] Грчки стручњаци за овај тип храма употребљавају назив σταυρεπίστεγος ναός, али се не чини да је он срећно изабран. Сводови овде не образују крст. Трансепт је виши од главног брода и њихови горњи делови налазе се у два различита нивоа. Ако у називу треба да се истакне укрштање, онда он мора да указује на бродове као целине, а не само на њихове сводове.

[130] Δ. Εὐαγγελίδης, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἠπείρου, 2. Σταυρεπίστεγοι ἐκκλησίαι τῆς Οὐζντίνας, Ἠπειρωτικὰ χρονικά, VI (1931).

[131] Ἀ. Ὀρλάνδος, Οἱ σταυρεπίστεγοι ναοὶ τῆς Ἑλλάδος, 41—52. Уп. класификацију коју доноси Γ. Σωτηρίου, Χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ ἀρχαιολογία, Α΄, Ἀθῆναι 1962, 435—436.

[132] Ἀ. Ὀρλάνδος, Σταυρεπίστεγοι ναοὶ Βάθειας Εὐβοίας, ΑΒΜΕ, Ζ΄, 2 (1951) 111—130.

[133] Исти, Σταυρεπίστεγοι ναοὶ τῆς Ἑλλάδος, 43. Уп. Γ. Σωτηρίου, Χριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ ἀρχαιολογία, 435.

[134] У списку примера који су му били познати А. Орландос је навео 31 споменик ове варијанте (исто, 42—44).

дицу Болничку.[135] Наведеном прегледу треба придружити још један пример са нашег подручја, цркву св. Ђорђа у селу Годивју код Охрида.[136] Највећи број грађевина наведеног типа налази се у средњој и јужној Грчкој, па Еубеји и Пелопонезу. Очувани споменици у Охриду и његовој околини представљају крајње примере њиховог ширења према северу.

О пореклу грађевина са попречним полуобличастим сводом расправљао је већ Г. Мије, сматрајући да овај тип потиче из Месопотамије[137]; његово мишљење прихватили су и грчки стручњаци Г. Сотириу[138] и Д. Евангелидис.[139] Међутим, А. Орландос, не одбацујући схватање да је пресведена базилика уопште доспела у Грчку са хришћанског Истока, изнео је могућност да је тип храма са попречним бродом настао упрошћавањем грађевине са кубетом.[140] Наиме, он је упозорио на низ цркава различитих облика које над својим средњим делом имају четвртаст простор покривен кратким полуобличастим сводом.[141] Сем ретких изузетака, овај део је пресведен у правцу север-југ, а у целини храм представља сажети облик грађевине са надвишеним попречним бродом. У суштини, њему је веома блиска црква са кубетом. Калота изнад тамбура могла је, због лакшег извођења, да буде замењена полуобличастим сводом над четвртастим простором. Посматран у светлу сродних облика, тип цркве са тако надвишеним делом појављује се као занимљив члан који их везује. Према мишљењу Орландоса, он можда представља етапу у развитку грађевине са попречним бродом: продужавањем кратког полуобличастог свода изнад централног простора према северном и

---

[135] Исто, 43; М. Злоковић, Старе цркве у областима Преспе и Охрида, Старинар, трећа серија, III (1924—1925) 128—131; В. Петковић, Охрид, Народна енциклопедија, III, 1928, 249; Н. Мавродиновъ, Еднокорабната и кръстовидната църква по българскитѣ земи до края на XIV век, София 1931, 19—20; Ђ. Бошковић у приказу наведене књиге Н. Мавродинова (Прилози за КЈИФ, XIII, 2, 1933, 218) датује цркву св. Константина и Јелене у XIV век (уп. и његов извештај, Рад на прокрчавању и консервирању средњевековних споменика, Годишњак СКА, XLII, 1933, обј. 1934, 305), а у приказу наведеног чланка Г. Σωτηρίου, Αἱ μοναὶ τῶν Μετεώρων, ΕΕΒΣ, IX (1932), скреће пажњу на њихову везу са црквом манастира Сретења у Метеорима (Старинар, трећа серија, X—XI, 1935—1936, 192); В. Петковић, Преглед црквених споменика, 234 и 237, сл. 698, 699, 713 и 714; М. Ђоровић-Љубинковић, Црква Константина и Јелене у Охриду, Старинар, II (1951) 175—184.

[136] Д. Коцо, Околу датирањето на црквата Константин и Елена во Охрид, Годишен зборник, Филозофски факултет, 7 (Скопје 1954) 187—203; Ђ. Бошковић — К. Томовски, Средновековната архитектура во Охрид, Зборник на трудови, пос. изд. Народног музеја, Охрид 1961, 97; А. Николовски, Д. Корнаков, К. Балабанов, Спомениците на културата во НР Македонија, Скопје 1961, 262—263.

[137] G. Millet, L'école grecque dans l'architecture byzantine, Paris 1916, 47.

[138] Г. Σωτηρίου, у час. Ἡμερολόγιον Μ. Ἑλλάδος (1925) 187.

[139] Нав. дело, 270.

[140] Ἀ. Ὀρλάνδος, Σταυρεπίστεγοι ναοὶ τῆς Ἑλλάδος, 41.

[141] Исто, 50—51.

јужном зиду могао се добити попречни надвишени брод[142] — основна карактеристика грађевина чијем кругу припада и храм манастира Сретења.

Зидно сликарство у унутрашњости цркве, с изузетком незнатних оштећења, очувано је у целини — ниједан лик у читавом декоративном ансамблу није уништен.

Мале димензије грађевине нису допустиле да зидна декорација шире развије своју тематику. Поред обавезног програма, који је подразумевао Богородицу с дететом у апсиди и Велике празнике у наосу, на површинама намењеним сликању композиција готово није остало слободног места. Циклус је проширен само сценом Издајства и удвојеном представом Васкрсења — поред Силаска у ад приказане су и Жене на гробу Христовом. Из непознатих разлога, међутим, уметник није насликао сцену Силаска св. Духа, иако је за то имао могућности.[143]

Дванаест композиција из овог програма приказано је у највишим деловима храма, на површинама које су готово све међусобно архитектонски одвојене. Једино су Благовести, као и обично, насликане нешто ниже, на источном зиду олтарског простора. Циклус је текао слева надесно. Његов „историјски" редослед прекинут је, по обичају, само представом Смрти Богородице на западном зиду.

Испод композиција које се налазе у лунетама попречног брода представљени су допојасни ликови пророка и светитеља, а ниже — дуж целог наоса, сем у презвитеријалном делу — још и медаљони са попрсјима светих врача и ратника. У најнижем делу насликане су стојеће фигуре архијереја и монаха.

Као целина, распоред тематике решен је једноставно и логично, према могућностима које су пружале површине и без већих неочекиваних појава у положају појединих тема (уп. схеме I, II, III и IV). Програм пре открива одсуство извесних представа које су редовно сликане у византијској уметности XIV века него одређену особеност тематског избора. Пре свега, осећа се недостатак лика Христа Пантократора који се на грађевинама с кубетом приказивао у врху калоте, а код полуобличасто пресведених цркава у темену свода. Мајстор није прихватио могућност да се на своду попречног брода — на највишој површини у храму овог типа — наслика лик Сведржитеља. Поређење са црквом св. Константина и Јелене у Охриду показује да се друк-

[142] Исто, 52.

[143] Поређење са тематиком цркава охридског круга, које припадају овом архитектонском типу, показује сасвим други распоред фресака. Међусобна сличност охридских споменика потиче свакако од непосредног угледања. Тако, на пример, између Св. Константина и Јелене и Богородице Болничке разлика у композицијама је само у томе што су у последњој цркви насликане и две сцене из Богородичиног живота, представљене у част патрона храма.

чијим размештајем композиција и, можда, уз изостављање ликова у попрсју, свакако могао добити потребан простор за лик Христа и друге представе у своду попречног брода. Међутим, то је циклусу Великих празника у охридској цркви одузело површине за сликање неколико сцена, а њиховим распоређивањем на преосталом простору поремећен је мирни ритам подједнаких формата и изгубљена повезаност низа у коме теку представе овог циклуса, прелазећи са једне суседне површине на другу. Мајстор метеорских фресака, вештији и искуснији у своме послу, схватао је распоред сцена као посебан композициони проблем и трудио се да уједначеним форматима прегледно изложи свој репертоар. Он је због тога најпре распоредио елементе главне тематске целине, Великих празника, и њој сасвим подредио концепцију горњих делова храма. Налазећи се између могућности да највишим партијама храма дâ уобичајени тематски завршетак или да целовитије и композиционо боље реши иконографски репертоар, уметник је изабрао другу алтернативу.

Одсуство четворице еванђелиста међу појединачно представљеним ликовима мање је необично. Ако су на грађевинама са кубетом њихови ликови редовно заузимали место испод тамбура, у пандантифима на мањим једнобродним грађевинама често се уопште нису јављали. Мајстор фресака у Св. Константину и Јелени није, међутим, пропустио прилику да и њихове ликове представи, сликајући их у троугластим површинама попречног брода, које се овде образују при укрштању су подужним сводом наоса. Као део иконографске целине која је имала своје симболично значење, еванђелисти су на овом месту сликани у вези с ликом Христа и фигурама пророка; док су старозаветне личности држале у рукама исписане речи којима су величале Господа или наговештавале његов долазак, еванђелисти су приказивани са почецима својих састава у којима је описана Христова појава. Његов лик могао је да се представи без личности које су га пророковале и пратиле у животу, али је приказивање ових фигура зависило од присуства Христовог лика. Због тога је сасвим разумљиво што је овде поред Пантократора изостављен и сав остали репертоар који се сликао у куполама цркава, као што је природно и да је он у целини представљен у попречном броду Св. Константина и Јелене када се остало на приказивању Христа.

У најнижој зони јужног зида, у источном и западном травеју, налазе се две плитке конхе. По својој прилици, оне треба да истакну значај представа које су насликане у њима. Ниша западног дела садржи лик јеромонаха Нила у молитви пред Богородицом, а конха олтарског простора полуфигуру св. Атанасија Великог. Издвајање ктиторске композиције из целине сликаног ансамбла сасвим је разумљиво већ због карактера ове сцене, док наглашавање лика св. Атанасија треба можда схватити у вези са другом савременом личношћу у Метеорима, оцем Атанасијем. Већ је истакнуто да је оснивач монашког насеља на Широкој стени био у то време веома поштован у метеорском скиту: само неколико година после настанка овог живописа и сам цар Јован Урош

придружио се његовој монашкој заједници. Могла би се, дакле, изразити претпоставка да је лик александријског архиепископа насликан у жељи да се укаже посебно поштовање светитељу који је носио име угледног метеорског исихасте.

Лик св. Атанасија Александријског налази се у висини фигура из композиције Поклоњења жртви, које су овде, због величине апсиде, мање од фигура стојеће зоне. С друге стране, опажа се да низ медаљона између зоне празника и стојећих фигура није насликан у олтарском простору, већ само на подужним зидовима наоса. Схватајући презвитеријални део као засебну целину одељену иконостасом, уметник је искористио слободни простор и уместо медаљона на преосталој површини насликао три полуфигуре архијереја који су величином отприлике одговарали ликовима у апсиди.

Северни зид олтарског простора једноставно је решен: на целој слободној површини насликана је Визија св. Петра Александријског.

Благовести, прва сцена из циклуса Великих празника — Ὁ ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΌ(ς) — представљена је сасвим једноставно, мирним, раздвојеним ликовима арханђела Гаврила — Ὁ ΑΡΧ(ά̓γγελος) ΓΑΒΡΙΗΛ — и Богородице — Μ(ή̓τη)Ρ Θ(εο)Υ̃ — на источном зиду. Иза арханђеловог лика налази се раван зид, паралелан са површином слике, а на његовој средини уска кула која готово пресеца позадину на два дела. У левом пољу, иза зида, приказано је попрсје пророка Давида — Ὁ ΠΡ(οφή)Τ(ης) ΔΑ(υί)Δ — у украшеној одећи византијског владара.[144] Седи цар, са круном на глави, упућује Богородици речи које је написао у једном од својих псалама: „Чуј, кћери, погледај и обрати к мени ухо своје, заборави народ свој и дом оца својега. — И цару ће омиљети љепота твоја; јер је он Господ твој“ (Псалам XLV, 10—11). На свитку који цар држи забележен је само почетак овог текста, схваћеног у хришћанском свету као пророчанска порука: Ἄ̓ΚΟΥΣ(ον), ΘὙΓΑΤΕΡ, Κ(αὶ) Ἴ̓ΔΕ Κ(αὶ) ΚΛΊ̓ΝΟΝ ΤΟ ΟΥ̓̃(ς) ΣΟΥ̓ Κ(αὶ) ̓ΕΠΙΛΑΘΟΥ̓ / τοῦ λαοῦ σου καὶ τοῦ

[144] При изради цртежа који приказују распоред живописа у унутрашњости храма тачност пропорција очувана је у мери коју је допустио одабрани начин представљања. Желећи, наиме, да се сликана тематика у целини учини прегледном и схвати у свом природном, архитектонском оквиру, скице фресака донесене су у подужним и попречним пресецима грађевине на којима су видљиве све исликане површине, али се при томе у њеним сферним деловима делимично одступило од аутентичних односа. На полуобличастим сводовима композиције су нешто смањене по висини, а у апсидама су представе развијене у равну површину с извесним сужавањем или спуштањем ликова. Избор је, дакле, захтевао извесно одрицање: у обрнутом случају задржале би се реалне сразмере свих композиција и ликова, али би утисак целине изгубио на снази, а не би постојала ни могућност да се фреске представе у архитектонском контексту.

οἴκου τοῦ πατρός σου, — ὅτι ἐπεθύμησεν ὁ βασιλεὺς τοῦ κάλλους σου, ὅτι αὐτός ἐστιν ὁ κύριός σου/.[145]

Композиција Христовог рођења — Ἡ Χ(ριστο)Γ̃ ΓΕ̃Ν(ν)ΗCIC — на јужном делу свода источног травеја, показује иконографски богату и веома занимљиву целину (слика 6). Светли предео са два мања тамна сегмента неба прекривен је низом детаља. Централни део сцене приказан је сасвим у традицијама овог сликарства, са Богородицом на постељи и малим, повијеним Христом изнад кога су промолили главе магарац и во. С леве стране, обилазећи брег, мудраци приносе своје дарове (слика 8), док анђео показује руком на новорођенче. Десно, други гласник доноси вест пастиру са фрулом у руци и необичном капом од перја, украшеном ниском бисера (слика 7). Пастир је одевен у једноставни хаљетак, али беле чарапе и отмено скројена обућа припадају савременој ношњи византијског племства. Најнеобичнију упадицу из живота представља лик малог пастира у белој одећи, окруженог стадом: он је ногама обухватио једну већу посуду и музе овцу (слика 9). Овај мотив се није истицао већом слободом опсервације од неких других детаља из стварности које је прихватила источно-хришћанска иконографија, али је био редак у византијској уметности, чак и у XIV веку, када се посебно неговала живописна сцена.[146] Нешто ниже, насликан је и један стари пастир у дугом кожуху, са торбом и штапом на рамену. По пределу је расуто стадо белих и црних оваца, а у врху се налази ован-предводник који се може познати по дугим, извијеним роговима. При дну ову наративну целину закључују ликови Јосифа, испуњеног сумњом, и жена које купају малог Христа. У пејзажу, пред овцама и између људских фигура насликано је пуно и сочно, стилизовано, ниско растиње медитеранског карактера.

Представа целине обрађена је без настојања да се плановима по дубини јасније опише сцена и дефинишу просторни односи. Наведени живописни детаљи расути су по вертикалној — чини се, јединственој — површини великог светлог предела, пећине која се налази у брегу и тамне позадине неба.

---

[145] Према критичком издању Давидових псалама (Septuaginta id est Vetus testamentum graece iuxta LXX interpretes, ed. A. Rahlfs, II, editio quarta, Stuttgart 1950), наведене речи припадају псалму XLIV, 11—12, а не XLV, 10—11 (уп. превод Ђ. Даничића).

[146] Уп. Н. Покровскій, Евангеліе въ памятникахъ иконографіи, С. Петербургъ 1892, 82; G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l' Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle, Paris 1960², 114—135; упутства Дионисија из Фурне такође не наводе овај мотив — Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου—Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, 86. Сем у Д. Каменици, познат ми је само у декорацији једне цркве на Кипру из 1466. године. Фреске овог споменика настале су, међутим, у доста одвојеном току кипарског сликарства у поствизантијском периоду и није искључено да је наведени мотив унет из западне уметности чији се утицаји нарочито осећају у сликаној архитектури (A. Stylianou, Some wall-paintings of the second half of the 15th century in Cyprus, Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, III, Beograd 1964, 364, pl. I b, II).

При томе се не примећује ни тежња да се многобројни наративни елементи повежу у једну композицију или групишу у масе које би међусобно успоставиле равнотежу. Наизменично сликање тамно и светло обојених људских фигура, животиња и предмета, као и контраст мрког растиња на светлој позадини, напротив, одаје изразиту декоративност, а њихов начин распростирања по површини чак карактерише извесна наивност, прилично неочекивана за уметника ове вредности.

На јужном зиду попречног брода, испод композиције Крштења, представљена су три попрсја са развијеним свицима у рукама. Текстови исписани на њима показују да су старозаветни ликови насликани у вези са сценама Великих празника. Пророк Исаија — Ὁ ΠΡ(οφή)Τ(ης) ΗCΑΪ(ας) — најближи Рођењу, руком указује на ову сцену, упућујући јој речи: ’ΙΔΟῪ Ὴ ΠΑΡ/θένος ἐν γαστρὶ ἕξει καὶ τέξεται υἱόν, καί καλέσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ ’Εμμανουήλ /*[147] — „ето дјевојка ће затрудњети и родиће сина, и надјенуће му име Емануило“ (Књига пророка Исаије, VII, 14).

Прелазећи на површине попречног брода, циклус Великих празника наставља се на источној страни свода композицијом Сретења — Ἡ ῾ΥΠΑΠΑΝΤῊ. Мирно организована сцена сведена је на основне учеснике догађаја. У средини Богородица држи малога Христа, заплашеног Симеоновим речима о страдању. Лево, Јосиф носи крлетку са два голуба, жртву очишћења, а десно пророчица Ана говори о појави Спаситеља. Простор у коме се збива сцена описују три архитектонска елемента: лево, тробродна базилика, вероватно спољна представа цркве у којој се догађај одиграо; на средини — у задњем плану, између Богородице и Симеона — киворион, слика унутрашњости истог објекта[148], а десно једно сасвим стилизовано, симетрично постављено здање које се, изгледа, јавља само као композициони елеменат без одређеног иконографског значења. Сви архитектонски објекти, по обичају, ликовно истичу фигуре које су приказане у првом плану. Као целина, личности су постављене под благим углом у односу на површину зида, иако не показују тежњу да дубље отворе сликани простор.

У сцени Крштења — Ὴ ΒἈΠΤΗCΙC — у јужној лунети попречног брода, наративни детаљи, персонификације и необични, слободно узети мотиви из стварности образују изузетно развијену и живу целину (слика 11). На средини, у процепу који граде стеновите, изломљене обале Јордана, стоји

---

[147] Звездица указује да омашком текст није преписан непосредно са споменика, већ се његова садржина установила са фотографије која није обухватила целину натписа. У овим случајевима великим словима означен је само део који се могао са сигурношћу прочитати, а не читав очувани текст.

[148] A. Stojaković, Pokušaj određivanja realnih vrednosti jednog slikanog arhitektonskog tipa, Zbornik Arhitektonskog fakulteta, 3 (Beograd 1961) 8. Аутору овог чланка дугујем топлу захвалност за више драгоцених примедаба у вези са проблемом сликаног простора.

Христос на кога падају зраци светлости. У средњем од њих, Св. дух у виду голуба лебди раширених крила. Ореол око Христове главе, као и на другим местима, садржи загонетну и у исти мах једноставну дефиницију божанског бића (Ο ΩΝ), коју је Бог дао Мојсију на гори Хорив речима: „Ја сам онај који јесам" — Ἐγώ εἰμι ὁ ὤν (*Излазак* III, 14). *Иза Претече, једна секира окачена о дрво илуструје његове речи изговорене пре Христовог крштења:* „Већ и сјекира код корijена дрвету стоји; свако, дакле, дрво које не рађа добра рода сијече се и у огањ се баца" (Матеј, III, 10; Лука III, 9).

Занимљиве иконографске елементе садржи доња половина сцене. У Јордану, испресецаном таласима, у разним правцима плива јато риба. Међу њима је и нага персонификација Јордана у виду старца са великом крабом на глави и посудом у десној руци. На другом крају, античка представа мора, са палицом и лирски насликаним једрењаком, уплашено бежи на морској немани. Рибе су представљене у изврсно запаженом, карактеристичном покрету: живо се окупљају око Христа и старца Јордана, прилазећи им полуотворених уста. Сликање природних мотива и односа има најнеобичнијег представника у лику једног дечака који пеца на обали (сл. 10). Малишан је одевен у белу хаљиницу, тако кратку да не покрива сасвим ни горње делове ногу, док на доњим има навучене чарапе. Дечак једном руком држи плетену корпу у коју ставља улов, а другом штап. Кратка нит видљиво је привезана за извијени прут, а на њеном другом крају представљена је удица. Као и мотив са пастиром који музе овцу у композицији Рођења, детаљ са дечаком који пеца изузетно је редак у византијској иконографији[149] и треба га посматрати у вези с општом, широко испољеном уметниковом склоношћу према живописном и природном у теми.

Као и у другим композицијама, простор у коме се збива радња — упркос детаљном приказу амбијента — није јасно дефинисан. И брегови и вода Јордана равно леже на сликаној површини. Множина детаља која их прекрива ствара декоративну сцену, засићену ситним облицима, без чистих, крупних маса у које би се окупиле. У таквој средини фигуре главних учесника — Христа, Претече и анђела — својим већим форматима лако избијају у први план.

Пророк Илија — Ὁ ΠΡΟΦ(ήτ)Τ(ης) ΗΛΙ(ας) — последњи од три старозаветне личности испод сцене Крштења, својим изгледом јасно показује да се налази у вези с овом сценом: глава је подигнута навише, а очи уперене на Крштење (слика 12). Речи на свитку преносе део разговора пророка Илије с

[149] Познат нам је пример у Грачаници где је у изузетно развијеној композицији представљена и група малишана у игри: док један плива, други измиче из руку своје мајке и скаче у реку, трећи свлачи хаљину, а четврти седи на обали и пеца (V. Petković, La peinture serbe du Moyen âge, II, Beograd 1934, t. LXIII, G. Millet, Recherches, 214). Дионисије из Фурне у кратком опису ове композиције не наводи детаље са децом (Ἑρμηνεία, 88). Дечак који пеца, у сличном избору мотива, насликан је и у Крштењу у главној цркви манастира Хиландара.

Јелисијем: ‘ΕΙ̃ΠΕΝ ἩΛΙΑ̃C ΤΩ ’ΕΛΙC(σ)ΑΙῈ · ΚΆΘΟΥ ΔῊ ’ΕΝΤΑ̃ΥΘ(α) ὍΤΙ / Κύριος ἀπέσταλκέν με ἕως Βαιθήλ / (Друга — „четврта“ — књига о царевима, II, 2) — „И рече Илија Јелисију: остани ти овдје, јер мене Господ шаље до Ветиља“. Речи припадају почетку текста који касније описује Илијин прелаз преко Јордана: „Опет му рече Илија: остани ти ту, јер ме Господ шаље на Јордан. А он рече: тако жив био Господ и тако жива била твоја душа, нећу те оставити. Тако отидоше обојица. — И педесет људи између синова пророчких отидоше и стадоше према њима из далека, а они обојица уставише се код Јордана. — И узе Илија плашт свој, и савив га удари њим по води, а она се раступи тамо и амо, те пријеђоше обојица сухим“ (II, 6—8). Познато је да су многи старозаветни догађаји у вези са преласком преко реке или мора, који су значили спасење, схватани у теолошкој литератури као префигурација Христовог крштења. Међу њима је тако протумачен догађај са Нојем који је људе, спасене у барци, „крстио“ водом потопа, Мојсијем који је израелски народ провео кроз раздвојену воду Црвеног мора, Исусом Навином који је прешао преко Јордана итд.[150] Овде је мајстор у вези с Крштењем одабрао пророка Илију чији свитак садржи почетак описа прелаза преко Јордана у коме се Христос крстио.

На западној страни попречног брода, поред Крштења, насликано је Преображење — ‘Η ΜΕΤΑΜΌΡΦΩCΙC. Христос је по обичају представљен у белом химатиону између пророка Илије и Мојсија, упућујући благослов својим уплашеним ученицима, Петру, Јакову и Јовану. Схема композиције у основи је сродна другим представама ове теме. Средњи апостол, у предњем плану, лежи испред брега на коме је Христос, чинећи с њим целину, док се друга два ученика виде само у попрсју иза брда̀ и повезују са старозаветним личностима изнад њих. Истовремено, ставови и покрети крајњих апостола и стене у горњим угловима чине ослонце имагинарним, дијагонално постављеним линијама. Као и зраци око Христовог лика, ове сугериране дијагонале доприносе повезаности целине.

У представу Васкрсења Лазаревог — ‘Η ÉΓΕΡCΙC ΤΟΥ̃ ΛΑΖΆΡΟΥ̃ — на јужној страни западног травеја, мајстор такође није унео непознате елементе приче, али је композицију у целини оплеменио карактеристичним личним расположењем: неочекивано спокојство влада сценом, иако се овде описује необичан догађај који се често живо представљао на другим споменицима (слика 13 и 14). Мирни карактер композиције почива у основи на низу вертикалних и хоризонталних елемената. У тако схваћеној целини ни већина фигура не одступа од њене доста строго спроведене схеме. Лазареве сестре на коленима се обраћају Христу у живој молби — једна је погнута, док друга усправљена клечи — али обе при томе поштују основни ортогонални систем сцене. Грађани и апостоли без видног узбуђења прате чудни призор,

[150] А. Иванов, Тумачење Светога писма Новога завета, Београд 1912, 106—107.

а све фигуре имају одмерено држање и мирне гестове. Ставови младића који скидају поклопац са гроба и одвијају Лазарево тело такође су до извесне мере сведени на основни поредак композиције. Посебно је наглашена Христова мирноћа коју описује и еванђеоски текст. Издуженост његовог лика наглашавају високи чемпреси на тамној позадини неба. Изнад Марте и Марије, као симетрала слике која држи целину, насликана је висока градска кула. Њен завршетак, као и горњи делови брегова на левој страни композиције, својим површинама усмерени су према Христу и наглашавају његов лик.[150a] Утиску мира и стабилности у општем распореду композиције нарочито доприносе стилизовани, паралелни бедеми града Витаније. Ликовно пречишћени и поједностављени у духу овог сликарства, они не садрже и архитектуру у својој унутрашњости.

Слично поступку на неким другим представама, у тежњи да повеже грубо супротстављене делове сцене, мајстор је насликао косе брегове који се с леве и десне стране спуштају према супротним крајевима слике. Сасвим у складу са његовим схватањем простора, они не стварају и утисак дубине. Планови слике овде су одвојени обликом и бојом, али њихов прави смисао лежи у организовању површине коју уметник обрађује као основну сликарску материју.

Детаљи из стварности које мајстор радо слика појавили су се и овде, али само на одећи извесних ликова. Младић који спушта тешки камени поклопац има једноставну хаљину са белим чарапама и средњовековним назувцима, а његова коса подсечена је и очешљана на начин који показују племићки портрети мајсторовог времена. Други младић, који одвија Лазарево тело, такође је одевен у хаљину једноставног кроја, иако богатије украшену. Преко белих чарапа он још има наколенице и назувке са декоративно завршеним горњим делом. Начин одевања готово у целини је преузет из живота византијског друштва, али је карактеристично да су се његови елементи и овде појавили само на споредним личностима композиције, поштујући строгост приказивања главних носилаца радње.

Сцена Успења Богородице — Ἡ ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(εοτό)ΚΟΥ — на западном зиду, сведена је на мали број учесника: поред Христа, који прима душу своје мајке у виду повијеног детета са крилима, насликани су само апостоли, два анђела и представници најстарије црквене организације — вероватно први епископи Јерусалима и Атине, Јаков Брат Господњи и Дионисије Ареопагит (слика 17). Сасвим су изостали наративни детаљи који овде одликују већину представа. Средњи део сцене је слободан; приказани су само Христос, апостол Јован и Богородица на одру. Све друге личности повучене су према крајевима где у виду широке траке прате полукружни облик сцене.

[150a] О овом проблему: A. Stojaković, Kompozicione vrednosti inverzne perspektive u našem srednjovekovnom zidnom slikarstvu, Zbornik Arhitektonskog fakulteta, 2 (Beograd 1960) 3—18.

Знатну улогу мајстор је овде поверио орнаменту. Он је богато украшеном тканином прекрио предњу страну Богородичине постеље и пустио је да делује као самосталан елеменат у композицији целине.

У истом травеју, на северној половини свода, насликана је представа Цвети — 'Η ΒΑΙΩΦΌΡΟ(ς) (слика 18). Основна иконографска схема добила је живописне појединости и занимљиву ликовну структуру. Христа прате само три апостола, распоређена слично као у Васкрсењу Лазаревом. Десно стоји група јерусалимских грађана чија се деца забављају дочеком. Један малишан седи у крошњи дрвета и малом секиром одсеца гранчице које падају око Христа, а други се испео само до рачве на стаблу и посматра свог друга. Доле, трећи дечак у шареној хаљиници простире кошуљу, док се још двојица ruv не обраћајући пажњу на збивања око себе. Последњи детаљ најпотпуније открива уметников смисао за сликање стварности: дечаци се у игри држе за појасеве, а десни од њих случајно је при томе захватио хаљину свога друга, откривајући му сасвим доњи део тела.

Изглед града стилизован је свођењем на скоро основне геометријске облике. Представа ротонде Анастасис у Јерусалиму, дата у виду идеограма, крајње је поједностављена[151], док су друге грађевине у оваквој интерпретацији сасвим изгубиле црте које би ближе одредиле њихов карактер (слика 19).

За ликовну структуру композиције врло је значајан начин на који је мајстор представљао просторне односе. На средину сцене он је косо поставио дрво с округлом крошњом, а на супротној страни насликао падину брега чији је доњи део добио обрнути положај у односу на стабло. Тако образовани троугао чини језгро композиционе схеме. Испред њега је постављена и централна личност представе, Христос који јаше на магарцу. Ако се пажљивије погледа падина брега, опажа се да је она иза Христове фигуре посебно продужена да би се добила одговарајућа десна страна троугла.

Брег на једној и архитектура Јерусалима на другој страни јављају се као аналогне масе, успостављајући јасан композициони али не и просторни однос: стене су насликане као да леже испред зидина града, иако у ствари не одају такав утисак нити се тај однос заиста поштује. Први од грађана Јерусалима, са палмовом гранчицом у руци, вешто истакнутом на тамној позадини отвора градских врата, стоји на самој линији падине, не везујући се стварно за простор који означавају архитектура и пејзаж. Видно одступање од реалних просторних односа показује и лик Христа на магарцу, који лебди неодређено испред дрвета. При посматрању целине то не пада одмах у очи. Без сумње, ликовна структура слике импресивнија је од логике казивања и просторних вредности које ово сликарство није ни тежило да посебно истакне.

Издајство Јудино — 'Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ — на западном делу попречног свода, описано је без драматичног покрета који најчешће прати ову представу.

[151] А. Стоякович, Об изучении архитектурных форм на материале некаторых русских икон, Византийский временник, XVIII (1961) 116—123.

Две групе приказаних фигура — војника, спремних да ухвате Христа, и његових ученика, присутних догађају — чине овде миран оквир фигурама Христа и Јуде у средини сцене. Једино Петар, издвојен косином брега у предњем плану, чини шири покрет секући уво слуги Малху, али не ремети општи склад композиције. Тако је драма ноћног збивања, на другим споменицима најчешће сугерирана кружном композицијом средњег дела и снажно усеченим дијагоналама, овде ишчезла у готово изокефалном поретку три основне групе личности. У истом духу нису само изостављени покрети наоружаних стражара већ је њихов — иначе разноврсни — изглед на овој представи уједначен. У предњем плану, ниска водоравна линија која се пружа од једног до другог краја закључује мирни поредак сцене. Као и у другим композицијама, однос појединих делова пејзажа и ликова не представља доследно тумачење простора. Лева Христова нога, на пример, испружена је једним делом испред брда који окружује ликове Петра и Малха, чиме његово тело добија нестваран положај.

Текст на свитку пророка Авакума

Исто схватање, праћено тежњом ка сведеном тумачењу, показује и Распеће — ‘Η СΤΑΥΡΩСΙС — на северном зиду попречног брода. Испод крста, пободеног у Адамов гроб, стоје само Богородица, у пратњи две жене, апостол Јован и сатник Лонгин. Сценом доминира Христова фигура. Из њега, зидови Јерусалима постављени су сасвим паралелно са површином слике.

Средња од три старозаветне личности на јужном зиду, пророк Авакум — Ὁ ΠΡ(οφή)Τ(ης) ‘ΑΜΒΑΚΟΥ̃Μ — својим држањем и погледом везан је за супротну страну цркве, за сцену Распећа, а његов свитак није окренут — као код Исаије и Илије — према суседним композицијама, већ је положен (сл. 12). На њему су исписане речи : Κ(ύρι)Ε ’ΕΙСΑΚΉΚΟΑ Τ(ὴν) ‘ΑΚΟΉΝ СΟὙ Κ(αὶ) ’ΕΦΟΒΉΘ(ην), Κ(ύρι)Ε ΚΑΤΑΝΌΗСΑ ΤΑ ἘΡΓΑ /σου καὶ ἐξέστην/ — „Господе, чух ријеч твоју, и уплаших се; Господе, сагледах дјела твоја и задивих се“[151a] (Књига пророка Авакума, III, 2). Речи пророка схваћене

[151a] Одговарајуће место у Даничићевом преводу и део у новогрчком издању (Τὰ Ἱερὰ γράμματα μεταφρασθέντα ἐκ τῶν θείων ἀρχετύπων, Βιβλικὴ ἑταιρεία, ’Αθῆναι 1958, 828) међусобно су подударни, али показују скраћен и преиначен текст у односу на критичко издање (A. R a h l f s, Septuaginta, II, 535). Први део „молитве пророка Авакума“, на свитку, одговора пуном, критички издатом тексту. Једино се реч „Господе“ јавља овде још једном, а не само на почетку. Наведени детаљ подудара се, међутим, са преводима на српски и новогрчки.

су у вези са Христовом смрћу. У жељи да се нагласе међусобне везе појединих тематских елемената, овде су на занимљив начин описане траке око њихових попрсја: пророк Авакум издвојен је посебним оквиром од суседних ликова, док су пророци Исаија и Илија — везани за композиције на истом зиду — остали на заједничком пољу, спојени уским појасом позадине.

У продужетку, на источној страни попречног брода, налази се представа Мироносица на гробу Христовом — Ὁ ΛΊΘΟC — са фигурама Марије, Магдалене, анђела — ΆΓΓΕΛ(ος) Κ(υρίο)Υ — и Петра који се, уздигнутих руку, чуди над празним гробом. Према еванђељу апостола Луке (XXIV, 12), Петар је дотрчао до гроба да се увери у истинитост речи Марије и Магдалене. Текст еванђелисте Јована (XX, 6—7), међутим, наводи да је само Марија обавестила Петра и Јована, а да је после њиховог одласка видела два анђела на гробу. Као литерарна основа, с обзиром на учеснике, овде је без сумње послужило еванђеље по Луки, али су сукцесивни делови приче — долазак мироносица и проверавање Петрово — приказани, као што је често био случај, на истој слици.

Уз неуједначене пропорције појединих елемената сцене, које су, изгледа, одредили композициони захтеви, представом влада лик анђела. Његова крила прате ивице брегова, којима се дијагонално повезује сцена. При дну, као и на извесним другим представама, налази се мирна, хоризонтално распоређена маса — група војника испод Христовог гроба.

Силазак у ад — Ἡ ΑΝΆCΤΑCIC — на северној половини источног свода има једноставну али композиционо мање чврсту схему: издвојен на тамној позадини пећине и окружен старозаветним личностима, Христос пружа руку Адаму, док ниже један анђео, раширених крила, окива Велзевула, господара тмине (слика 21). У десној групи цар Давид свитком подсећа на своје пророчанске речи о Васкрсењу из почетка 68. псалма: „Устаће Бог и расуће се непријатељи његови, и побјећи ће од лица његова који мрзе на њ" — ΑΝΑCΤΉΤΩ Ὁ Θ(εὸ)C Κ(αὶ) ΔΙΑCΚΟΡΠΙCΤΉΤΩCΑΝ ΟΙ ΕΧΘΡ(ο)Ι /αὐτοῦ, καὶ φυγέτωσαν οἱ μισοῦντες αὐτὸν ἀπὸ προσώπου αὐτοῦ/.[152] Левој групи придружен је још Козма Мајумски — ΚΟCΜΑC — који је опевао Христово васкрсење, али је текст ΆΝΑCΤΆCΕΩC ΉΜΈΡΑ ΛΑ(μ)ΠΡΙΝΘΌΜΕΝ Ε(?) /λαοί, Πάσχα Κυρίου, Πάσχα .../ узет из канона Јована Дамаскина (песма 1, глас 1, ирмос).[153] Као и друге композиције, ова сцена је представљена без дубине — планина са три врха у позадини само наглашава основне елементе целине, ликове Христа и људи око њега, али стварно не тумачи простор.

Циклус сцена у горњем делу храма закључује се на источном зиду композицијом Вазнесења — Ἡ ΑΝΑΛΗΨΕΙC. У полукружном пољу два анђела

[152] Према критичком издању (A. R a h l f s, Septuaginta, II, 68), наведени део припада псалму LXVIII, 2.

[153] Migne, PG XCVI (1864) 840. Наведени текст Јована Дамаскина, као и стих из LXVIII псалма, исписан на истој слици, изговара се међу другим молитвама јутрења на Ускрс (Πεντηκοστάριον, Ἀθῆναι, ἔκδ. 1959, 1—2).

узносе Христа, окруженог светлошћу, док се испод њега налазе Богородица, арханђели и апостоли са витким растињем које је композиционо прилагођено узрасту и облику људских фигура.

На површинама троугластог облика, испод попречног брода, у богатој орнаменталној врежи насликана су попрсја св. Јоакима, Ане, Захарија и Јелисавете — на источној страни Ὁ ΔΙΚΑΙΟC /᾽Ιωακείμ /* и Η ΑΓΙΑ ΑΝΝΑ, а на западној Ὁ ΠΡΟ(φή)Τ(ης) ΖΑΧΑΡΙΑC и Ἡ ΑΓ(ία) ΕΛΙCΑΒΕΤ. Њихова појава у овом тематском контексту сасвим је природна: представљајући непосредне претке, родитеље Маријине и Претечине, они су смештени у само средиште храма, међу сцене које у скраћеном избору приказују живот Христа и личности везане за његову појаву.

Испод Распећа, на северној страни налазе се попрсја св. Кирика и Јулите — Ἡ ΑΓ(ία) ΙΟΥΛΙΤΑ и ΚΥΡΙΚΟC. По своме месту (уп. схеме II и IV) ови ликови одговарају, на јужном зиду, представама пророка са стране, док средње поље, насупрот пророку Авакуму, заузима прозор према отвореној страни грађевине.

У сферном делу олтарске апсиде насликана је Богородица раширених руку — ΜΗ(τη)Ρ Θ(εο)Υ̃ — с ликом Христа у медаљону на грудима — Ὁ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ — и окружена арханђелима Михаилом и Гаврилом — ‘Ο ΑΡ-Χ(άγγελος) ΜΙΧ(αήλ) и ‘Ο ΑΡΧ(άγγελος) ΓΑ/βριήλ/.

Композиција Поклоњења жртви обухвата углавном јужне површине простора: у апсиди, лево од несиметрично постављеног прозора, налазе се св. Василије Велики — ‘Ο ΑΓ(ιος) ΒΑCΙΛΕΙΟC — а десно Јован Златоусти и Григорије Богослов — ‘Ο ΑΓ(ιος) ΙΩ(άννης) ‘Ο ΧΡ(υσόστο)ΜΟC и ‘Ο ΑΓ(ιος) ΓΡΗΓΟΡΙΟC ‘Ο ΘΕΟΛΟΓΟC. Полууништени текст на свитку последњег архијереја може се познати јер се исте речи, везане за Атанасија Великог, срећу у цркви Богородице Перивлепте у Охриду: /Κύριε ὁ/ Θ(εὸ)C /ἡμῶ/Ν ΟΥ̓ ΤΟ /κρ/ΑΤΟ(ς) ᾽ΑΝ/εί/ΚΑ/στο/Ν Κ(αὶ) ‘Η /δό/Ξ/α ἀκατάληπτος.../.

Композиција се наставља на јужном зиду, у ниши, ликом св. Атанасија Александријског — ‘Ο ΑΓ(ιος) ‘ΑΘΑΝΑCΙΟC (слика 23). На његовом свитку исписан је текст: Κ(ύρι)Ε ‘Ο Θ(εὸ)C ‘ΗΜ(ῶν) CΩCΟΝ Τ(ὸν) ΛΑΟΝ CΟΥ̓ Κ(αὶ) ΕΥ̓ΛΟΓΗC(ον) Τ(ὴν) ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑΝ. Поворка затим прелази на површину изнад св. Атанасија. Избор архијереја показује овде утицај локалне традиције: иза св. Кирила Александријског (слика 25) — ‘Ο ΑΓ(ιος) ΚΥΡΙΛ(λ)ΟC ‘ΑΛΕΞΑΝΔΡ(ε)ΙΑC — следе два лика која су везана за црквену историју Тесалије, св. Ахилије и св. Икуменије. Први — ‘Ο ΑΓ(ιος) ‘ΑΧΙΛ(λ)ΕΙΟC — био је архиепископ Ларисе, а други — ‘Ο ΑΓ(ιος) ΗΚΟΥΜΕΝΗΟC — епископ Трикале. Речи на свитку св. Кирила Александријског — ᾽ΕΞΑΙΡῈΤΩC ΤΗ̃C ΠΑΝΑΓΙ(α)C ᾽ΑΧΡΆΝΤΟΥ̓ ‘ΥΠΕΡΕΥ̓ΛΟΓΙΜΈΝ(η)C /ἐνδόξου δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου/ — понекад се налазе и код Атанасија Александријског, док на свитку св. Ахилија пише: ΤΟ ΜΈΓΑΝ ″ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ̓ Κ(υρίο)Υ̓ Κ(αὶ) Θ(εο)Υ̃ Κ(αὶ) C(ωτῆ)Ρ(ο)C ‘ΗΜ(ῶν) Ι(ησο)Υ̃ Χ(ριστο)Υ̃ · ΤΗ ΔΥ̓/νάμει(?).../. Речи на

свитку св. Икуменија „Помени, Господе, град у коме живимо“ — ΜΝΗΣΘΗΤΙ Κ(ύρι)Ε ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ ’ΕΝ Ἣ ΚΑΤΟΙΚΟΥΜΕΝ — звуче као импровизована молитва коју светитељ упућује Христу, тражећи милост за свој град, Трикалу. Она је, међутим, позната и често се чита на свицима архијереја — исте речи, на пример, срећу се код Атанасија Великог у пећким црквама Светих апостола и Богородице Одигитрије.

Сликање локалних светитеља представља занимљив елеменат у иконографији Поклоњења жртви. Он се последњих година све богатије документује и јасније издваја као посебан проблем. У атинској области, у цркви Каливија Куваре приказан је угледни писац, митрополит Михаило Хонијат.[154] У Србији, портрети домаћих архиепископа Саве и Арсенија насликани су у Пећи, а заједно с ликом Саве II и у Сопоћанима, у време када се он још налазио на архиепископском престолу.[155] Охридска дијецеза, поред св. Климента, представљала је већ од XIII века и Константина Кавасиласа, архиепископа који се историјски може пратити све до седме деценије тога столећа.[156] Црква је очигледно, придружујући млађе и савремене архијереје низу угледних светих отаца, желела да укаже посебно поштовање личностима чији је култ био везан само за одређено уже подручје.[157]

Тесалијски светитељи нису се појавили само у цркви манастира Сретења: св. Икуменије је сликан и у црквама Трикале, понекад заједно са св. Ахилијем, а приказан је и у епископском храму у Калабаки.[158] У њиховим појавама, међутим, постоје извесне разлике. Архиепископ Ларисе био је под

[154] ’Α. ’Ορλάνδος, Παλαιοχριστιανικοὶ καὶ βυζαντινοὶ ναοὶ τῶν Καλυβίων Κουβάρα, ’Αθηνᾶ 35 (’Αθῆναι 1923) 188, 190; idem, Il ritratto di Michele Choniatis metropolita di Atene, Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, Roma 1953, 222; M. Chadzidakis, Athènes byzantines, éd. M. Pechlivanidis, Athènes s. d., fig. 35.

[155] У олтарској апсиди Св. апостола у композицији Поклоњења жртви представљен је архиепископ Сава. У проскомидији истога храма, у малој конхи, он је приказан још једном, заједно с архиепископом Арсенијем. У Богородици Одигитрији, као и у олтарском делу Св. апостола, налази се у овој композицији само лик св. Саве (В. Петковић, Преглед црквених споменика, 251). — С. Мандић, Три портрета у Сопоћанима, Књижевне новине, Београд 30. септембра 1954. — Ликови српских архијереја можда су постојали и у сцени Поклоњења агнецу у апсиди цркве св. Димитрија у Пећи, чије је старије сликарство настало између 1338. и 1346. године. Композиција је, међутим, пресликана у XVII веку заједно са великим делом раније зидне декорације (уп. Г. Суботић, Црква светог Димитрија у Пећи, Уметнички споменици у Југославији, Београд 1964, стр. XIV; у тексту су промакле поједине грешке: на стр. VI написано је „господара Константина Балшића и његовог сина Ђурђа“, уместо „господара Ђурђа Балшића и његовог сина Константина“, а на страни IX илустрација Цвети придружена је сликарству из времена архиепископа Јоаникија, иако је очигледно да припада обнови живописа у XVII веку; испод слика су, такође, замењени или погрешно написани називи појединих представа).

[156] Р. Љубинковић — М. Ћоровић-Љубинковић, Средновековното сликарство во Охрид, 116, сл. 6.

[157] В. Ђурић, Сопоћани, Београд 1963, 103—104, нап. 17.

[158] N. Βέης, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων, 579.

утицајем локалног култа изабран само у ужи круг сликаних архијереја — његов лик се иначе доста често сликао.[159] Насупрот томе, св. Икуменије се није представљао ван локалних граница ни у широком избору црквених отаца.[160]

У ниши проскомидије насликан је допојасни лик архиђакона Стефана — ‘Ο ″ΑΓΙΟC CTÉΦANOC ‘Ο ΠΡΩΤΟΜÁΡΤΗC.

Визија св. Петра Александријског, на северном зиду олтарског простора, описана је мирно, релативно крупним фигурама истакнутог архијереја — ‘Ο ÁΓ(ιος) ΠΕΤΡΟ(ς) ’ΑΛΕΞΑΝΔΡ(ε)Ί(ας) — и Христа, који воде уобичајени дијалог: /Τίς σου τὸν χιτῶ/ΝΑ, C(ῶτ)ΕΡ, ΔΙΉΛΕΝ(;) — ″ΑΦΡΟΝ ’ΑΝΉΡ ″ΑΡΙΟC ‘ΑΦΡΑΓΕ(ὶς) CΤΟΜΑ Τ(ῆς) Π(ατ)ΡΙΚΗ̃C ΔΌΞΗC ΜΕ ΔΕΙΚΝΎΟΝ ΞÉΝ/ον/.[160a]

У наосу, изнад зоне стојећих фигура, на јужном и северном зиду насликано је по осам мученика у медаљонима. Најчешће приказани без посебних спољних знакова — иако припадају различитим категоријама светитеља — мученици образују уједначен низ ликова. Њихов фронтални став прати готово увек мирни гест адорације и присуство крста, симбола мучеништва. Позадине медаљона су наизменично светлије и тамније обојене. Отворенија поља често су још подељена на два концентрична, валерски различита круга. Тако ритам ових контраста у извесној мери оживљава једнолични поредак попрсја. На јужном зиду, слева надесно, приказани су најпре свети ратници — ‘Ο ÁΓ(ιος) ΔΗΜΉΤΡΙΟC, ‘Ο ÁΓΙΟC ΓΕΏΡΓΗΟC, ‘Ο ÁΓ(ιος) ΘΕÓΔΩΡΟC ‘Ο CΤΡΑΤΗΛÁΤΗC, ‘Ο ÁΓ(ιος) ΘΩΌΔΩΡΟC ‘Ο ΤΉΡ(ων), ‘Ο ÁΓ(ιος) ΑΡΤÉΜΙΟC и ‘Ο ÁΓ(ιος) ΠΡΟΚÓΠΙΟC. Иза њих је ‘Ο ÁΓ(ιος) ’ΙÁΚΟΒΟC ‘Ο ΠÉΡCΙC и, на крају, ‘Ο ÁΓ(ιος) ΤΡÍΦ(ων) (слика 20). Низ светих врача који почиње св. Трифуном на јужном зиду наставља се на северном, остајући везан за западни део храма. Слева надесно представљени су ‘Ο ÁΓ(ιος) ΚΟCΜ(ᾶς), ‘Ο ÁΓ(ιος) ΔΑΜΗΑΝΟC и ‘Ο ÁΓ(ιος) ΧΡΙCΤΟΦÓΡΟC. У продужетку, ‘Ο ÁΓ(ιος) ΝΙΚΗΤ(ας) и ‘Ο ÁΓ(ιος) ΜΗΝΑC употпуњују галерију светих ратника са супротне стране, сликајући се, по обичају, у средњем делу храма. Низ медаљона довршава се ликовима тројице едеских мученика — ‘Ο ÁΓ(ιος) ΓΟΥΡΊ(α)C, ‘Ο ÁΓ(ιος) CΑΜΟΝ(ᾶ)C и ‘Ο ÁΓ(ιος) ΑΜΒΙΒΟC. Последњи од њих, св. Авив, приказан је — као ђакон — уз сам презвитеријални простор.

Избор и распоред ових ликова, као што се види, не одступа од обичаја приказивања у XIV веку. Општа схема, међутим, у својој реализацији

---

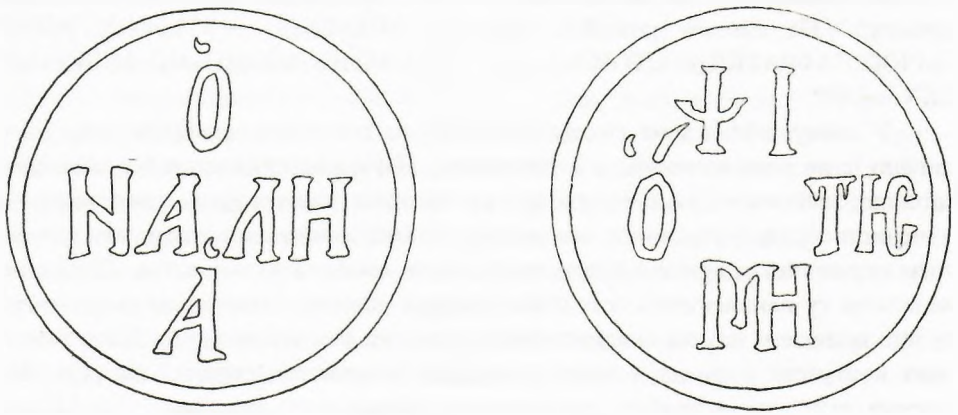
[159] Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ‘Ερμηνεία, 155. Сликање св. Ахилија у Охриду несумњиво треба тумачити и близином његове цркве на Преспанском језеру, где су му пренесене мошти из Ларисе.

[160] Не постоји, на пример, ни међу архијерејима које у великом броју наводи Дионисије из Фурне у своме приручнику (‘Ερμηνεία, 154—157).

[160a] Срдачно захваљујем професору Фрањи Баришићу који ми је помогао да разрешим овај текст.

открива једну од многобројних, слободно схваћених варијаната којој је тешко наћи потпуну аналогију и која се, природно, у детаљима разликује од распореда изведеног по сугестијама приручника.

Иконографску реткост представља храмовна „икона" Христа, насликана у стојећој зони испред иконостаса на јужном зиду наоса. Спаситељ, који држи еванђеље левом а благосиља десном руком, обележен је као Ι(ησοῦ)C Χ(ριστὸ)C 'Ο 'ΑΝΑΛΗΨΙΜΗΌΤΗC (слика 24). Епитет је изведен од назива празника — ἡ Ἀνάληψις — коме је црква посвећена.[161]



Насупрот Христу, на северном зиду налази се фигура св. Николе. Речи 'Ο "ΑΓΙΟC ΝΙΚΌΛΑΟC исписане су такође у крстасто распоређеним слоговима.

На јужној страни западног травеја насликани су ликови св. Антонија (слика 26), Богородице и ктитора (у ниши) и св. Симеона Столпника. Први, 'Ο ΑΓ(ιος) 'ΑΝΤΩΝΙΟC држи свитак са текстом: /'Αδελφοί,/ ΤΑ /δ/ΠΛΑ /τοῦ μοναχοῦ εἰσὶν ἡ μελέτη, ἡ προσευχή, ἡ διάκρισις, ἡ ταπεινοφρο/CΥΝΗ /καὶ ἡ/ ΚΑΤΑ Θ(εὸ)Ν ΥΠΑΚΟΗ.* Богородица у ктиторској композицији обележена је као ΜΗ(τη)Ρ Θ(εο)Ῡ 'Η ΕΛΕΟΫCΑ, а мали Христос једноставно Ι(ησοῦ)C Χ(ριστὸ)C. На уској површини између нише и западног зида представљен је св. Симеон Столпник — 'Ο ΑΓ(ιος) CΥΜΕ(ὼν) 'Ο CΤΥΛΙΤΗC.

Лево од западних врата налази се св. Василије, представљен овде по други пут, одевен у сакос, са пребаченим омофором и еванђељем у руци (слике 22 и 27). Његова ознака — 'Ο "ΑΓΙΟC ΒΑCΙΛΕΙΟC — издељена је, као и код ликова Христа и св. Николе, у слогове који су распоређени у

[161] Реч ὁ Ἀναληψιμιώτης, као и неке друге ознаке, има слогове распоређене у виду крста. Н. Вељс није прочитао цео епитет, већ само његов други део, не налазећи објашњење (исто, 578). Потпуно читање објавио је касније Папасотириу (Τὰ Μετέωρα, 103). Наведени епитет није забележен у сликарским приручницима.

виду крста. Св. Евтимије (слика 15) — Ὁ ΑΓ(ιος) ΕΥΘΙΜΗΟC — на северној половини истог зида држи, изгледа, текст: Στενὴν ὁδὸν βάδιζε καὶ τεθλιμμένην μισῶν πλαδαρὸν καὶ διάῤῥητον βίον οὗτος τῶν κακῶν ὁ γεννήτωρ.*

На северном зиду насликан је св. Сава Освећени (слика 16) — Ὁ ΑΓ(ιος) CΑΒ(β)ΑC — чији текст на свитку почиње речима ΜΗ ’ΑΠΑΤΑ, ’Ω ΜΟΝΑΧ/έ, χορτασία κοιλίας· ὑποταγὴ μετ’ ἐγκρατείας ὑποτάσσει τοὺς δαίμονας· ἄλλον ἐγὼ οὐκέτι φοβοῦμαι ἢ τὸν θεόν· ἀλλ’ ἀγαπῶ αὐτόν· ἡ γὰρ τελεία ἀγάπη ἔξω βάλλει τὸν φόβον/.*

Светитељу поред њега није се очувало име — од ознаке је остало само Ὁ ΑΓ(ιος)... Седи монах има гргураву косу, док му је брада издељена у уплетене праменове. Чини се да се он може идентификовати. Три позната представника групе монаха-светитеља у западном травеју цркве — св. Антоније, св. Евтимије и св. Сава Освећени — подударају се са личностима које Дионисије из Фурне као прве наводи у одговарајућој групи светитеља. Ако се при томе као редослед узме смер слева надесно, којим се крећу и композиције, онда низ светитеља и по реду сасвим одговара наводу Ерминије.[162] Судећи по истом упутству, четврти монах требало би да буде Арсеније Велики[163], који се обично слика уз св. Саву Јерусалимског. Иконографски, посебно својом карактеристичном косом и брадом, лик непознатог монаха заиста одговара представи овог светитеља.

Најнижа зона фресака у наосу показује видљиву тематску везаност за монашку средину — сем крупних ликова Христа и св. Николе, испред иконостаса, насликани су скоро само угледни представници источно-хришћанског монаштва. Присуствујући богослужењу, монаси су били окружени својим високим узорима, св. Антонијем Великим, св. Евтимијем, св. Савом Освећеним и св. Симеоном Стилитом.

Међу појединачним светитељима, приказаним у попрсјима и целим фигурама, опажа се одсуство женских ликова, с изузетком св. Јулите која је насликана поред свога сина Кирика. Да ли је то настало по жељи представника строге монашке средине где је, видели смо, оштрим правилима била искључена могућност да становник Метеора на било који начин дође у додир са женом? Ако би се претпоставило да су женски ликови изостали у атмосфери монашке искључивости, овакав тематски програм, чини се, пре би требало приписати личности која се старала о украшавању него самом сликару.

[162] Из ове схеме изузета је, свакако, ктиторска композиција са суседним ликовима св. Симеона Столпника и св. Василија Великог, који припадају другим групама светитеља, па се тако наводе и у Ерминији. Иначе, подударност овог избора не показује да је постојала посебна међусобна блискост наведеног сликаног програма и каснијих упутстава, већ пре говори да је овај редослед био традиционалан и широко прихваћен.

[163] Ἑρμηνεία, 162.

У оквиру уобичајеног програма декорације, на споредним површинама зидова у најнижој зони исписано је око крстова више скраћеница теолошке садржине. У малој неправилној ниши јужног зида, око горњег крака крста који је при дну развијен у биљни орнаменат, налази се познати епиграм $\widetilde{\text{IC}}$ $\widetilde{\text{XC}}$ $\widetilde{\text{N}}$ $\widetilde{\text{K}}$ (Ἰησοῦς Χριστὸς νικᾷ).[164] Преграђени улази на јужној и северној страни чувају на својим површинама већи број криптограма, исписаних око двоструких крстова који се у доњем делу ослањају на посебан постамент и разлиставају у декоративну лозицу. На источној површини јужног пролаза налазе се скраћенице $\widetilde{\text{IC}}$ $\widetilde{\text{XC}}$ $\widetilde{\text{N}}$ $\widetilde{\text{K}}$, $\widetilde{\Phi}$ $\widetilde{\text{X}}$ $\widetilde{\Phi}$ $\widetilde{\Pi}$ (Φῶς Χριστοῦ φαίνει πᾶσιν)[165], $\widetilde{\text{X}}$ $\widetilde{\text{X}}$ $\widetilde{\text{X}}$ $\widetilde{\text{X}}$ (Χριστὸς χριστιανοῖς χάριν χαρίζεται[166] или Χριστὸς χάριν χαρίζει χριστιανοῖς[167]) и $\widetilde{\text{E}}$ $\widetilde{\text{E}}$ $\widetilde{\text{E}}$ $\widetilde{\text{E}}$ (Ἑλένη εὗρε ἐλέους ἔρεισμα[168], Ἑλένης εὕρημα Ἑβραίων ἔλεγχος[169], Ἑλένη εὗρεν εὕρημα ἐν Γολγοθᾷ[170], Ἑλένη εὕρηκεν ἔρεισμα εὐσεβίας[171] или Ἑλένη ἐκ θεοῦ εὕρημα ἐδόθη[171a]). На супротној страни су скраћенице $\widetilde{\text{T}}$ $\widetilde{\text{T}}$ $\widetilde{\Delta}$ $\widetilde{\Phi}$ (Τοῦτον τύπον δαίμονες φρίττουσι, Τοῦτο τὸ ξύλον δαίμονες φρίττουσιν[172] или Τὸν τίμιον δαίμονες φρίττουσι[173]) и $\widetilde{\text{Ϙ}}$ $\widetilde{\text{Ϙ}}$ Δ $\overline{\Gamma\Gamma}$ или $\overline{\Pi\Gamma}$. На источној страни северног зида су $\widetilde{\Phi}$ $\widetilde{\text{X}}$ $\widetilde{\Phi}$ $\widetilde{\Pi}$, $\widetilde{\text{A}}$ $\widetilde{\text{B}}$ $\widetilde{\Delta}$ $\widetilde{\text{E}}$ и $\widetilde{\text{T}}$ $\widetilde{\text{X}}$ $\widetilde{\Lambda}$ $\widetilde{\text{P}}$, а преко пута $\widetilde{\text{P}}$ $\widetilde{\text{P}}$ $\widetilde{\text{P}}$ $\widetilde{\text{P}}$ (Ῥήσεις ῥητόρων ῥητορεύουσι ῥήματα или Ῥήτωρ ῥητόρων ῥητορεύει ῥήματα[174]).

Као и фигуралне представе, крстови с криптограмима имали су одређена места у унутрашњости храмова, пре свега у отворима врата и прозора и на површинама олтарског дела. У цркви манастира Сретења, у ниши јужног зида, речи Ἰησοῦς Χριστὸς νικᾷ (Исус Христос побеђује) биле су, како је већ примећено, везане за карактер олтарског простора[175] — раширена стара формула сажето је означавала спасење људског рода посредством Христове жртве. Ову идеју хришћанског учења у презвитеријалном простору симболично је илустровала композиција Поклоњења агнецу, па су речи о победи сина божијег над силама зла исписане управо у висини поворке архијереја окренутих Христу-жртви.

---

[164] N. Βέης, Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνημείων, 578.

[165] Исто.

[166] Исто.

[167] A. Frolow, Histoire de la vraie croix, Paris 1961, 331.

[168] Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Β', Ἀθῆναι 1958, 123.

[169] N. Βέης, Σύνταγμα, 578.

[170] K. Ζησίου, Ἐπιγραφαὶ χριστιανικῶν χρόνων τῆς Ἑλλάδος, Βυζαντίς, Α' (1909) 132.

[171] Н. Покровскій, Евангеліе, 356.

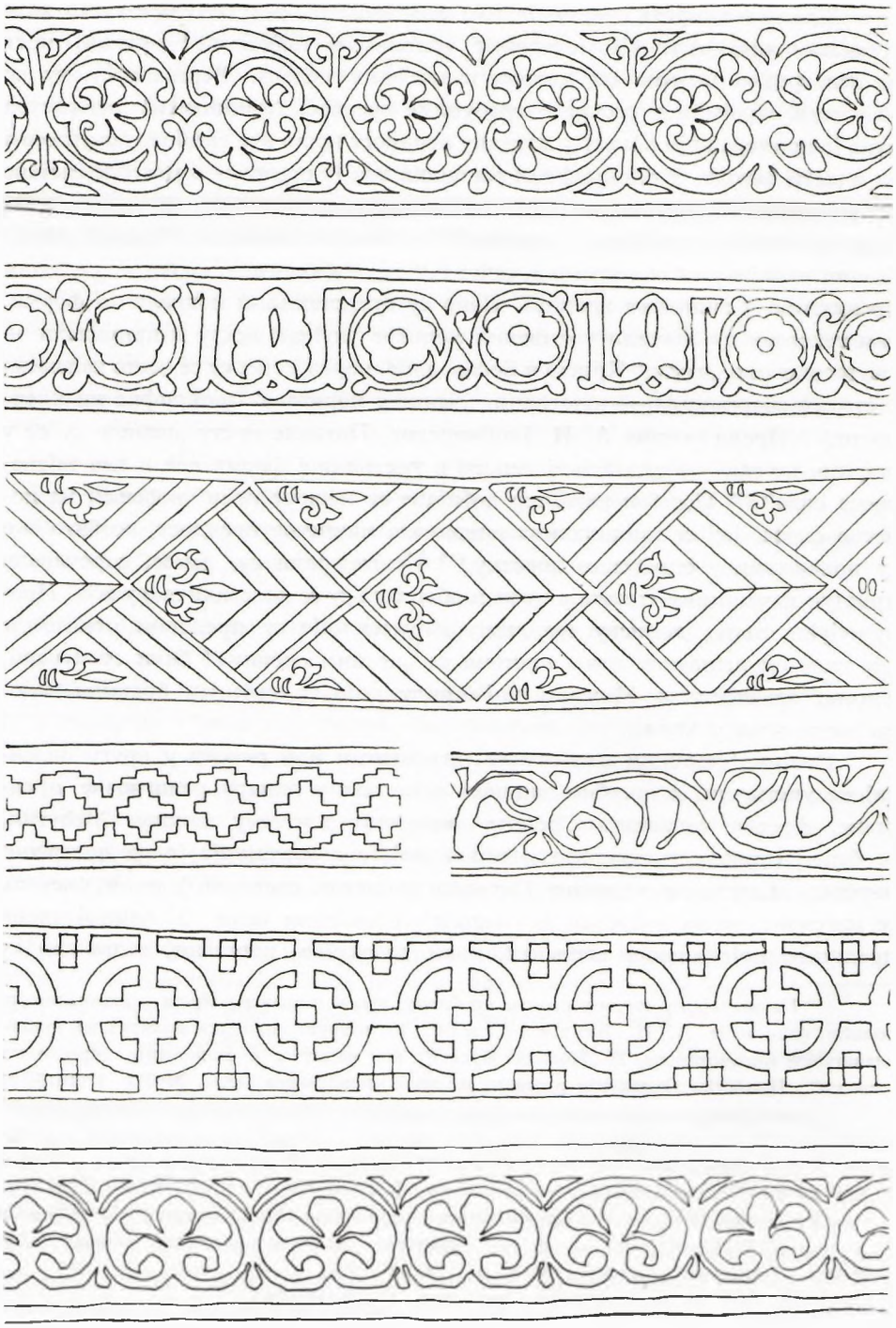
[171a] Ἀ. Ὀρλάνδος, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς, ΑΒΜΕ, τόμος Δ', 1 (1938) 69—70.

[172] Н. Покровскій, Евангеліе, 356.

[173] N. Βέης, Σύνταγμα, 577.

[174] Исто, 579.

[175] Г. Бабић, О реконструкцији оштећених епиграма и натписа на портрету светог Саве у јужној певници Светих апостола у Пећи, Зборник заштите споменика културе, XV (Београд 1964) 160.



Представа крста с иницијалима садржала је, међутим, пре свега апотропејску вредност. Као обележје спасења и победе над мраком, крст је непосредно штитио од демона и његових недаћа. Верници су му се због тога обраћали у страху и тренуцима несреће. Хришћанска литература пуна је примера који показују магичну вредност крста као симбола искупљења од власти ђавола. У апокрифним токовима она је неговала и посебне саставе који су величали његову моћ, тзв. „Похвале крсту", које су се састојале из низа наведених и сличних епиграма.[176] Њихови иницијали, исписивани у разним варијантама око крстова, сачували су се у књигама, на богослужбеним предметима и зидовима храмова. Иако су представљали похвале по форми, ови текстови су значили у суштини молитве упућене крсту и припадали — као и спискови „имена" Христа и Богородице, поред којих су се често налазили у старим зборницима — категорији „лажних молитава" апокрифне књижевности.[177] Према речима А. И. Јацимирског, Похвале крсту „цениле су се у старини не само по химничкој лепоти и уметничкој форми већ и као тајанствена сила".[178] Посебан карактер добијале су њихове речи свођењем на почетна слова, јер се иницијалима придавала мистична вредност, особито ако су понављани у одређеном поретку.[179] Криптограми су, дакле, спречавали приступ нечастивим силама у храм и због тога су се налазили око улаза. Продужујући стару, паганску традицију патрона чије су представе отклањале зле силе од штићеног дома, крстови са „крсним словима" били су чувари, слично арханђелима Михаилу и Гаврилу који су оружјем бранили недостојнима улаз у храм.

Својим тематским елементима, непознатим или ретким у кругу византијске уметности, а посебно лаичким детаљима у оквиру религиозне представе, фреске манастира Сретења заслужују изузетну пажњу. Међутим, особеност ликовног схватања њиховог мајстора значајнија је од показаног интереса за елементе садржине. Служећи се чистом, сведеном формом, уметник је изградио веома доследан и уједначен сликарски језик. У општој схеми представе појединачни елементи, иако међусобно повезани, задржали су

[176] Најзначајнију студију о овом проблему, као и о значењу крста у књижевности уопште, написао је А. И. Яцимирскій, Къ исторіи ложныхъ молитвъ въ южнославянской письменности, II „Похвала Кресту", как молитва, и толкованія „крестныхъ словесъ", Извѣстія Отдѣленія русскаго языка и словесности ИАН, XVIII, 3 (1913) 22—51. О скраћеницама око крстова у књигама и зидном сликарству писало се иначе у разним приликама. У нашој литератури то је најчешће било једноставно разрешавање криптограма, махом словенских. Уп. И. Јастребов, Податци за историју цркве у Старој Србији по изворима на српском и турском језику, Гласник СУД, XL (1874) 200; Л. Мирковић, Црква Петковица, Гласник Српске православне патријаршије, III (Сремски Карловци 1922) 152—153; В. Мошин, Властарева синтагма и Душанов законик у Студеничком „Отечнику", Старине ЈАЗУ, 42 (Загреб 1949) 13—14.

[177] А. И. Јацимирски, нав. дело, 1—22, 33—34.

[178] Исто, 23.

[179] Исто, 46.

извесну самосталност. При томе, разуме се, нису све представе показале подједнаку унутрашњу кохерентност — разлика се, на пример, опажа између сцене Рођења где је низ елемената расут по читавој површини и Цвети где се дугим и чистим линијама, које иначе разграничавају површине и форме, целина чврсто организује.

За јединственост ликовног схватања мајстора Сретења можда је најкарактеристичнија појава која је неочекивана за дело доброг сликара овог времена: изостала је дубина сликаног амбијента. Без великих разлика проведена је моделација свих елемената представе — ликова, предмета, брегова, архитектуре — дајући формама уједначену пластичну вредност, а да при томе представљени простор није решаван као проблем за себе. Када је год могуће, ликови и предмети не покривају једни друге него слободно леже на површини слике (младићи који отварају гроб у Лазаревом васкрсењу, дечаци у Цветима, личности у Рођењу и др.), док представа у целини оставља декоративан утисак. Целовитост ликовног језика овде јасно открива уметничку индивидуалност која је доследно конципирала и спровела један систем.

Веома је занимљив и начин приказивања архитектуре која обележава место где се збивају догађаји. Изразита поједностављеност облика — без жеље да се детаљније прикаже карактер архитектонског објекта — у складу је с општим пречишћеним изразом, али представља готово изузетак у сликарству овога доба.

Употреба боје посебно доприноси ликовној сведености представе. Целокупна материја сликана је мирно, без снажних контраста и истакнутог цртежа. Пејзаж и архитектура најчешће су бојени светлоцрвено или отвореносиво, са нежним и необичним нијансама додатог — нарочито зеленог — тона. За разлику од уобичајеног сликања архитектонских објеката, где се рашчлањене форме одликују колористичким богатством, овде је одабран мали број боја, а облик често описиван валерском градацијом у оквиру једне хроматске вредности.

Исти карактер благе, понекад веома површинске моделације показују и фигуре у композицијама. Лице је подсликано маслинастим тоном преко кога је положен окер. Ређе и дискретно коришћена је бела боја (у жељи да се истакну неке особине лика), а чешће светлоцрвена (да се, на пример, обележе јагодице на лицу). Благи цртеж изведен је печеном сијеном.

Драперија је најчешће сликана без пуније моделованих набора, готово само у лаком цртежу. Изузетак углавном чине ликови апостола чија одећа показује већу рељефност. Међу употребљеним бојама истичу се снажна црвена (преко које се наноси једва приметни цртеж набора), жута (са живљим контрастом сенки у истој али затвореније боји), плава (с једним тамним тоном у моделацији) и љубичаста (са светлоплавом која описује токове драперије).

Јединственост сликарског језика и уједначеност рукописа наводе на закључак да је све значајније послове извела једна рука. Појава овог сли-

карства врло је загонетна. Није, пре свега, јасно да ли наведене особине треба приписати само изузетној личности уметника — доста комплексној, уосталом, као што је показује целина његовог дела — или је оно имало своје сроднике у непознатим радовима других уметника. Данас, сликар цркве манастира Сретења усамљено стоји у целокупној византијској уметности, а нису се сачувала или нису још уочена ни друга дела која се њему могу приписати. По општим особинама, ипак — да се нису сачували натписи са забележном годином — ове фреске би се без оклевања могле везати управо за седму деценију XIV века[180], период још веома плодан у уметничком стварању на ширем подручју византијске уметности. У Тесалији, међутим, сликарство манастира Сретења припада ретким сачуваним споменицима овог времена и својим присуством омогућује да се боље упознају уметничке струје у доста хетерогеном организму Балкана у последњим деценијама његове политичке самосталности.

[180] Ако се, на пример, ове фреске упореде са сликарством готово истовременог Григоријевог параклиса уз цркву Богородице Перивлепте, лако се могу, упркос разликама у квалитету и концепцији, опазити многе заједничке црте.

GOJKO SUBOTIĆ

LES DEBUTS DE VIE MONASTIQUE AUX METEORES ET L'EGLISE DU MONASTERE D'HYPAPANTE

Les Météores, ensemble de monastères et de cellules d'ermites perchés sur les rochers abrupts du paysage célèbre au nord-ouest de la Thessalie, attirent depuis plus de deux siècles l'attention des voyageurs et éveillent la curiosité des chercheurs — historiens, philologues et archéologues. Il n'est plus possible aujourd'hui d'étudier tous ces monuments: un grand nombre de cellules d'anachorètes, nichées dans des grottes ou sur des rochers aplanis, sont tout à fait inaccessibles et beaucoup de monuments ont été détruits par le temps. De là vient que l'on sait fort peu de choses sur l'aspect de certains monuments qui sont mentionnés dans l'histoire parmi les premiers dans l'ensemble des Météores, quoique leurs ruines nous apparaissent encore, juchées sur des rochers inaccessibles. Or, du point de vue artistique, même les monuments facilement abordables des Météores n'ont pas été suffisamment étudiés, en dépit des contributions de certains auteurs qui, ces dernières décennies, se font de plus en plus nombreuses.

Parmi les monuments les plus anciens, dans le scite des Météores, figure le monastère d' Hypapanté (de la Présentation de Jésus au temple) avec son église à architecture intéressante et bien conservée (fig. 3) et dont la peinture murale est la plus ancienne des Météores. La construction et l'ornementation de ce sanctuaire se rattache à l'hiéromonaque Nil, personnalité connue dans l'histoire de cette région. Nous rencontrerons le nom de Nil dans diverses sources dès le milieu du XIVe siècle, tout d'abord comme dikaios de l'épiscopie de Stagi (sise aux pieds des Météores), ensuite comme prôtos du scite entier et igoumène du monastère Doupiani. L'inscription sur la face intérieure du mur occidental, au-dessus de la porte, datant de 1366/67, cite Nil comme principal donateur de l'église (esquisse 1). La figure en adoration devant la Vierge et l'Enfant, au mur sud de la travée occidentale, porte ses traits (esquisse 2, fig. 4 et 5).

Le Discours historique, du XVIe siècle, l'une des sources les plus importantes sur l'histoire de l'ensemble monacal (scite) nous apprend que l'hiéromonaque Nil avait érigé quatre églises aux Météores. Les chercheurs qui ont eu l'occasion de voir l'inscription principale du monastère d'Hypapanté ont remarqué sa similitude exacte avec le texte d'inscription cité par le Discours historique comme étant commune aux quatre églises de Nil. Les divergences entre ces inscriptions ont été interprétées de façon diverse, mais n'ont pas été étudiées en relation avec l'esprit du Discours. Or, il est établi que ce Discours avait été écrit au moment où les représentants des divers monastères du scite, réunis dans l'évêché de Stagi, s'étaient rebellés contre les procédés du plus puissant monastère parmi eux, du monastère de la Transfiguration, l'accusant de s'être indûment érigé en supérieur

et d'avoir oublié les rapports et les coutumes établis au temps des origines du scite. Si nous les contemplons de cet angle, les divergences entre l'inscription conservée et la prétendue copie d'inscription relatée dans le Discours, nous deviennent tout à fait compréhensibles. L'analyse de cette copie nous apprend tout d'abord qu'une telle inscription n'a pû exister et que le Discours historique a dû, presque certainement, la déduire précisément de l'inscription de l'église du monastère d'Hypapanté. Tous ses éléments essentiels ont été conservés — pour ne pas diminuer l'éloquence du texte (pertinent dans son ensemble) — mais les parties qui avaient pour les dignitaires une importance particulière y étaient aussi mises spécialement en relief. D'après la thèse de ces dignitaires, la direction du scite faisait partie des fonctions de l'igoumène du monastère de Doupiani, considéré comme étant le noyau spirituel de la thébaïde. En même temps, considérant que la compétence de l'évêché avait été négligée par le monastère de la Transfiguration qui s'était adressé directement à d'autres instances, les dignitaires réunis mettaient l'accent sur la dépendance du scite entier de cet évêché. L'information universellement adoptée selon laquelle l'hiéromonaque Nil aurait, en une seule année, fait construire et orner de fresques quatre églises, est donc sujette à caution, d'autant plus que Nil n'était pas le seul donateur de l'église du monastère d'Hypapanté. Le Discours historique se présente donc à nous comme un écrit tendancieux. La possibilité que l'information dont il s'agit y ait été insérée en vue de souligner l'importance du donateur plus ancien, à la fois igoumène du monastère de Doupiani et prôtos du scite, ne peut même pas être tout à fait exclue.

La deuxième information sur les donateurs qui se trouve sur le mur nord de l'église, nous apprend que celle-ci fut fondée par le „très noble et très célèbre seigneur Constantin", qui, dans les ordres, prit le nom de Cyprien (esquisse 3). D'après cette inscription Constantin-Cyprien aurait donné les fonds nécessaires pour la peinture murale de l'église, pendant que l'inscription sur le mur occidental de l'église cite Nil comme donateur aussi bien de la construction que de l'ornementation picturale de l'église. Les manuscrits de l'époque conservés ne mentionnent cependant aucun grand seigneur du nom de Constantin, ce qui nous eût permis d'en apprendre davantage sur la personnalité de ce donateur.

Le monastère d' Hypapanté a été construit à l'intérieur d'une grotte creusée dans le rocher à pic. Il est à une demi-heure de marche du Large Rocher et ne se trouve pas à proximité des routes modernes qui sillonnent aujourd'hui la région des Météores. L'église du monastère, consacrée à l'Assomption, se range dans le type bien connu de bâtiments allongés à transept soulevé au-dessus du naos et abside tournée vers l'orient (esquisse 4). Par ses dimensions le bâtiment a été adapté à la caverne. Il est construit principalement en pierre, sans plan ou forme bien réguliers. La typologie des constructions à voûtes transversales en berceau a été très explicitement dressée par A. Orlandos, qui y a traité leurs nombreuses variantes et défini la place que les églises des Météores occupent dans l'ensemble de ce type architectonique.

La peinture murale de l'église de l'Assomption est remarquablement bien conservée. Dans l'ensemble de la décoration pas un seul visage n'a disparu (schémas I, II, III et IV). Le choix des motifs et la présentation des scènes ont été dictés par la limitation et la répartition des surfaces disponibles. Le maître s'est borné à représenter les sujets canoniques. Le programme pictural contient: le cycle des Grandes fêtes (complété par certaines scènes) sur les surfaces les plus élevées de l'église; la figure de la Vierge avec les archanges et l'Adoration de l'Agneau dans l'abside; une série de bustes de saints dans la zone des médaillons et une rangée de figures de moines dans la zone des personnages debout. Dans son désir d'arriver à un ensemble équilibré des compositions, l'artiste s'est servi d'une disposition calme et simple, posant dans les parties les plus hautes de l'église presque chaque scène sur une surface architectoniquement limitée. Ce faisant, l'artiste s'est abstenu de représenter le Christ Pantocrator, les prophètes et les évangélistes qui figurent normalement dans les parties les plus hautes du temple. Sur la paroi sud du transept se trouvent des figures de prophètes portant dans leurs mains des rouleaux dont les paroles ont été considérées par les commentateurs chrétiens comme annonçant les événements du Nouveau Testament (fig. 12).

Dans l'illustration des événements, l'artiste a témoigné d'un penchant intéressant pour le menu détail pittoresque. Dans une ambiance de tendances picturales épurées et sur un plan calmement circonscrit, se présentent tout à coup des détails qui surprennent par leur naturel et leur observation aiguë de la vie. Dans la Naissance du Christ, paysage pastoral dans lequel apparaissent des plantes touffues et beaucoup de moutons, notre attention est particulièrement attirée par l'image du jeune pâtre trayant une brebis, — motif rare dans l'iconographie orientale du Moyen âge (fig. 9). Le Baptême contient aussi l'image d'un garçonnet pêchant du poisson au bord du Jourdain. Le jeune pêcheur tient d'une main un panier d'osier pour sa pêche, et de l'autre une ligne au bout de laquelle on voit très distinctement le fil, assez court, avec un hameçon (fig. 10). Les poissons que l'on voit dans l'eau ont des mouvements très naturels, remarquablement bien observés. L'un d'eux s'approche déjà de l'hameçon. Quoique le motif du jeune pêcheur nous soit déjà apparu (parmi les jeunes garçons du Baptême du monastère de Gračanica), il est remarquablement rare et témoigne clairement des penchants de l'artiste. La scène de l'Entrée à Jérusalem fait, elle aussi, preuve d'interprétation libre: parmi les enfants qui, comme de coutume, déploient leurs vêtements sur la terre et coupent des rameaux, nous voyons aussi deux garçons en train de lutter (fig. 19). Ils se sont empoignés par les ceintures et l'un d'eux a de la sorte mis par hasard complètement à nu toute la partie inférieure du corps de son camarade. Dans d'autres compositions la véracité voulue s'est fait jour dans l'introduction de détails de costumes profanes dans la représentation de scènes sacrées (par exemple le costume des jeunes gens qui lèvent la pierre tombale dans la Résurrection de Lazare) (fig. 13 et 14).

Parmi les phénomènes curieux de l'iconographie, relevons aussi la figure du Christ qui porte l'épithète étrange ὁ Ἀναληψιμιώτης, d'après la fête de l'église de l'Assomption (ἡ Ἀνάληψις) (esquisse de la page 170 et fig. 24).

Dans l'Adoration de l'Agneau, nous voyons dans le cortège des fameux pères de l'Eglise les archevêques de Thessalie, Achilée de Larissa et Icouménios de Trikkala. Les portraits des archevêques locaux sont un élément intéressant de l'iconographie de l'Adoration de l'Agneau, élément qui, ces dernières années, a été relevé comme problème distinct sur lequel on rassemble une riche documentation. Les portraits du métropolite Michel Choniatès (à Kalivia Kouvara) et ceux des archevêques Sava Ier, Arsenije Ier et Sava II (à Peć et Sopoćani) et des archevêques d'Ohride Clément et Constantin Kabasilas (dans les églises d'Ohride) sont un fait connu. En rangeant les archevêques plus jeunes et contemporains dans le cortège des pères de l'Eglise, on a voulu manifester un respect particulier pour ces personnages dont le culte n'était pratiqué que dans une région restreinte. La figuration de ces saints de Thessalie sur le murs des Météores représentait une marque de respect de la tradition nourrie aussi à Kalabaka et Trikkala.

Dans les deux conques du mur sud sont représentés St. Athanase (fig. 23) et la Vierge à l'Enfant devant laquelle se trouve le donateur, hiéromonaque Nil en adoration. En posant ces figures dans des conques l'on voulait probablement souligner leur importance. St. Athanase a vraisemblablement reçu cette place de choix en l'honneur du personnage le plus important de l'époque aux Météores, à savoir en celui du père Athanase qui avait fondé le monastère de la Transfiguration sur le Large Rocher. Parmi les disciples de cet hésychaste célèbre nous révélerons un peu plus tard le dernier souverain serbe de la dynastie des Némanides, l'empereur Jean Ouroche, qui prit dans les ordres le nom de Joasaphe.

Dans la zone des figures debout, conformément au milieu dans lequel cette peinture a vu le jour, la plupart des personnages sont des moines (fig. 25, 26 et 27). Sur les chambranles des entrées nord et sud se trouve, autour des croix peintes, une série d'inscriptions cryptographiques — à contenu théologique abrégé — auxquelles on attribuait une portée apotropaïque (page 172).

La peinture de l'église de l'Assomption nous intéresse pourtant davantage par ses qualités artistiques que par les sujets assez rares ou tout à fait inconnus de ses motifs. C'est par son caractère artistique que leur auteur diffère de ses contemporains dont nous connaissons les oeuvres. Remarquablement conséquent dans sa conception, il a subordonné toute la matière picturale à sa tendance d'expression calme et pure. Dans son évocation de l'espace, de même que dans sa présentation des figures et des objets, il n'a pas mis l'accent sur la perspective, les rapports spatiaux et la valeur plastique de la matière picturale, mais il a organisé la disposition de son tableau en surface. Les éléments distincts de sa composition, tout en étant reliés entre eux, ont pourtant gardé une certaine indépendance dans le cadre général de la disposition. Toutes les fois que c' était possible, les figures et les objets ne se cachent pas mutuellement, mais sont librement superposés sur

le même plan (par exemple: les jeunes gens qui lèvent la pierre tombale dans la Résurrection de Lazare, les garçonnets des Rameaux, les personnages de la Naissance du Christ, etc). L'ensemble de l'image donna cependant une impression décorative. Tout en se pliant à la même conception, les divers ensembles représentés ne forment pas toujours des entités également unies, — on remarquera par exemple une différence entre la Naissance du Christ, où les divers éléments sont disséminés sur toute la surface du tableau (fig. 6), et les Rameaux (fig. 19), où la composition est solidement reliée par des longues lignes. La représentation des éléments architecturaux, invoquant la scène où se passe l'événement, est aussi fort intéressante. La réduction remarquable des éléments en formes très pures, presque géométriques — sans tendre à souligner l'affectation de l'édifice en question (fig. 18) — est conforme à la tendance générale d'expression simplifiée et épurée, tout en étant un phénomène plutôt rare dans la peinture murale de l'époque, plus fréquent à une époque bien antérieure de la peinture byzantine. Le procédé général de l'artiste est caractérisé par le manque presque total de modelé plastique (sauf dans les figures individuelles de saints) et par le rôle plus important donné au trait. Le ton dominant est obtenu par la surface légèrement galbée, atteinte au moyen d'un rapport savant des valeurs, et annoblie par son contexte pictural.

L'artiste de l'église du monastère d'Hypapanté est aujourd'hui un personnage isolé. On n'a pas conservé, ou pas encore découvert d'oeuvres qui témoigneraient d'un procédé semblable au sien. Il est vrai que, par ses qualités figuratives générales, son oeuvre appartient bien à la septième décade du XIVe siècle, période d'activité artistique encore très fertile dans l'aire d'influence de l'art byzantin. En Thessalie, cependant, la peinture murale du monastère d'Hypapanté fait partie de rares monuments de ce temps encore conservés. Par sa présence, elle permet de mieux connaître les divers courants artistiques de l'ensemble assez hétérogène de la péninsule balkanique dans les dernières décennies de son indépendance politique.

СКИЦЕ
И
СЛИКЕ

СХЕМА I — ПОПРЕЧНИ ПРЕСЕК СА ИСТОЧНОМ СТРАНОМ

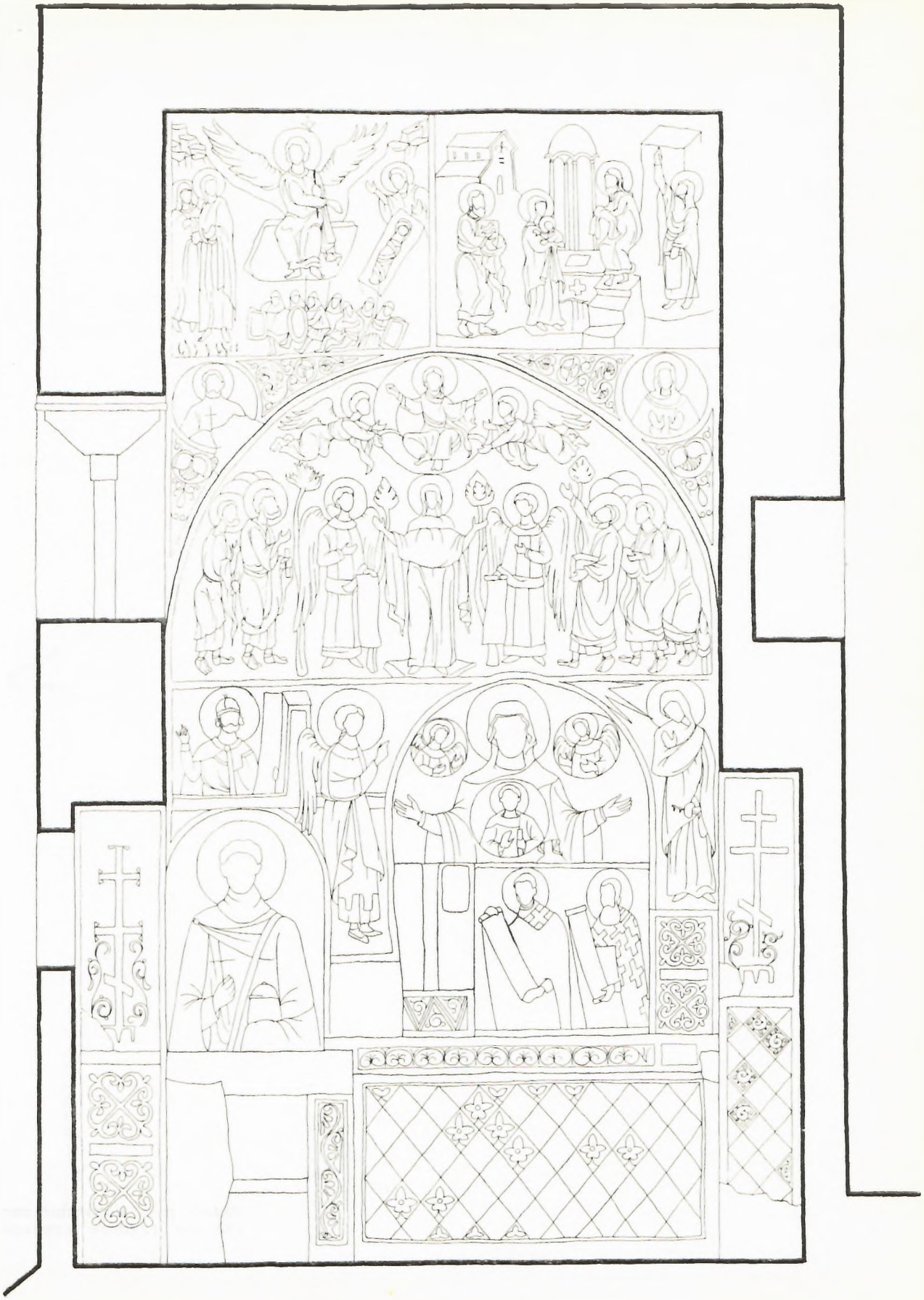


СХЕМА II — ПОДУЖНИ ПРЕСЕК СА ЈУЖНОМ СТРАНОМ

СХЕМА III — ПОПРЕЧНИ ПРЕСЕК СА ЗАПАДНОМ СТРАНОМ

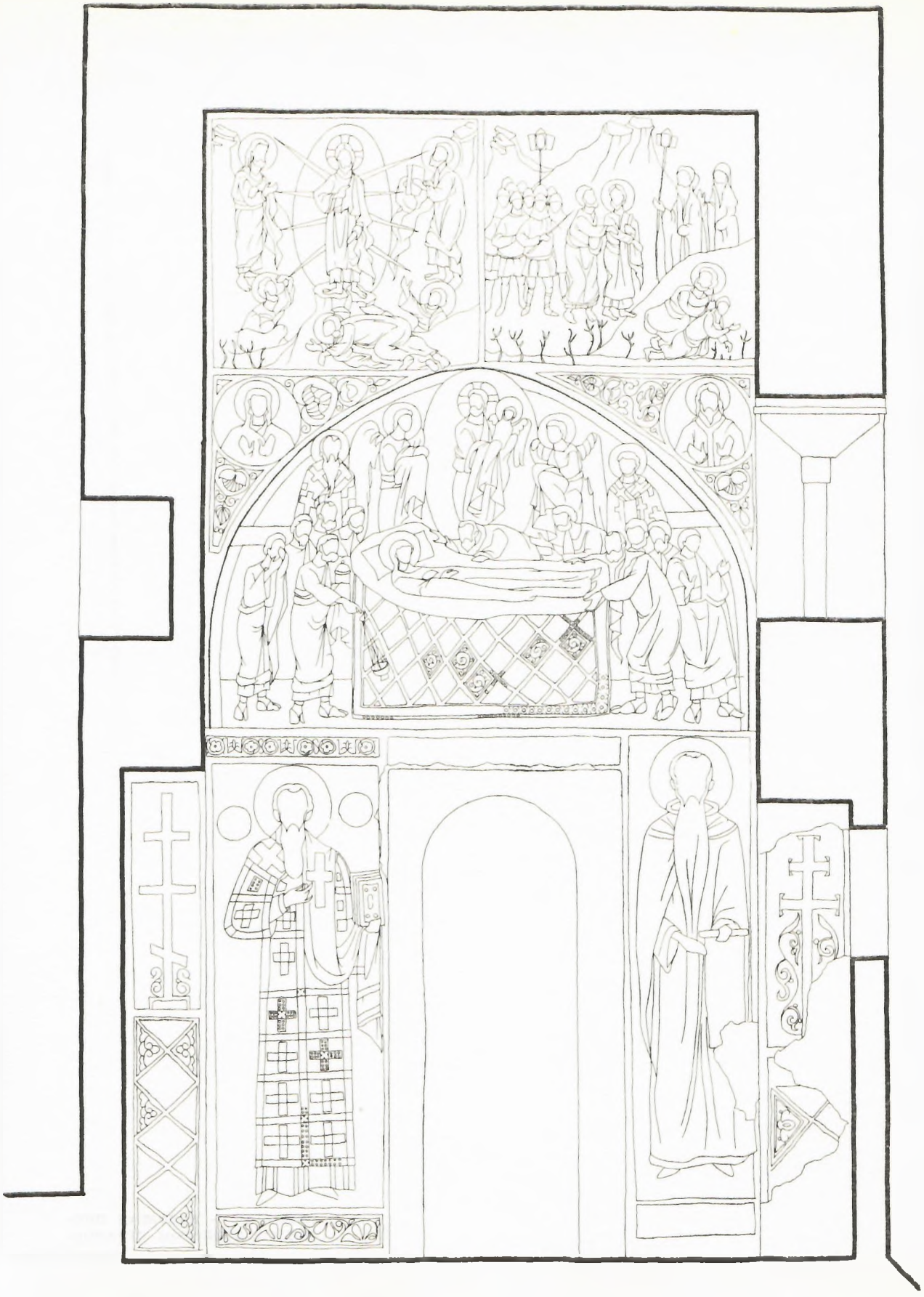
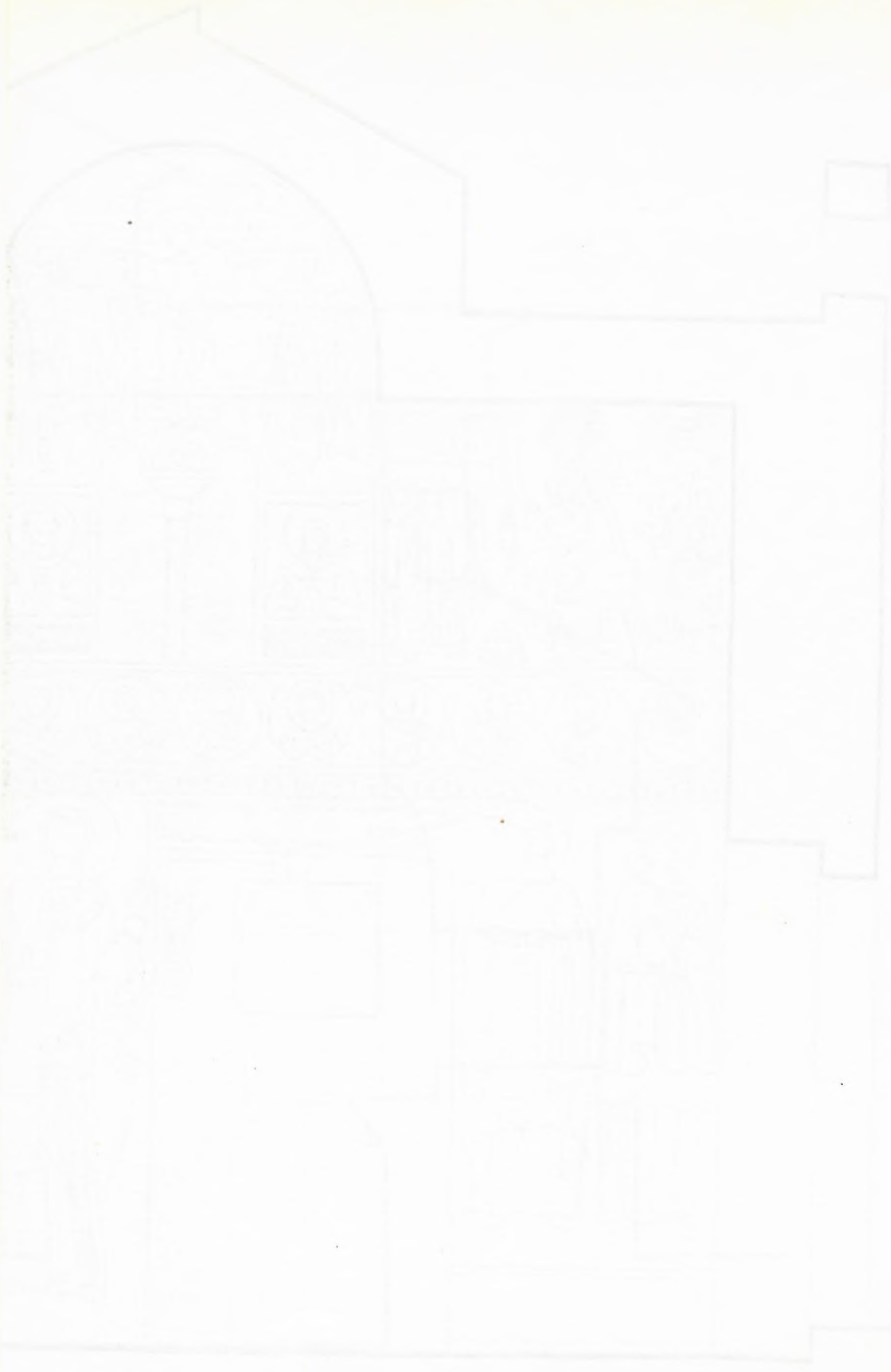


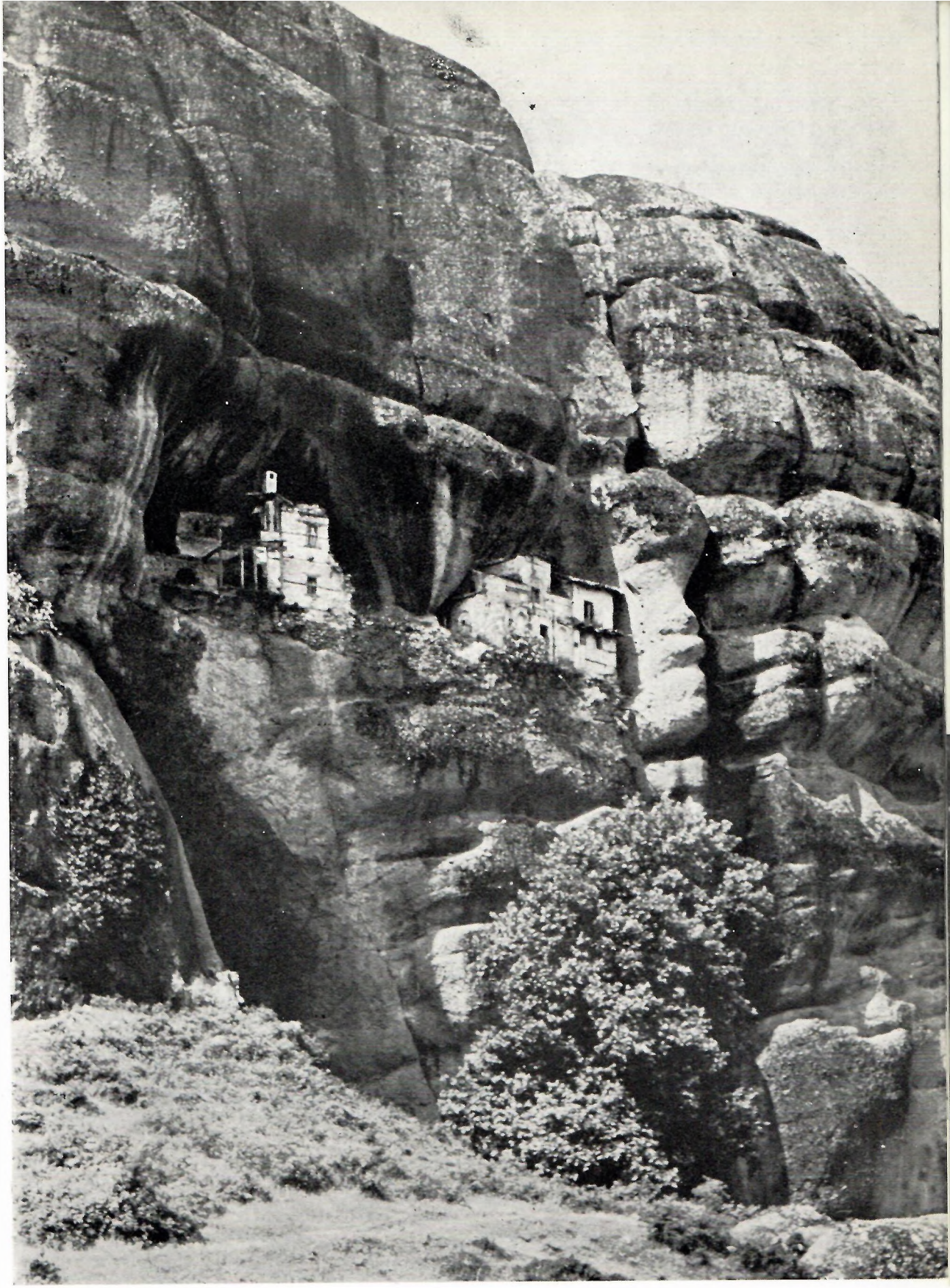
СХЕМА IV — ПОДУЖНИ ПРЕСЕК СА СЕВЕРНОМ СТРАНОМ



Сл. 1 — МЕТЕОРСКЕ СТЕНЕ

Сл. 2 — МАНАСТИР РУСАНУ

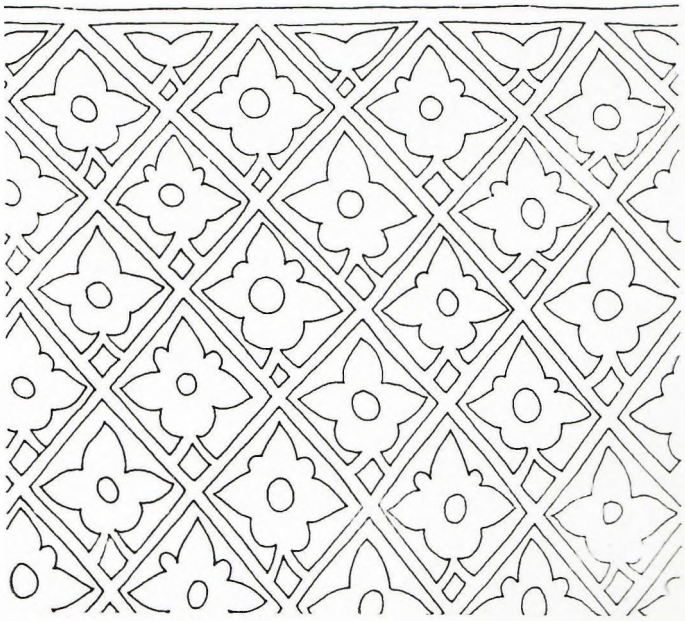
Сл. 3 — МАНАСТИР СРЕТЕЊА



Сл. 4 — БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ

Сл. 5 — ЈЕРОМОНАХ НИЛ

Сл. 6 — РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО



Сл. 7 — РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО, детаљ

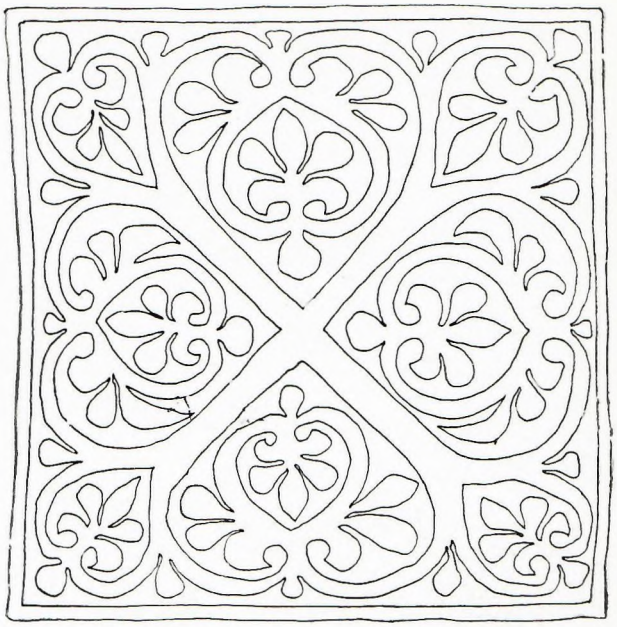
Сл. 8 — РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО, деталь са мудрацима

Сл. 9 — РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО, деталь са пастиром

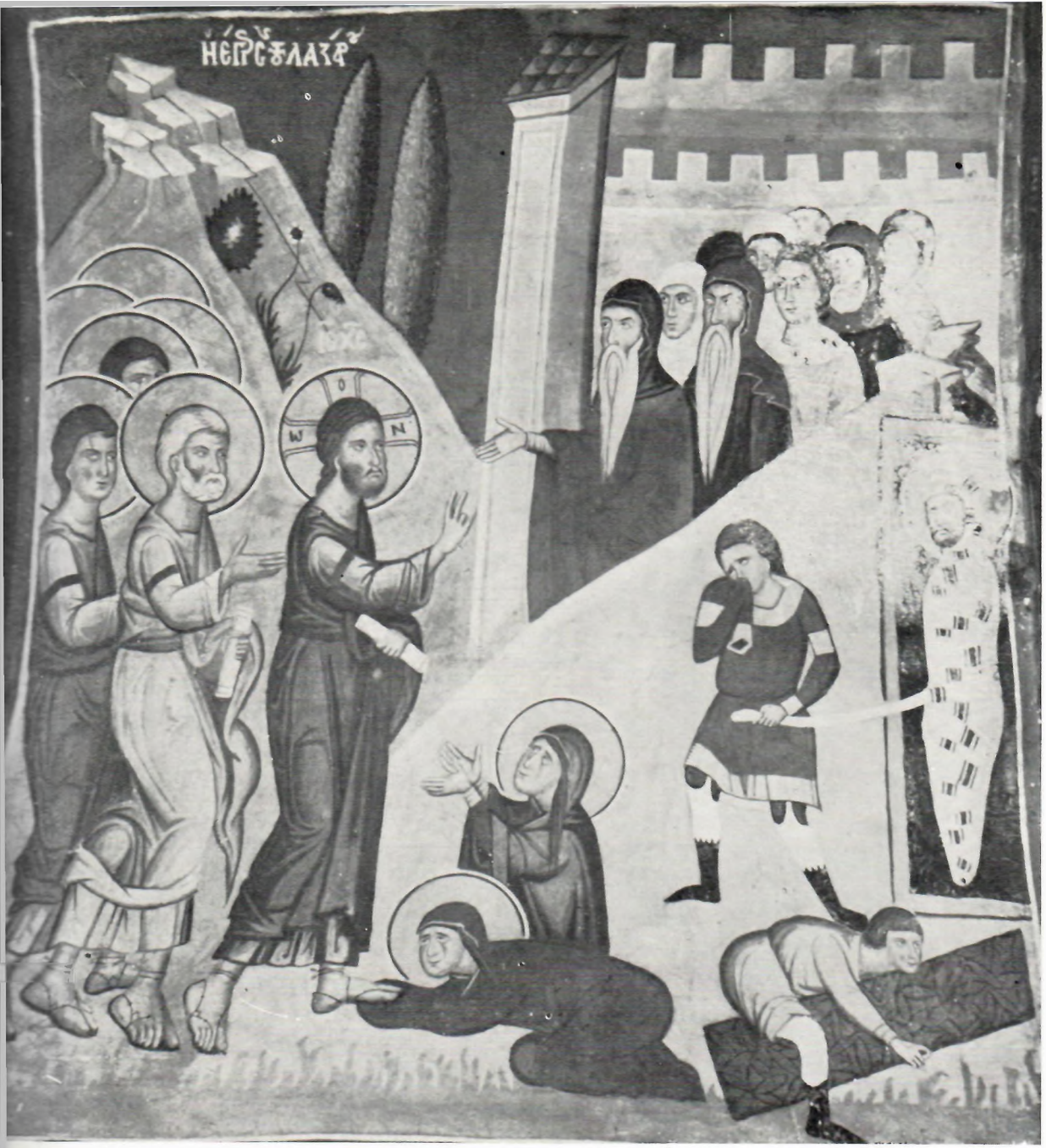
Сл. 10 — КРШТЕЊЕ ХРИСТОВО, деталь са дечаком

ΗΒΑ
ΙΗCΙC
ΙC
XC

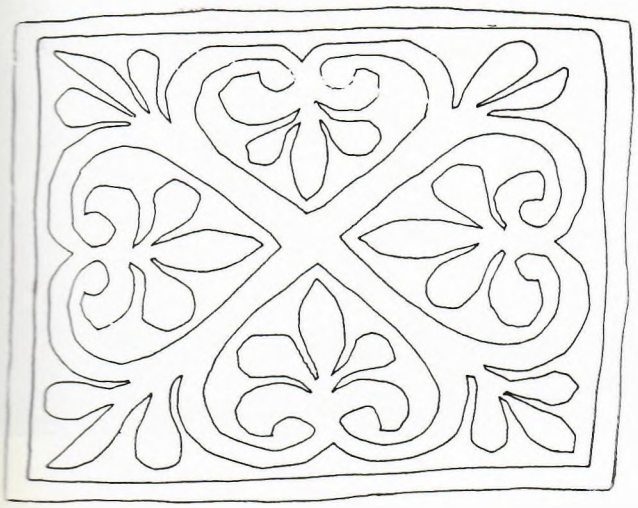
Сл. 11 — КРШТЕЊЕ, детаљ



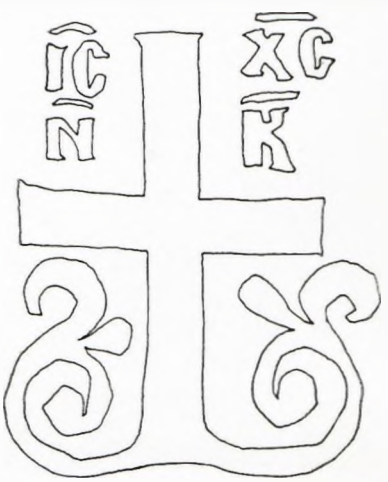
Сл. 12 — ПРОРОЦИ АВАКУМ И ИЛИЈА



Сл 15 — ВАСКРСЕЊЕ ЛАЗАРЕВО



Сл. 14 — ВАСКРСЕЊЕ ЛАЗАРЕВО, детаљ

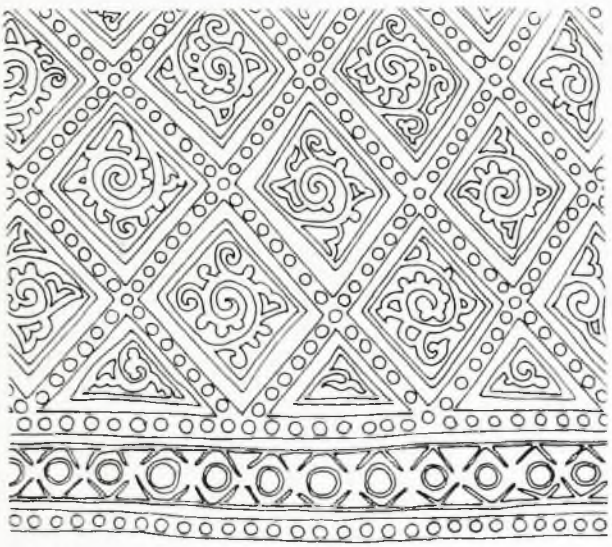


Сл. 15 — СВ. ЕВТИМИЈЕ

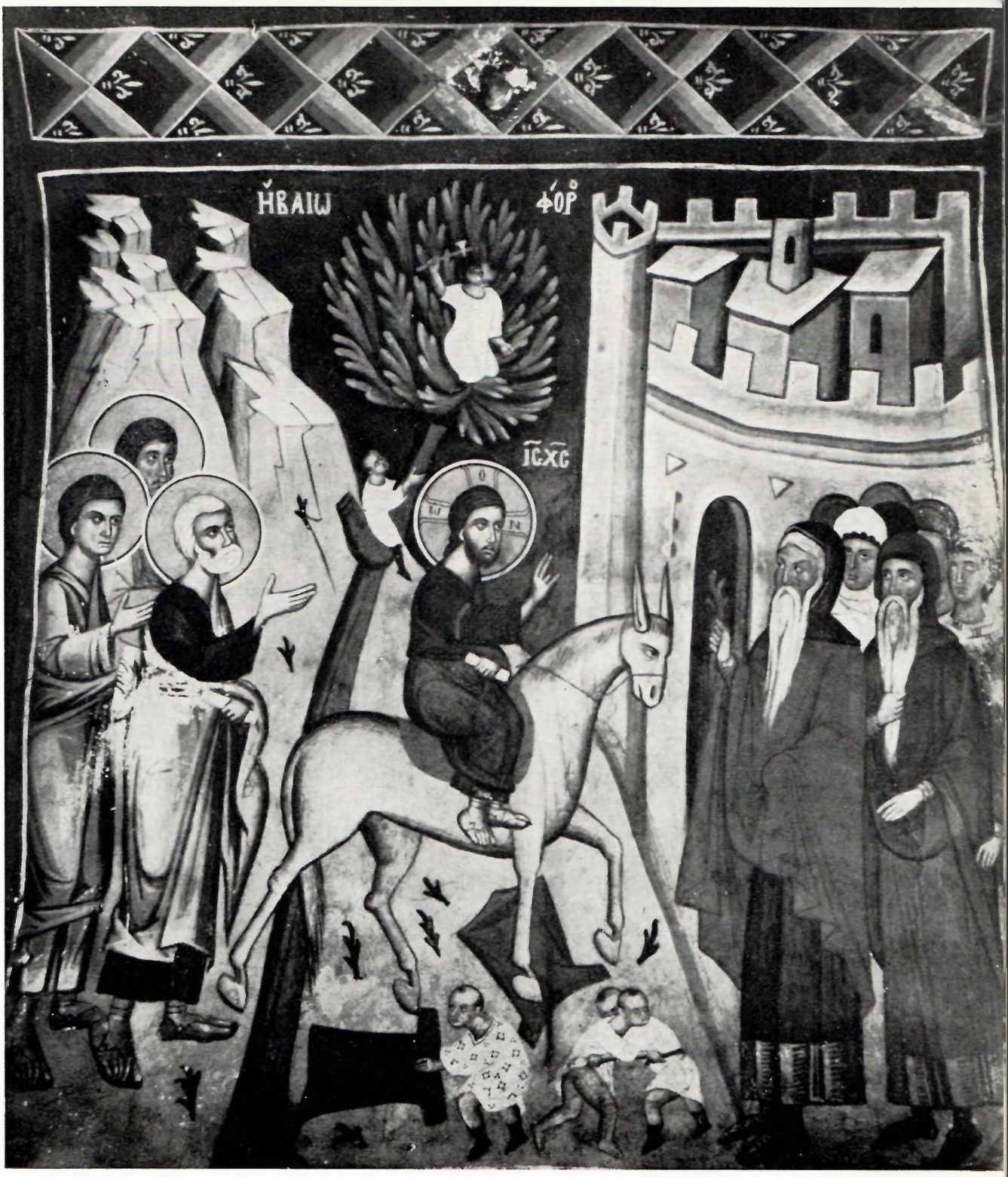
Сл. 16 — СВ. САВА ОСВЕТЕНИ

Сл. 17 — УСПЕЊЕ БОГОРОДИЦЕ

Сл. 18 — УЛАЗАК У ЈЕРУСАЛИМ, деталј

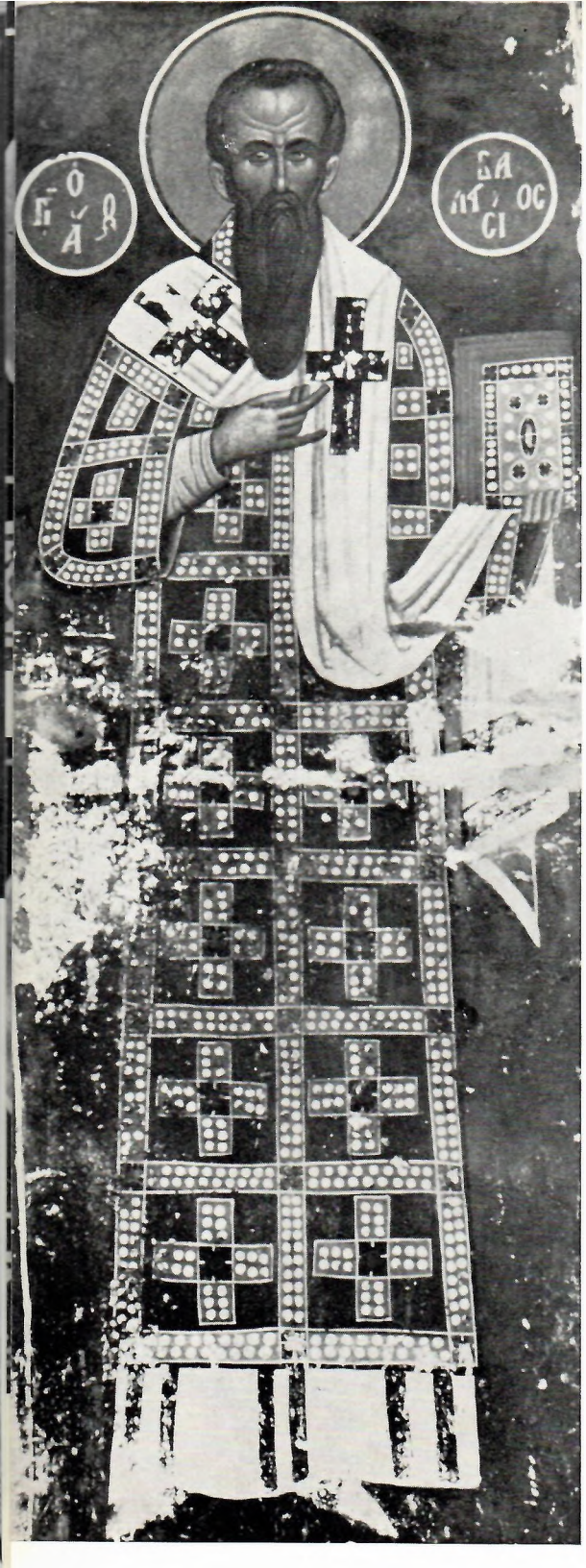


Сл. 19 — УЛАЗАК У ЈЕРУСАЛИМ


ΗΒΑΙΩ
ΦΟΡ
ΙϹΧϹ

Сл. 20 — СВ ПРОКОПИЈЕ, ЈАКОВ ПЕРСИЈСКИ, ТРИФУН, ГЕОРГИЈЕ, ТЕОДОР СТРАТИЛАТ И ТЕОДОР ТИРОН

Сл. 21 — СИЛАЗАК У АД



Сл. 22 — СВ. ВАСИЛИЈЕ

Сл. 23 — СВ. АТАНАСИЈЕ АЛЕКСАНДРИЈСКИ

Сл. 24 — ХРИСТОС АНАЛИПСИМИОТИС

Сл. 25 — СВ. КИРИЛ АЛЕКСАНДРИЈСКИ

Сл. 26 — СВ. АНТОНИЈЕ

Сл. 27 — СВ. ВАСИЛИЈЕ

ПАВЛЕ МИЈОВИЋ

О иконама с портретима Томе Прељубовића и Марије Палеологове

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

Ретко кад су тако срећно била смештена једна до другог дотле непозната дела једног атељеа као иконе с портретима Томе Прељубовића и његове жене Марије Палеологове на иначе сасвим другим критеријумима аранжираној атинској изложби византијске уметности.[1] Ова околност омогућила је не само заинтересованим стручњацима него и ширем кругу посетилаца да виде, упореде и коментаришу одавно већ публиковани чувени диптих из катедрале у Куенки[2] с једним крилом сличног диптиха[3] и једном иконом из метеорског манастира

[1] Изложба „Уметност Византије, уметност Европе" припремљена је као девета по реду под заштитом Европског савета, у атинској палати Цапејон, од 1. априла до 15. јуна 1964. године. Излагале су уметничке предмете у сликарству, скулптури и у тзв. „ситној уметности": Грчка 365, Италија 68, Велика Британија 48, Савезна Република Немачка 38, Француска 36, Кипар 22, Аустрија 15, САД 15, Румунија 14, Југославија 14, Ортодоксна грчка патријаршија у Јерусалиму 13, Ватикан 8, Белгија 7, Шведска 6, Шпанија 6, Холандија 5, Данска 1 и Аустралија 1 предмет. Осим Атоса, Совјетског Савеза и других земаља Источне Европе, није учествовала ни Турска. Распоређивање свих ових предмета у седам великих сала било је срачунато — без обзира на стил, хронологију, а донекле и на технику — на максималну конформност коју велике изложбе треба да пруже.

[2] G. Ostrogorsky — Ph. Schweinfurth, Das Reliquiar der Despoten von Epirus, Seminarium Kondakovianum 4 (1931) 165—172, таб. V, VI; А. Ксингопулос, Μουσεῖον Μπενάκη, Каталог, 1936, 9; S. Ciras-Estopañan у Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini II, Rim 1940, 73—77; Исти, Das Erbe der Basilissa Maria und Despoten Thomas und Esau von Joannina, Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, München 1939, 280—338; В. Н. Лазарев, История византийской живописи I, Москва 1947, 228, 365—366; S. Radojčić, Die serbische Ikonenmalerei vom 12 Jarhundert bis zum Jh. 1459, у Jahrbuch der Oesterreichischen Byz. Gesellschaft V (1956), 80, сл. 21; Исти, Српске иконе од XII века до 1459, Београд 1960, 16—17, сл. 8; Исти, Иконе Србије и Македоније, изд. Југославија, Београд 1961, таб. 50 и 51; L'Art Byzantin, Art Européen, каталог изложбе у Атини 1964, бр. 212.

[3] N. Bees, у Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, (1911), 177—185, сл. 1; А. Ксингопулос, у Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, 10 (1926) 43—45, сл. 10; Исти, Μουσεῖον Μπενάκη, Каталог икона, Атина 1936, 9, сл. 3; Исти, Σχεδίσμα ἱστορίας τῆς Θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Атина 1957, 20—21, сл. 23; D. Nicol, Meteora, London 1963, 176.

Преображења[4] — делима која су привукла општу пажњу више због портрета донатора него због њихове уметничке вредности. Нарочито је нама, посетиоцима из Југославије, ова прилика била добродошла, тим пре што смо могли запазити да се удео наше средњовековне уметности на овој изложби, као и уметности других земаља под сфером византијске културе, губио у њеним концепцијама.[5]

На веома упадљивом месту у једној од сала велике атинске палате за уметничке изложбе стајао је окован позлаћеним сребром и гравиран вегетабилним орнаментима диптих-реликвијар из Куенке са 939 утиснутих бисера и 67 великих драгоцених камена — колико их се још сачувало — отворених крила на којима је симболика једне репрезентативне портретске иконографије Христа и Богородице са по четрнаест апостолских и других светитељских слика допуњена проскинезама донатора, последњег српског деспота у грчким земљама Душановог царства, Томе Прељубовића и његове жене Марије, кћерке Душановог полубрата Синише, која се ословљавала високим византијским патримоничним сословљем — „ΜΑΡΙΑ ΕΓΣΕΒΕΣΤΑΤΗ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΓΓΕΛΙΝΑ ΚΟΜΝΗΝΑ ΔΟΓΚΕΝΑ Η ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΙΝΑ".[6] О овом реликвијару, који је сматран као велика скупоценост још и по томе што испред свих двадесет осам светитељских портрета (сл. 1 и 2) има честице њихових мошти, речено је све што се из његове анализе могло извући, и овде га не би требало евоцирати да није на изложби имао са стране и две иконе, с леве — лево крило сличног диптиха са Бого-

---

[4] А. Ксингопулос, Νέαι προσωπογραφίαι τῆ Μαρία Παλαιολογίνα καὶ τοῦ Θωμά Πρελιούμποβιτς, у „Δελτίουτῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρειας". Περίοδος Δ', τόμος Δ'. Τιμετίκος Γ. Σωτηρίου, Атина 1964, 53—70, таб. 18—24; Каталог L' Art Byzantin, Art Européen, бр. 193, таб. 193.

[5] Изложба „Византијска уметност, уметност Европе" имала је за циљ да представи „живо наслеђе античке Грчке, особити допринос Византије средњовековној уметности", оно због чега се ова уметност „афирмисала као европска, штавише као једина уметност, између Истока и Запада, која је сачувала вредност хеленистичког хуманизма, par excellence европске вредности" (Каталог, Пролог). Док су наведене земље (нап. 1) донеле на изложбу, осим ретких изузетака, дела византијске уметности која се чувају у њиховим трезорима, библиотекама, музејима и установама стриктно одабрана према тек наведеном критеријуму, из наше земље су биле изложене иконе: Крштење, Силазак у Ад, Неверство Томино — из охридске Перивлепте, с почетка XIV века; Успење — из охридске цркве св. Николе — Геракомије, поч. XIV века; Крштење — из београдског Народног музеја, средина XIV века; Пантократор митрополита Јована — из скопске Уметничке галерије, 1393—1394; Богородица с Христом — из сплитске Катедрале, између 1270. и 1280. г.; Богородица Пелагонска јеромонаха Макарија — из скопске Уметничке галерије, 1421—1422; Апостол Матија — охридска икона, из скопског Завода за заштиту споменика културе, крај XIII — почетак XIV века; Свети Димитрије — из београдског Музеја примењених уметности, крај XIV — почетак XV века; Св. Сава и Стеван Немања — из београдског Народног музеја, прва половина XV века; окови — Мисала из сплитске Катедрале, XII — XIII век, Јеванђеља из сплитске Катедрале, поч. XIII века и једног манускрипта из трогирске Катедрале, почетак XIII века.

[6] На левом крилу диптиха из Метеора.

родицом у средини и четрнаест светитељских биста, а са десне недавно откривену и овом приликом први пут излагану икону Томиног неверства.[7] Док је на левом крилу метеорског диптиха насликана донаторка Марија у смерној пози молитве пред ногама Марије-Богородице, као на реликвијару Куенке — што је побудило на констатацију да је на десном изгубљеном уништеном крилу пред Христовим ногама имао бити насликан у истој пози као на шпанском примерку деспот Тома — на метеорској икони Томиног неверства обе ове историјске личности, према проф. Ксингопулосу деспот и василиса, представљене су у групи апостола као учесници оног тренутка јеванђеоске повести о ученику који је посумњао у казивање о учитељевом страдању.

Иако без деспотског венца на глави и без одела какво су носили великаши његовог ранга, Тома се — по мишљењу проф. Ксингопулоса — у овој групи јасно разликује од апостола. Он има особен изглед: док апостоли гледају у Христа или један у другог, он свој поглед упире према посматрачу (сл. 4); док су апостоли у лицу безизразни и мирни, као што је уобичајено у старој иконографији, он је жив и веома одређен. Ово уверење се базира и на броју апостола којих према јеванђељима треба у сцени Томиног неверства да буде једанаест (Матеј 28, 16; Марко 16, 14; Лука 24, 9 и 33), што — осим у ретким и незанимљивим случајевима — показују и илустрације ових текстова у византијском сликарству. И жив покрет Христа — који се нагнуо да би у великом луку своје десне руке обухватио брачни пар и благословио га — треба да поткрепи ову сугестију.

Дидактична садржина легенде је управо она симболична веза која је иконописцу послужила као лајтмотив за убацивање у ову сцену једног необичног сижеа у сакралној уметности — жене која у групи апостола присуствује јављању васкрслога Христа апостолима заједно с Томом „дверем закључаним". То је онај моменат кад Христос разбија неверовање Томино „показавши му своје ране ради осјазања".[8] Садржина легенде послужила је поменутом аутору и за идентификовање деспотове личности међу насликаним апостолима и за одређивање времена сликања ове иконе. Због чињенице што је истовремено била изложена на великој атинској смотри ремек-дела византијске уметности, па зато и доступна суду заинтересованих византиниста-историчара уметности, ова икона је изазвала и различите коментаре, а у нама, југословенским посетиоцима, још и разумљиво интересовање није ли у питању заиста портрет једне занимљиве личности

[7] Сви моји даљи осврти у овом тексту на икону Томиног неверства су са позивом на Ксингопулосов чланак, в. нап. 4.

[8] Синаксар, цит. према Л. Мирковић, Хеортологија, Београд 1961, 212—213.

српског средњег века чији лик у нашој старој уметности није познат. Тако је око овог сижеа дошло и до конфронтирања мишљења која, иако нису била дискутована у штампи као поменути коментар, заслужују стрпљиве анализе. Једно од њих, наравно без претензија на категоричност, желео бих да покренем овим редовима, не би ли се о овом питању расправљало и у нашој научној публицистици.

Безмало сви Ксингопулосови аргументи у прилог идентификовања деспота Томе Прељубовића као учесника сцене Осезанија апостола Томе остали би на снази да је личност о којој је реч сликана као што се сликају портрети живих — са окерастим инкарнатом, какав има Марија Палеологова на истој икони (слика 4).[9] Ову веома упечатљиву чињеницу уочио је наш научник проф. Војислав Ј. Ђурић и на њој засновао свој суд — да личност о којој се дискутује није деспот Тома. Он је још исти значај придао примерима сликарства у којима број апостола у овој сцени износи дванаест као и онима са једанаесторицом.[10] Ако уз ове констатације укажемо да и у погледу груписања лица на метеорској икони (пет лево, а седам десно од Христа, не бројећи међу њима Марију Палеологову) постоји слично решење у пећким Апостолима, где је на фресци Томиног неверства однос четири на левој према осам на десној страни од главне личности, и да сви познати примери који одступају од јеванђеоске „једанаесторице" припадају старијој иконографији од X до XIII века — онда се може рећи да су тешкоће око утврђивања деспотовог портрета на овој икони скоро непремостиве.

Осим ових, проф. Ксингопулос је истакао као разлог за своју интерпретацију и то што се личност у којој он види јањинског деспота може поистоветити с њим због хомонимије коју има с апостолом Томом. Овако тумачење лаичког портрета у сцени једног великог јеванђеоског празника подразумева или неправилно егзегетско тумачење примарног догађаја или његово вулгарно схватање. Пошто дедукције овакве врсте могу да буду предмет дискутовања, учинићемо једну малу дигресију у покушају да нађемо разлог за уношење лаичког сижеа на икони из Метеора.

У првом случају треба одмах искључити сваку вероватноћу, без обзира што би могло изгледати да се у неким ранијим примерима сликарства могу наћи извесни наговештаји који би могли послужити за њено објашњење. Један од њих, на пример, могао би бити случај увођења цара Душана с Јеленом и младим Урошем у хор који пева два-

[9] Сликарски поступак у портретисању Марије и апостола је различит не само у подсликавању инкарната него и у колористичкој вредности одеће.

[10] Ксингопулос је навео: у Јеванђељу лењинградске Публичне библиотеке гр. 21, на фрескама у Сопоћанима и у пећким Апостолима и у минијатури рук. париске Националне библиотеке гр. 1128, cf. стр. 56, нап. 3.

наести кондак Богородичиног акатиста у Дечанима.[11] Иако је дечански сиже по смелости далеко уздржљивији од јањинског — што би могло да буде од вредности за иконографско упоређивање — не треба заборавити да је певање акатиста у цркви доступно свима који присуствују том делу литургије, па зато сиже са царем Душаном не изазива ни најмање чуђења, док је сиже у Томином осезанију — нешто сасвим друго. Како је већ горе речено, сцена са Христом, апостолима и Томом недељу дана после његова ускрснућа дешава се иза затворених врата, што искључује присуство овом јављању васкрслог Христа било коме осим апостолима. Због тога се и слика овај догађај верно према тексту Јеванђеља од Јована који једино о њему и доноси опширан опис (20, 19—29). Ово је изузетан догађај — један од свега три (јављање мироносицама, јављање апостолима кад „врата бијаху затворена" и јављање апостолима на Тиверијадском језеру) — који на индиректан начин доказују да је Христос васкрсао. Зато му црква и придаје тако велики значај празнујући га читаву недељу, прву недељу после Ускрса — Томину недељу — што сматра продужењем Ускрса, другим Ускрсом или обнављањем Ускрса.[12] Само се по себи разуме да убацивање у ову сцену било кога другог сведока Христовог ускрснућа, осим апостола, не може да се замисли са егзегетског гледишта.

Остаје једина могућност да се цело питање схвати и третира као вулгаризација јеванђеоског догађаја. При том ваља рећи да не изгледа вероватно да је погрешио сликар, јер је он у низу детаља показао на овој икони како је веома осведочен у јеванђеоски садржај легенде.[13] Одбацујући и могућност егзегетског тумачења присуства ланчког лица у сцени Томиног осезанија, а исто тако узимајући у обзир и то што с гледишта ликовне анализе личности о којој се говори нема

---

[11] В. Петковић — Ђ. Бошковић, Дечани II, Београд 1941, 48, таб. CCLIX.

[12] Наш познати литургичар Л. Мирковић, о. с., 213, недељу у којој се празнује „осјазање апостола Томе" објашњава овако: „Цела пасхална седмица сматрана је као један дан Ускрса, као један празник, који се поново слави у недељу иза Ускрса. Ова недеља има разна имена: 1) *Антипасха* — ἀντὶ πάσχα, место Пасхе недеља антипасхе — κυριακὴ τοῦ Ἀντιπάσχα, зато што је то први од васкрсних дана иза Ускрса у који се не понавља слављење васкрса. 2) *Недеља обновљења* или само *обновљење*, πρώτη ἐγκαινισμοῦ, διακενησιμος, ἐγκαινίσμος, јер се у овај дан обнавља празник васкрсења. 3) *Недеља нова*, ἡ νέα κυριακή (Pitra, Analecta sacra, 140), као прва иза Ускрса којом почињу недеље иза Ускрса. 4) *Осма и прва недеља*, јер је осми дан Пасхе и прва недеља иза Пасхе, слика овог бесконачног дана у будућем веку, који ће бити један и први, који не прекида ноћ (синаксар). 5) *Недеља Томина*, од догађаја који се слави ове недеље. 6) *Dominica in albis*, јер су крштени на Ускрс од тада па кроз седам дана носили белу хаљину и ове недеље су је остављали у цркви."

[13] Он сасвим у духу иконографских прописа слика ап. Тому како се устручава да метне свој прст у Христову рану, како га на то гурају апостоли, а он, опирући им се, подиже једну ногу, cf. G. Millet, Recherches sur l'iconographie le l'Évangile, Paris 1960, 576.

доказа за постављену хипотезу — покушај тумачења помоћу хомонимије у вулгарном схватању не обећава много. Но како ово има нешто другчију основу — осврнимо се и на ту могућност.

Пре свега, хомонимија — и спада у домен вулгаризације канонских норми. Осим у случајевима кад се то ради да би се подражавало примерима за угледање, као што је давање имена према познатим епитетима, у схоластичком средњовековном начину мишљења познати су примери игре с хомонимијом у којима се истиче и нечија ружна особина, нарочито у време иконоборачких прогонстава.[14] Извесну потврду да је нешто слично било и у Јањини за време деспота Томе Прељубовића имамо у самој Јањинској хроници, главном извору о њему. Њу су писала два монаха надахнута непријатељским ставом јањинске митрополије према деспоту, дакле два несумњиво осведочена познаваоца савремених тумачења хомонимије деспот Тома — апостол Тома. Њени писци, монаси Манојло и Прокле, који у својој јарости према деспоту стално понављају да је свако зло мало према Томином[15], објашњавају природу рђавих деспотових поступака овим речима: „Ὅδε θωμᾶς, ἔχων ἀληθῶς τὸ ερμηνευόμενον αὐτοῦ ὄνομα ἐν ἑαυτῷ, οὕτως ἔχειν ἐπεχείρει. Τὸν μὲν τοῦ κάστρου λαὸν πάντα ἐμίσει,...“[16] односно у српском преводу с краја прошлог века: „Тома имајући у себи толковање свога имена закључи овако радити. Грађане је све од реда мрзио . . .“ итд.[17] Није дакле немогуће да се оваквим „толковањем“ Томиног имена могла послужити она струја црквене и монашке олигархије коју је Тома прогонио.[18] Она је могла алегорију о Томином неверству смишљено експлоатисати противу деспота због његових „апостатских“ поступака. И заиста, читајући Хронику стиче се утисак да је и Тома на овакву схоластичку аргументацију, својствену цркви и монаштву, могао одговорити на сличан начин. О њему се, каже Хроника, између осталог говорило да „. . . . као заблуђени зида цркве, празнује и подушија чини“.[19] Да је Тома као свој прилог цркви збиља улагао знатна сред-

---

[14] L. Mariès, L'eruptions des saints dans l'illustration du Psautier byzantin, Analecta Bollandiana LXVIII, 153—162.

[15] Μικρὰ γαρ πᾶσι κακία πρὸς κακίαν τὴν τοῦ Θωμᾶ, изд. Гласник Друштва српске словесности XIV (1862), 246 sq.

[16] Id., 248.

[17] Id., 249.

[18] Отерао је у изгнанство митрополита Севастијана, а црквена имања поделио међу Србе који су с њим дошли. Хроника му нарочито приписује у грех што је своје војнике Србе оженио богатим Гркињама удовицама и на тај начин омогућио да Срби приграбе њихова имања, затим што је од црквених обиталишта направио сместишта за сено. Због свега овога и још због тиранije коју је завео, а особито због својих политичких савеза са Латинима из суседног арбанашког деспотата, Хроника га често назива апостатом. У једној студији без потписа под насловом „Српски Комнени“ због овога је погрешно закључено да је Тома из политичких разлога био прешао у католичанство, cf. Гласник XIII, 388.

[19] Гласник XIV, 251.

ства показује и његов скупоцени реликвијар у Куенки, а такав је изгледа по свему био и онај на Метеорима. Није познато које је цркве зидао, али се може веровати Хроници да је обредне и верске дужности свесрдно испуњавао. Таквог, задојеног верским биготизмом и сујетног као што су и сви тирани, није тешко замислити како на необичан начин — представљањем као да учествује с апостолима у сцени Томиног осезања — улази у расправу са озлојеђеним и заједљивим противницима. Само за ову претпоставку морали бисмо имати проверен, оснажен и аргументован доказ да је иконописац сликао деспота Тому као апостола, у акцији, у ношњи, у изгледу лица — у свему, што се не може доказати макар и због тога што не знамо какав је био његов лик, будући да су оба његова портрета за која се зна да су постојала уништена (онај на икони у Куенки изгребен, а онај на крилу диптиха који је био у Метеорима нестао или пропао). Тако и овај покушај тумачења на основу вулгарног схватања хомонимије остаје без резултата.

Не стоји боље ни с покушајем да се као алегорија представи то што Христос пружа своју руку ка Марији Палеологовој и „апостолу" Томи, исказујући им на тај начин своју милост. G. Millet је расправио оба типа које положај Христове руке чини у овој сцени — у позиу античког оратора и интимним полагањем на раме апостола Томе — но ни у једном од поменутих случајева[20], или у онима који су нама познати, нема примера који би показивао да се Христос оваквим гестовима руке обраћа коме другом осим апостолу Томи или целом аудиторијуму. Ни у једном ни у другом случају тим гестовима се не исказује каква милост; тиме се само показује да је апостол Тома био у заблуди, па би свака алегоричност супротна овом тумачењу била туђа иконографији тога сижеа.

Ако изоставимо као недоказано учешће деспота Томе у овој сцени и концентришемо нашу пажњу на тек постављено питање, чини се да можемо одредити карактер ове иконе. Пре свега, у случају који нас интересује није реч о донаторској слици, па према томе ни о давању благослова ни о исказивању милости приложнику. Очигледно је да метеорска икона Томино осезање са Маријом Палеологовом у групи апостола није сликана из истих побуда као два реликвијара породице Прељубовића. Они су настали *ex dono*, и зато су били богато украшени бисером и драгоценим камењем. Ако има икакав обредни или култни смисао, ова икона са женом која присуствује такозваном „малом Ускрсу" — може га имати само као икона *ex voto*. То би, значи, могла бити вотивна икона коју је Марија Палеологова могла наручити

[20] G. Millet, o. c., 577—578.

у вези са иконографским смислом сцене, односно са обредним карактером вотивне слике. Вотивне слике се, као што је познато, наручују за покој душа умрлих, и ова интерпретација метеорске иконе с Маријом подразумева да је икона наручена и сликана после смрти њеног мужа. Њега су, по сведочењу Јањинске хронике, заклали сопствени телохранитељи у пет сати ноћу 23. децембра 1384. године.[21] Пошто је часно сахрањен, брат Маријин, „краљ" Јоасаф, други оснивач метеорских манастира који, иако под монашком ризом, узима одлучујућег учешћа у сређивању односа у јањинској деспотовини после убиства Томиног, сазива савет који одлучује да се Марија преуда за Исаила Буонделмонтија, племића из једне познате италијанске феудалне породице. Други Маријин муж је свечано примљен од јањинског становништва за новог деспота 31. јануара 1385. године, а следеће године добио је из Цариграда и знаке деспотског достојанства.[22] Ако пратимо овај редослед догађаја, видећемо да је између смрти Томине, 23. децембра, и Маријине поновне заруке, 31. јануара протекло тачно четрдесет дана, кад би требало да се одрже задушнице над гробом умрлог. Вероватно је тада Марија и одржала помен свом првом мужу. Овоме иде у прилог и то што се у Хроници наглашава да је Тома, иако „апостат", од становника Јањине, његових ближњих и Марије сахрањен часно — „ἐντίμως τὸν ἀποστάτην θάπτουσι" .[23] Сахрана убијеног с почастима и подешавање рока о четрдесетници кад ће наступити свадбене припреме и благосиљање дарова —„τὰ μνῆστρα ηὐλογήθησαν"[24] јаки су разлози да верујемо у одржавање помена над његовим гробом. Идући даље у стопу за овом хронологијом и црквеним хронографом, видимо да је припремана свадба у присуству ћесарице из грчке Влашке, која је испросила краљицу и спремила прћију, наскоро затим да су наступиле страсна и света недеља, веома ангажовани термини у ортодоксној цркви око Христова страдања, распећа и ускрснућа, кад се не чине никакви други обреди — ни свадбе, ни помени мртвима. Будући да је прва недеља после Ускрса — Томина недеља — посвећена успомени на Христово васкрсење и успомени на особит догађај као што је овај са апостолом Томом, може се са највише вероватноће претпоставити да је Марија и тим поводом одржала помен свом првом мужу, јер тада „бива мољење за умрле".[25] И иначе због великог значаја који црква придаје апостолу Томи као сведоку Христова ускрснућа, због чега је и прву послеускршњу недељу назвала његовим

[21] Гласник XIV, 262—263.
[22] Id., 264, 265, 266, 267; Б. Ферјанчић, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960, 81.
[23] Гласник XIV, 264.
[24] Ibid.
[25] Л. Мирковић, о. с., 215.

именом, ово би био повод да се Марија сети мужа с којим је без сумње заједно чинила „подушија" сваке године у време кад пада празновање светитеља чије је име он носио. Зато са много вероватноће можемо претпоставити да је она тада и наручила икону Томино осезаније, будући да је ова, а не која друга икона с празницима који нису у некој вези с њеним првим мужем, могла најбоље евоцирати успомену на њега. На тај начин она је учинила све што јој је по хришћанској дужности још остало у обавези према умрлом.

Тумачећи метеорску икону Томиног осезања као вотивну, отпала би тешкоћа око изналажења другог разлога за сликање у њој Марије Палеологове. Много је прихватљивије веровање да је она наручила вотивну икону о празнику који је везан с његовим патроном и, без било каквог скривеног или загонетног размишљања, зажелела да се њена одлука истакне на исти начин како је урађено и раније кад су, она и њен муж, поклањали реликвијаре са својим портретима. Што је то иконописца ставило у незавидан положај да изналази необично решење — друга је ствар; за нас се чини чуднијом него за њега и његове савременике.

Међутим, највише би овакво тумачење могло ићи у прилог тачног датирања иконе. Досадашња граница, између 1367. и 1384[26], па ни она коју предлаже Ксингопулос, 1372—1383, не даје задовољавајуће решење. Нису ни објашњења за то сва на свом месту. Не може се прихватити претпоставка о Томи обученом у апостолске хаљине зато што није у време сликања иконе још био из Цариграда добио знаке деспотског достојанства[27], а ни разлог за сликање Марије Палеологове у одећи царице због тога што је она „прави суверен", што је суверена права у јањинској деспотовини добила од свог оца.[28] Њен отац, Синиша Палеолог, поставио је свог зета Тому Прељубовића на управу јањинске деспотовине 1366. године, а у јесен 1382. године Тома шаље игумана Гаврила из јањинског манастира Архимандрије цару Мануилу Палеологу да му донесе од њега знаке деспотског достојанства. Зашто то није затражио од таста, не може се објаснити тиме што Сини-

[26] Каталог, стр. 251—252; А. Ксингопулос, art. cit., 60—61.

[27] А. Ксингопулос, о. с., 58—59.

[28] Компликовано је питање је ли Тома и пре номинације из Цариграда имао деспотску титулу, како су мислили К. Јиречек, Историја Срба I, Београд 1922, 311, и Ј. Војазидис, Τὸ χρονικὸν τῶν Μετεώρων, у Ἑπετηρὶς Ἑταιρίας Βυζαντινῶν σπουδῶν 1(1924) 175. С. Новаковић, Законски споменици, Београд 1912, 241 sq., помишљао је и на могућност да је Тома деспотску титулу добио на интервенцију Синише Палеолога. Б. Ферјанчић, о. с., 80—81, сматра да је Тома добио деспотску титулу из Византије признавши дакако византијски суверенитет. По Јањинској хроници Тома је титулу добио од византијског цара. Али њу му је могао дати и Синиша Палеолог, пошто је и он цар. Није искључено да ју је примио по други пут, као Стефан Лазаревић, 1402. г. од Јована VII Палеолога, и 1410. г. од Манојла II Палеолога, cf. Б. Ферјанчић, о. с., 184.

ша као цар није имао право да додељује деспотске титуле. Али, без обзира на компликовано питање о хронологији Томине деспотске титуле, јасно је да Тома, са инсигнијама деспота или без њих, није могао носити апостолску одећу, па због тога није могао бити у њој ни сликан. Ни Марију као цареву кћер сликар није могао друкчије представити него у одећи царице[29], била она суверен у деспотовини или не. Ни одела, ни изглед лаичких фигура не решавају на овој икони питање њене хронологије. Ако се не нађу какви други докази, то се засад може решити само онако како смо предложили у горњим редовима: да се метеорска икона Томино осезаније са Маријом Палеологовом у групи апостола прихвати као вотивна икона, сликана поводом помена убијеном деспоту — 1385. године.

Нема више разлога да се придржавамо ни ранијег опрезног и веома широког датирања реликвијара у Куенки, као ни његовог дупликата који је био у Метеорима — такође између 1367. и 1384. године.[30] Реликвијар у Куенки датује натпис на њему „θωμᾶς δ(εσ)πότης Κ(ομνη)νὸς ὁ Π(αλα)ι(ολόγος)".[31] Тома је био удостојен из Цариграда деспотским достојанством у јесен 1382. а носио га је до смрти, 1384. године. То је време настанка оба реликвијара.[32]

---

[29] Осим да је била монахиња.

[30] Поред наведене лит. в. Каталог, 259—260.

[31] Ostrogorsky — Schweinfurth, art. cit., 166.

[32] Б. Ферјанчић, о. с., 80, у исто време датира реликвијар у Куенки и чашу Томе Прељубовића која се чува у манастиру Ватопеду, а на којој је запис „Θωμᾶς δ(εσ)πότης Κ(ομνη)νὸς ὁ Π(αλα)ι(ολόγος)".

PAVLE MIJOVIĆ

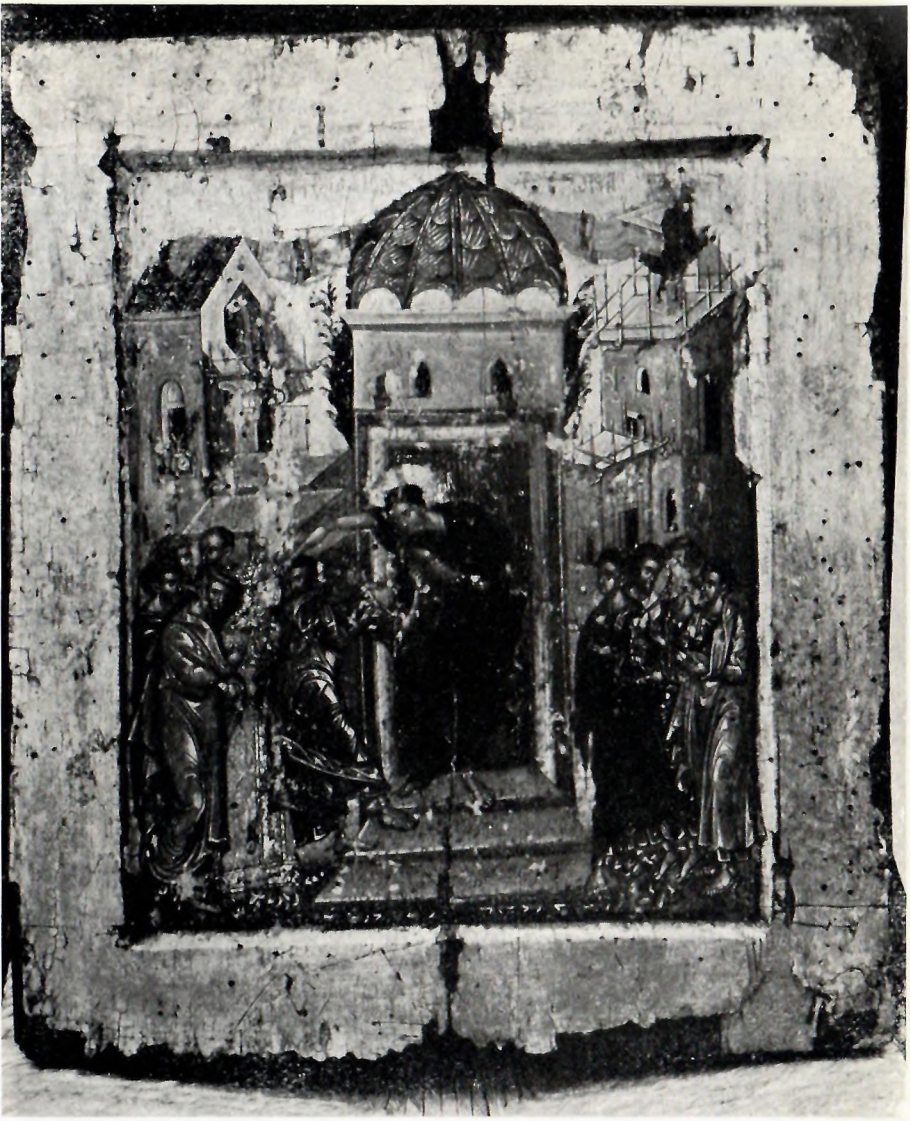
LES ICONES AVEC LES PORTRAITS DE TOMA PRELJUBOVIĆ ET DE MARIE PALÉOLOGINE

L'auteur de cet article considère que l'icône »Incrédulité de Thomas« du monastère Metamorphosis aux Météores qui a fait partie de l'exposition »L'Art Byzantin, Art Européen« à Athènes en 1964 (catalogue n° 193: A Xyngopoulos: Νέαι προσωπογραφίαι τῆ Μαρία Παλαιολογίνα καὶ τοῦ θωμᾶ Πρελιούμποβιτς, dans „Δελτίον τῆς χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρειας". Περίοδον Δ', τόμος Δ'. Τιμετίκος Γ. Σωτηρίον, 53—70, ne représente pas le despote Toma Preljubović et que l'icône n'a pas été offerte en *ex dono*, comme deux reliquaires de la famille Preljubović, mais en *ex voto*. Par conséquent elle est à être datée en 1385, année éventuelle de la commémoration du despote assassiné. L'auteur propose également que le reliquaire de Cuenca, et la partie d'un autre reliquaire semblable dont on a trouvé un volet de diptyque au monastère de la Transfiguration aux Météores soient datés, d'après l'inscription très connue „θωηᾶς δ(εσ)πότης Κ(ομνη)νὸς ὁ Π(αλα)ι(ολόγος)", c'est à dire à l'époque où Toma portait le titre de despote qui lui avait été octroyé de Constantinopole (1332-- 1384).

Сл. 1 — РЕЛИКВИЈАР ТОМЕ ПРЕЉУБОВИЋА. Куенка.
Лево крило диптиха

Сл. 2 — РЕЛИКВИЈАР ТОМЕ ПРЕЉУБОВИЋА. Куенка
Десно крило диптиха

Сл. 3 — ИКОНА МАРИЈЕ ПАЛЕОЛОГОВЕ. Манастир Преображења у Метеорима. Вероватно лево крило диптиха пропалог реликвијара



Сви са Exposition l'Art byzantin — Art europeen

Сл. 4 — Икона ТОМИНО ОСЕЗАНИЈЕ. Манастир Преображења у Метеорима

ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ

Прилози познавању средњовековне уметности Охрида

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

1

Портрет архиепископа Константина Кавасиле у цркви Св. Богородице Перивлепте

Преиспитивање личности архиепископа Кавасиле, која није била довољно истицана од историчара Охридске архиепископије[1], изазвано је открићем и идентификовањем четири његова портрета, насликана после Кавасилине смрти.[2] Ревалоризација његове личности, која је играла значајну улогу у трећој четвртини XIII века у Охриду, наметнула се последњих година из више разлога: он је једини нама познати охридски архиепископ сликан после смрти; ако не још за живота, он је ускоро након смрти био сликан међу архијерејима у композицији Поклоњење жртви, на месту које је додељено само још Клименту Охридском, међу представницима Охридске цркве.[3] Кавасила је, у исто време, једини охридски архиепископ чији је лик насликан ван круга охридских цркава, у Старом Нагоричину, када ово није више било под јурисдикцијом Охридске архиепископије.

Већ при самом приступању проблематици Кавасилиних портрета отвара се питање одсуства портрета двојице најистакнутијих охридских архијереја — Теофилакта и Димитрија Хоматијана. Ако се допусти могућност постојања њихових портрета у црквама које нису очуване, може се поуздано рећи да од средине XIII века у средњове-

---

[1] Голубинскій, Краткій очеркъ исторіи православ. церквей, Москва 1871, 125; H. Gelzer, Der Patriarchat von Achrida, Leipzig 1902, 12; Ив. Снѣгаровъ, История на Охридската архиепископия, I, София 1924, 211.

[2] Р. Љубинковић — М. Ћоровић-Љубинковић, Средновековното сликарство во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961, 116. О проблему сликања архијереја, заслужних за поједине цркве уп. В. Ј. Ђурић, Сопоћани, Београд 1963, 103—104, нап. 17.

[3] Р. Љубинковић — М. Ћоровић-Љубинковић, н. д., 146—147.

ковном сликарству Охрида њиховим портретима није додељено место. Покушај да се објасни одсуство портрета Теофилакта и Хоматијана везан је за питање њима савремених архитектонско-сликарских подухвата, за утисак који су оставили на савременике, као и за проблем евентуалног политичког ангажовања, нарочито у компликованим политичким приликама прве половине XIII века у Византији, што се односи посебно на личност Димитрија Хоматијана.[4]

Одмах треба истаћи да у Охриду, током XII и прве половине XIII века, није било неких значајнијих грађевинско-сликарских подухвата, или бар извори о томе не доносе никаквих вести.[5] Велика Теофилактова преписка и сама упућује на његово отуђење од паства, за коју је он имао толико погрдних речи. Његова писма представљају изванредан документ о вечитој чежњи ученог Цариградјанина да се врати свом образованом кругу, сматрајући до краја живота охридско архијерејство као личну несрећу.[6] Иако је интерес за његову књижевну заоставштину био увек присутан, утисак савременика о њему мало је вероватно да је био повољан.

Насупрот херметичном Теофилакту, велики канонист Димитрије Хоматијан, поникао у средини Охридске архиепископије, својом многоструком активношћу превазилази све архијереје на охридском престолу. Међутим, сва Хоматијанова активност била је у толикој мери везана за живот Епирске деспотовине и њен антагонизам према Никеји[7], да је у обновљеном царству, под Палеолозима, успомена на његову личност могла бити само потискивана. Ако је по свестраном зрачењу његовог дела била сасвим логична појава Хоматијановог портрета у охридским црквама друге половине XIII века (св. Јован Канео, св. Богородица Перивлепта), политичке прилике њу нису могле допустити.

Животни пут Константина Кавасиле, буран и по много чему специфичан, само у извесној мери пружа објашњење за настајање његовог култа, за појаву његових портрета ускоро након смрти.

Око 1220. године Кавасила се јавља као струмички епископ[8], тражећи одговоре на нека црквено-правна питања од Димитрија Хоматијана.[9] У Струмици он пише канон о тивериопољским мученицима, ло-

---

[4] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 100—152.

[5] За време архиепископа Теодула, крајем XI в., подигнута је „Горња велика црква" у Охриду, која до данас није идентификована, уп. И. Ивановъ, Български старини из Македония, София 1931, 566.

[6] Писмата на Теофилакта Охридски, Сборникъ на БАН, кн. XXVII, София 1931, 1—279. (Превод Симеона Варненског.)

[7] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 100—152.

[8] L. Petit, Le Monastère de Notre-Dame de Pitié en Macédoine, Извѣстия Русского археологического института въ Константинополѣ, VI, 1, 1900, 96.

[9] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 211.

калним светитељима, којима је већ раније Теофилакт Охридски посветио своје текстове.[10] Нешто касније Кавасила постаје дрички митрополит, настављајући преписку са Хоматијаном.[11] На основу једног судског спора, Пападопуло-Керамевс претпоставља да је око 1250. Кавасила већ био охридски архиепископ.[12] Поникао у средини домаћег клира, служећи више година у охридској дијецези за време Хоматијановог архијерејства, Кавасила у Охриду наставља традицију неговања Климентовог и Наумовог култа, који је отпочео Теофилакт. Он пише канон посвећен Клименту и, изгледа, још два канона посвећена Науму Охридском, од којих је само један очуван.[13] Иако ова дела не досежу висину Хоматијанове књижевне инспирације, она га уносе у круг најобразованијих охридских архиепископа.[14] Из времена његовог архијерејства сачуван је печат Архиепископије[15], а сликар велике иконе Христа Пантократора из 1262—63. сматрао је за потребно да на њеној полеђини напише да је исликана за време архиепископа Кавасиле.[16]

Дуги контакти са Хоматијаном и служба у епархијама које су биле у саставу Епирске деспотовине као да су деловали, бар у извесном раздобљу, на његово политичко опредељење. Према вестима Георгија Акрополита, Кавасила је у борби између Теодора II Ласкариса и деспота Михајла II био осумњичен да помаже Епирце. Према истим вестима Кавасилина браћа Јован и Теодор отворено су се борили на страни Епираца.[17] По налогу Теодора II Ласкариса Кавасила је био ухапшен и бачен у никејску тамницу.[18]

Две године доцније, под новим царем Михајлом VIII Палеологом, који је „умео да придобија људе за себе и имао је присталица у свим круговима, па и код утицајног клера“[19], Кавасила је ослобођен затвора и искоришћен у великој кампањи Никејаца у Македонији, против Тројног савеза, у јесен 1259.[20] Царев брат, севастократор Јован вршио је опсаду Охрида, а Кавасила, својим проповедима, позивао је народ на предају и подршку Палеолозима. Након преузимања Охрида,

---

[10] Ibid. 268.
[11] Ibid. 211.
[12] Papadopulos-Kerameus, Ἀνάλεκτα Ἱεροσολυμιτικῆς σταχυολογίας, I, СПб 1894, 474.
[13] Κλήμεντος Ἀχολουθία, Ἐν Μοσχοπόλει 1742, 26.
[14] О књижевној делатности Константина Кавасиле уп. студију о текстовима охридских архиепископа посвећених Клименту Охридском, Г. Балашчевъ, Климентъ, епископъ словенски, София 1898.
[15] Н. Мушмовъ, Два оловени печати на охридски архиепископи, Македонски прегледъ III, 1, София 1927, 73—74.
[16] В. Ј. Бурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 75—76.
[17] G. Acropolit, Migne SER. GRAEC., T. 140, 1196.
[18] Исто.
[19] Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1959, 419.
[20] G. Acropolit, ed. A. Heisenberg, Lipsiae 1903, 166—167.

Кавасила је поново заузео архиепископски престо.[21] Последњи пут се спомиње на икони из 1262—63[22], када је већ сигурно био у дубокој старости.

Михајло VIII Палеолог, у својој политици консолидације прилика у царству, искористио је ауторитет бившег охридског архиепископа приликом запоседања области управо у Кавасилиној дијецези. Из вести Георгија Акрополита постаје очигледна еволуција Кавасиле од присталице Епираца до сарадника Палеолога[23] и, нема сумње, помоћ коју је он указао у освајању Охрида, а можда и у пресудној бици у Пелагонији, могла је бити цењена у новим приликама стабилизације царства. Ослањање на кућу Палеолога постало је неминовност времена, а Кавасила, судећи још по неким другим елементима, као да је прихватио такву алтернативу.

У седмој деценији XIII века, када је Кавасила још био на архиепископском престолу, наклоност Михајла VIII Палеолога Охридској архиепископији постала је очигледна. Охридски архиепископ донео је цару три повеље Василија II, издате при оснивању Архиепископије, а овај их је августа 1272. једном повељом оснажио и подржао претензије Охрида на проширење јурисдикције над изгубљеним територијама.[24] Ова мисао византијског цара изнета је још једном, на Лионском сабору 1274[25], где се, са цариградске стране, инсистирало на укидању Бугарске и Српске цркве и њиховом потчињавању Охриду.[26] Иако су ова настојања Михајла VIII Палеолога разумљива у његовој општој тежњи за рестаурацијом старих институција, ипак је охридски архиепископ, вероватно Константин Кавасила, донео цару повеље Василија II и издејствовао њихово оснажење.[27] У основи ово развијање Хоматијанових теза о аутокефалности и јустинијанском пореклу Охридске архиепископије заступао је пред византијским царем, изгледа, архиепископ Кавасила. Овај подухват охридског архиепископа био је од изузетног значаја за углед и живот Архиепископије уопште.

Не може се рећи у којој је мери Кавасила цењен после 1259. као присталица династије Палеолога, али треба споменути да је по инструкцији једне личности из Кавасилиног круга — ђакона Јована —

---

[21] Исто.

[22] В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 75—76.

[23] R. Ljubinković, Les influences de la vie politique contemporaine sur la decoration des églises d'Ohrid, Actes du XIIe Congrès international d'Etudes byzantines, III, Beograd 1964, 224.

[24] Ив. Снегаровъ, н. д., 156—159.

[25] Критички осврт на ову проблематику уп. Н. Радојчић, Свети Сава и автокефалност српске и бугарске цркве, Глас 179, Београд 1938, 222—230.

[26] Ив. Снегаровъ, н. д., 257; Н. Радојчић, н. д., 222—230.

[27] Није познато које је године К. Кавасила умро, тј. када је Јаков Проархи преузео архиепископски престо.

била исписана изузетно звучна и дугачка титула цара Михајла VIII Палеолога у цркви св. Николе у Манастиру.[28]

Из споменутих података може се сагледати многострука личност Константина Кавасиле, архиепископа, књижевника, политичара ангажованог у савременим догађајима. Он је провео више година као архијерej у служби Охридске цркве, преодолевајући тешкоће политичке природе са већом савитљивошћу него Хоматијан. Не потцењујући значај везе са Палеолозима у формирању Кавасилиног култа, ипак изгледа да не познајемо поуздане моменте који су уздигли Кавасилину личност изнад личности његових претходника или његових наследника, међу којима се налазе истакнути архиепископи и књижевници, такође блиски кући Палеолога, као Григорије I и Антим Метохит, који нису били сликани у охридским црквама.[29]

Најрепрезентативнији Кавасилин портрет настао је две или три деценије после његове смрти, у цркви Богородице Перивлепте 1295.[30] Три друга његова портрета — у Св. Јовану Канео, Св. Кузману и Дамјану и Старом Нагоричану — уклопљена су у композицију Поклоњење жртви.[31] Кавасила је у Перивлепти насликан фронтално, поред лика Климента Охридског, на северном зиду цркве, одмах поред иконостаса. Носи карактеристичан сакос, са крупним равнокраким крстовима који испуњавају целу његову површину; испод сакоса провирује епитрахиљ, а омофор му је пребачен преко леве руке. Обема рукама држи јеванђеље. Представљен је као средовечан човек кратке зашиљене браде, са раздељком на средини. Проседа коса спушта му се до рамена, а изнад чела формира симетрично распоређене увојке. На темену има тонзуру, која је већ раније била уобичајена и међу српским архијерејима.[32]

Овај Кавасилин портрет, насликан две до три деценије после његове смрти, не поседује портретске особине у цртежу и боји, већ се, у ликовној обради, потпуно поистовећује са осталим фигурама у цркви. Лице му је моделовано градацијом тамнозелених сенки, преко светлозеленог пасажа до окера, са белим акцентима на осветљеним местима и руменилом на образима и уснама. Структурално схватање фигуре изражено извесном геометризацијом драперије и односима усеклина и избочина на лицу и челу, схватање које прожима цело сли-

[28] Ф. Баришић, Два грчка натписа из Манастира и Струге, ЗбРВИ, VIII, (1964), 16.

[29] H. Gelzer, н. д., 12—14.

[30] Р. Љубинковић — М. Коровић-Љубинковић, Средновековното сликарство во Охрид, Зборник на трудови, 116.

[31] Исто.

[32] Св. Радојчић, Тонзура Светог Саве, Годишњак музеја Јужне Србије, Скопље 1937, 149—158.

карство Богородице Перивлепте[33], присутно је и у обради Кавасилиног лика. Ипак на његовом лицу ова конфигурација усеклина и избочина испуњена је умереношћу којом се наглашавају средовечне године архијереја, а можда и углађеност једног високог клирика, насупрот наглашеној експресији насликаних пустињака. Градећи сегменте по његовом лицу, линије од слепоочница спуштају се на образима, обилазе јагодице и, савијајући се, опет се повлаче до слепоочница. Као и код других светитеља на северном зиду цркве, десна страна Кавасилиног лица јаче је осенчена зеленом бојом, тако да је неспретно изведен прелаз на челу, између вертикалне површине сенке и хоризонталне линије сегмента.

Карактеристике које одређују фигуру Кавасиле као портрета нису изражене ликовном обрадом, већ извесним спољним елементима. Сакос, тонзура, кратка негована брада и коса са симетричним увојцима, фиксирање индивидуалних црта лица, које се понављају и на другим његовим портретима — одређују портретски карактер овог лика.

Већ је споменуто да на овом портрету Кавасила носи сакос, који је, уосталом, прва датирана представа сакоса једног архијереја у средњовековном сликарству код нас.[34] Р. Љубинковић, разматрајући проблем овог сакоса у Перивлепти, позива се на текст Л. Мирковића о појави сакоса уопште, истичући да је то „изразито парадна одећа коју патријарх добија од самог главара и носи је само о великим празницима, о Ускрсу, Божићу и Духовима. Тек од XIII века сакос постаје редовно одејање патријарха".[35] Забуна је, међутим, двострука: оба аутора нису знала да се ова вест о сакосу у изворима (које не наводи Л. Мирковић) односи управо на Константина Кавасилу а у изворима уопште није било речи о праву употребе сакоса од стране цариградског патријарха о споменутим празницима.

Наиме, Константин Кавасила, још док је био драчки митрополит, у једном свом писму питао је архиепископа Хоматијана да ли има право да носи сакос. Хоматијан му је одговорио да архијереј може обући сакос само три пута годишње: о Ускрсу, Божићу и Духовима.[36] Кавасила се, сасвим очигледно, интересовао да ли има право на ношење сакоса, а Хоматијан му је одговорио да га архијереј може обући у споменутим данима. Хоматијан није ово право доделио „патријарху", већ „архијерају", без прецизирања архијерејске титуле.

---

[33] В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 20.

[34] Р. Љубинковић, Хумско епархиско властелинство и црква светог Петра у Бијелом Пољу, Старинар, IX—X, (1958—59) 117—118.

[35] Ibid., 117. Р. Љубинковић позива се на Л. Мирковића, Православна литургика, I, Ср. Карловци 1918, 130.

[36] Migne, SER. GRAEC., T. 119, 952.

Ако је, дакле, Кавасила могао облачити сакос као дрaчки митрополит, са дозволом архиепископа, који је у литургичној и канонској проблематици био изванредно обавештен, он га је у Охриду сигурно носио са још више права. Друго је питање колико је Хоматијаново мишљење о праву ношења сакоса било прихватљиво међу православним архијерејима уопште, али је добро познато колико су Хоматијанови ставови о овим проблемима били цењени не само међу архијерејима под охридском јурисдикцијом већ и међу свим клирицима Епирске деспотовине.[37] Извори показују да се право ношења сакоса међу архијерејима у XIV веку у Цариграду добијало много теже и да се добијање тог права сматрало изузетном чашћу.[38] Зато је сасвим разумљиво што српски архиепископи на портретима у Арињу још 1296. г. носе полиставрионе, а да ће св. Сава на портретима тек почетком XIV века први пут носити сакос.[39]

Сасвим је јасно да у појави сакоса на Кавасилином портрету у Перивлепти треба видети одјек Хоматијанових схватања о ношењу ове одежде, коју је он сам сигурно облачно о споменутим празницима, као и његове преписке са Кавасилом, до које је овај свакако много држао.

На портрету у Перивлепти Кавасила је потписан као O AГ(IO)C KѠNCTANTINOC A(PXIEПIC)KOПOC (BOVΛ)ГАРІАС, што је сасвим у складу са уобичајеном титулатуром охридских архиепископа. Међутим, у титули недостаје њен други део — Πρώτης Ἰουστινιανῆς. Недостатак овог дела титуле, који ће тек у XIV веку постати уобичајен, као да још одражава колебања у жељи за поистовећивањем Охрида са Првом Јустинијаном. Већ раније у три маха чињени су напори да се подигне углед Охридске архиепископије, њеном идентификацијом са Првојустинијанском црквом, независно да ли су охридски архиепископи својом неупућеношћу у то интимно веровали, или су хтели намерно да протурају такву идеју.

Након првог иступања архиепископа Јована Комнена на Цариградском сабору 1157, када је прихваћена идентичност Првојустинијанске и Охридске цркве и изборен примат Охридске архиепископије над Кипарском[40], Димитрије Хоматијан је први приступио дубљем објашњавању ове тезе у полемици са никејским патријархом. Али учени Хоматијан није увек стављао уз своју титулу додатак „Πρώτης Ἰουστινιανῆς“, него га је користио само у специфичним околностима:

---

[37] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 100—152.
[38] Ф. Брокгаузъ — И. Ефронъ, Енциклопедическій словарь, СПб 1900, 82—83; Ив. Снѣгаровъ, Солунъ в българската духовна култура, София 1937.
[39] Р. Љубинковић, н. д., 117.
[40] H. Gelzer, н. д., 8—9.

када је слао писма од изузетног значаја и док је имао подршку Теодора Дуке Комнина.[41] Последњи пут ову тезу развио је вероватно Константин Кавасила пред Михајлом VIII Палеологом, што је, уосталом, и прихваћено у потврдној повељи византијског цара из 1272.[42] У потпису на Кавасилином портрету додатак „Πρώτης Ἰουστινιανῆς" је изостављен, као што је током XIII века уопште врло често изостављан, показујући можда још недефинисан став у питању архиепископске титуле.

Споменули смо да је Константин Кавасила насликан поред Климента Охридског; као пандан Кавасиле, на јужном зиду цркве насликана је позната представа апостола Петра, илустрација јеванђеља по Матеју 16, 18[43], а Клименту је пандан апостол Андреја.[44] Изостављајући на овом месту отварање проблема идејне повезаности светитеља на северном и јужном зиду Перивлепте, задржаћемо се само на проблему унутрашње релације Кавасилиног и Климентовог лика. Епископ словенски Климент, мисионар на чијој је делатности Охридска црква стварала свој углед, и Константин Кавасила представљају једину целину охридских светитеља у најстаријем сликарству Перивлепте. Њих је везивало Кавасилино ауторство једног канона посвећеног Клименту. Одмах треба истаћи да је XIII век, са наглашеним тежњама за аутокефалношћу Охридске цркве, представљао у исто време и нови снажан подстицај у неговању Климентовог култа. Велики део Хоматијанове књижевне активности, као и Кавасилине, био је посвећен Клименту и Седмочисленицима.[45] У XIII веку формира се и Климентова служба чије основе поставља још Теофилакт Охридски. У књижевној активности посвећеној Клименту налази се објашњење за појаву његовог лика у охридским црквама XIII века (Св. Јован Канео и Св. Богородица Перивлепта), као и за његову распрострањеност у сликарству и примењеној уметности XIV века на широком подручју солунског залеђа. У сликарској декорацији македонских цркава XI, XII и XIII века, Климент уопште није добио места сем у Охриду. Једини пут када је он био насликан ван Охрида — у Манастиру (Мариово) 1271. године[46] — то је дошло интервенцијом ђакона Јована, „референдарија пресвете архиепископије", човека који је дао распоред живописа ове цркве. Бакон Јован, оперативно лице Архиепископије, представник Кавасилиног културног круга, уносећи Климентов лик у Манастир,

[41] Уп. текст Хоматијанових писама, Ив. Снѣгаровъ, н. д., 100—152.

[42] Ibid., 157.

[43] Св. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, Београд 1955, 23.

[44] F. Grivec, Na semtъ Petrė, Слово, 4—5, Zagreb 1955, 37. Ова студија почивала је на забуни да је као пандан Клименту насликан апостол Петар.

[45] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 277—283.

[46] Д. Коцо — П. Миљковић-Пепек, Манастир, Скопје 1958, 70.

показивао је специфичан однос охридских клирика према свом градском патрону, однос који у другим центрима Охридске архиепископије до краја XIII века још увек није био дефинисан.

Почетком XIV века, 1317—18, у Старом Нагоричину насликани су један поред другог: Климент Охридски и Константин Кавасила у композицији Поклоњење жртви, а поред њих фронтално је насликан Сава Српски. То означава почетак пробијања Климентовог култа у Македонију и ван ње, а сликањем двојице охридских светитеља заједно са оснивачем Српске цркве отвара се један специфичан и врло занимљив процес симбиозе културних традиција Охридске и Српске цркве.[47]

2

О архиепископу Николи и његовим портретима

У сваком приступању проблематици промена на положајима црквене хијерархије у византијским крајевима освојеним од цара Душана увек је истицана Душанова толерантност према Охридској архиепископији, старој црквеној институцији, чија је аутокефалност сачувана, а промене на њеном врху као да није ни било.[48] Личност архиепископа Николе истицана је као пример једног истакнутог архијереја који се помирио са новим политичким променама и, немајући куда, прихватио је не само сарадњу са Душаном, већ му је дао подршку учествујући на његовом крунисању за цара 1346. у Скопљу.[49] Стицао се утисак као да је Охридска црква заиста била поштеђена радикалних промена, а да је охридски архиепископ, попут грчког намесника у граду, севастократора кир Исака Дуке[50], прихватио политичку промену. Познати редови Даниловог настављача да Душан „одагна Цариградске митрополите који су по градовима његове области"[51], потврђени у неколико случајева по градовима јужне Македо-

[47] В. Ј. Ђурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, ЗбРВИ, 5 (1958) 176—178.

[48] Ив. Снегаровъ, н. д., 316—330; М. Ал. Пурковић, Српски епископи и митрополити средњега века, Хришћанско дело, 6, Скопље 1937, 416—418; В. Мошин, Св. патријарх Калист и Српска црква, Гласник Српске православне цркве, 9, Београд 1946, 196.

[49] Ф. Месеснел, Средњевековни споменици у Охриду, Гласник Скопског научног друштва, XII, Скопље 1933, 176—177; М. Ал. Пурковић, н. д., 416—418.

[50] Законски споменици, 672—674; М. Динић, За хронологију освајања византиских градова, ЗбРВИ, 4 (1956) 4—6.

[51] Архиепископ Данило, Животи краљева и архиепископа српских, превео Л. Мирковић, Београд 1935, 289.

није[52], као да се нису односили и на Охрид, због поштовања аутокефалности његове цркве.[53]

Као изванредна ликовна илустрација одступања и помирења пред снажном политичком личношћу — Душаном — и колаборације са њим, узимало се портретисање архиепископа Николе, старог представника Охридске цркве који изневерава традиције своје институције и поручује ктиторску композицију у Св. Николи Болничком са портретима српске владарске куће, св. Саве и Симеона Немање, поред којих је он, архиепископ Никола.[54] Позивајући се на ову ктиторску композицију, А. Пурковић је са неколико речи есенцијално заокружио скоро сва ранија разматрања о личности и улози архиепископа Николе: „Он (Никола — м.п.) мири се са новим стањем и задржава положај. Кад немају оно што воле, људи воле оно што имају. Никола се приближава новом господару Душану, портретише се уз владарску породицу, присуствује крунисању Душановом за цара."[55]

И заиста, Николино учешће на саборима 1346.[56] и 1347.[57] и његови портрети на ктиторским композицијама у Св. Николи Болничком са српском владарском кућом[58], и у капели на степеништу Св. Софије са породицом деспота Оливера[59], потврђују не само сарадњу већ и хармонију између Николе и Душана. Једно питање, међутим, није било начето: да ли је Никола био охридски архиепископ 1334, када је Охрид ушао у границе српске средњовековне државе, и да ли је Охридска архиепископија том приликом била поштеђена од промене на врху?

Прво помињање архиепископа Николе везано је за његов портрет у Св. Николи Болничком који је настао непосредно пре Душановог крунисања за цара, свакако 1345.[60] Међутим, на цариградском сабору 1341, на коме је разматран проблем исихазма, присуствовао је охридски архиепископ Антим Метохит, на саборном акту потписан врло скромно као ὁ ταπεινὸς Ἀχριδῶνος.[61] Хроничари Охридске архиепи-

[52] В. Мошин, н. д., 196.

[53] Исто.

[54] Ф. Месеснел, н. д., 167—170; Св. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, Скопље 1934, 57; Б. Бошковић, Неколико натписа са зидова средњевековних цркава, Споменик 87 (1938) 11—13; Р. Љубинковић — М. Коровић-Љубинковић, Зборник на трудови, 132.

[55] М. Ал. Пурковић, н. д., 417.

[56] Животи краљева и архиепископа српских, 289.

[57] Гласник Српског ученог друштва, X, св. 27, 289.

[58] R. Ljubinković, Les influences de la vie politique contemporaine sur la décoration des églises d'Ohrid, 224—225.

[59] Б. Бошковић, н. д., 13—15; Б. Стричевић, Једна хипотеза о титуларном имену српских деспота 14 века, Старинар, VII—VIII (1956—57) 120; Б. Ферјанчић, Деспоти у Византији и јужнословенским земљама, Београд 1960, 161.

[60] Б. Бошковић, н. д., 13; Б. Стричевић, н. д., 120.

[61] H. Gelzer, н. д., 14.

скопије — Голубински[62], Гелцер[63] и Снегаров[64] — ставили су Антима Метохита на списак охридских архиепископа пре Николе, али у време њиховог занимања овом проблематиком још није било постављено питање персоналних промена у државној и црквеној хијерархији у крајевима освојеним од Душана, тако да ни они нису обратили пажњу на хронолошки однос ове двојице архиепископа.

Антим Метохит, истакнути писац и полемичар[65], био је типичан експонент високих цариградских кругова у Охриду. Са рестаурацијом Византијског Царства под Палеолозима обновљен је начин именовања охридских архиепископа[66], уобичајен у XI и XII веку. Архиепископа опет поставља византијски цар, а синод Архиепископије само потврђује именовање. Тако, након Кавасилине смрти нижу се на охридском престолу архиепископи из цариградске средине, образовани писци, истакнути богослови, са друштвеним везама у дворским круговима.[67] Последњи међу њима, Антим Метохит, аутор је расправе против Латина и приспалица Григорија Паламе, чије је ставове бранио и писаном речју.[68] Овај образовани представник Цариграда, именован за архиепископа од самог цара, а не Никола, био је архиепископ 1334, када се Охрид нашао у границама српске државе. Дакле, Антим Метохит био је стављен пред алтернативу коју је постављала нова политичка управа. Од самог оснивања Српске архиепископије, огорчених писма Димитрија Хоматијана „монаху Сави", као и полемике са никејским патријархом[69], Охридска архиепископија гледала је непријатељским очима на формирање независне Српске цркве. И касније, тражећи оснажење повеља Василија II 1272, као и на Лионском сабору 1274[70], инсистирало се на враћању територија Српске и Бугарске цркве под охридску јурисдикцију. У томе су охридски архиепископи уживали подршку Палеолога, који су их, уосталом, постављали из своје средине и чији су експоненти на овом делу Балкана они били.

Међутим, већ са Милутиновим освајањима отпочело је ново осипање северних територија Охридске архиепископије, које су се нашле у саставу Српске цркве. Када је и Охрид освојен, ове територије нису биле враћене Охридској архиепископији, а њихова граница била је у

---

[62] Голубинскій, н. д.
[63] H. Gelzer, н. д., 14.
[64] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 213.
[65] K. Krumbacher, Geschichte der Byzantinischen Literatur, München 1897, 110.
[66] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 212.
[67] Исто.
[68] K. Krumbacher, н. д., 110.
[69] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 136—141.
[70] Н. Радојчић, Свети Сава и автокефалност српске и бугарске цркве, 222—228.

непосредној близини архиепископског града, на линији Дебар — Кичево — Прилеп.[71]

Да ли је Охридска архиепископија уопште могла да функционише између 1334. и 1343—45, питање је које се до сада није постављало. Са освајањем Охрида, граница према Византији утврђена је јужно и југозападно од самог града.[72] Освојени Костур, чија је епископија имала ранг првопрестолне у Охридској архиепископији, враћен је по договору Византији.[73] Ако се северно од Охрида, код Дебра и Кичева протезала територија Српске архиепископије, а јужно од Охрида српско-византијска граница, над којом се територијом протезала власт Охридске цркве читавих десет година после Душановог освајања Охрида? Остала је само Пелагонијска и можда делимично Струмичка епископија. Чини нам се да је за ових десет година било потпуно паралисано функционисање Охридске архиепископије, а да је сређивање прилика у њој, на новој основи, отпочело 1345.

У тим околностима, свеједно да ли је напустио Охрид пре или после његовог освајања, Антим Метохит вратио се у Цариград. Представник црквене институције која је непријатељским очима гледала на постојање Српске архиепископије, постављен за архиепископа царским указом, уз то књижевник и полемичар, Антим Метохит није био личност која ће се помирити са новом политичком ситуацијом. Уосталом, како смо видели, територија Охридске цркве била је читавих десет година сведена на такав минимум да је било немогуће и њено функционисање. Антим Метохит, присутан на цариградском сабору 1341, живео је под истим околностима као и други митрополити који су напустили своје епархије — нпр. Мелнички, Христополски и Вериски[74] — „на расположењу" патријаршијског синода, учествујући у његовом раду.[75]

Ова промена на архиепископском престолу представља у исто време и најкрупнију промену у положајима црквене хијерархије на тлу од Византије освојених крајева. Услови за сређивање прилика у Охридској архиепископији сазрели су тек 1345. Новим освајањима јужно од Охрида и Прилепа, као и у Албанији током 1343—45[76], ство-

---

[71] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 338.

[72] Историја народа Југославије, књига I, текст М. Динића, Београд 1953, 355. Ревизију и допуне Душанових освајања даје М. Динић, За хронологију Душанових освајања византиских градова, ЗбРВИ, 4 (1936) 7—9.

[73] Историја народа Југославије, 355; За хронологију Душанових освајања, 7—9. У овом прилогу М. Динић, упоређујући и српске и византијске вести о освајању Костура, није сигуран да ли је већ 1334. год. Костур био напуштен од Срба. Независно од тога територија Архиепископије била је минимална.

[74] В. Мошин, н. д., 196.

[75] Исто.

[76] М. Динић, За хронологију Душанових освајања, 7—9. Душанова освајања јужно од Охрида отпочела су још у јесен 1342. г.

рила се могућност за формирање територије Охридске цркве. Душан је сигурно рачунао са потребом постојања ове црквене институције, нарочито уочи крунисања за цара. Архиепископ Никола могао је да буде изабран међу старом хијерархијом Охридске архиепископије, а можда и међу хиландарским монасима, или из редова српске црквене хијерархије. Свеједно, у питању је била личност која је подржавала Душанове подухвате у државној и црквеној политици. Статус Охридске архиепископије у српској средњовековној држави доста је нејасан, али је ранг охридског архиепископа био између патријарха и првопрестолног скопског митрополита[77], који је исто тако почео да носи титулу архиепископа.[78] Аутокефалност Охридске цркве била је сасвим номинална.

Да ли су пре 1345. били одређени положаји у црквеној хијерархији Охрида, или је баш те године срећено то питање, тешко је рећи. У вези с избором архиепископа Николе и с његовом улогом у Охриду постаје загонетна двадесетогодишња делатност епископа деволског Григорија у архиепископском граду. У Душановој повељи Богородици Перивлепти, чије се издавање везује за Душанов долазак у Охрид 1345[79], пошто су споменути богати поклони којима краљ обдарује угледну охридску цркву, заштита над поклоњеним поседима, селима и метосима поверена је краљици Јелени и епископу деволском Григорију.[80] Ако је Никола већ био охридски архиепископ, постаје чудно зашто поред краљице Јелене није баш њему поверена заштита права која Перивлепта лобија над поседима! Угледни кир Григорије, који је изгледа боравио више у Охриду него у Деволу, постаје првопрестолни епископ Архиепископије[81], част која је пре и после њега увек припадала само костурском епископу.[82]

Ктиторска композиција архиепископа Николе у цркви св. Николе Болничког, настала непосредно пре Душановог крунисања за цара, својим избором портретисаних личности, после споменутих објашњења, више се не чини толико необичном. Сама структура композиције — ктитор, владарска породица, ликови оснивача српске државе и цркве Стефана Немање који је насликан као монах Симеон и св. Саве — била је уобичајена у сликарству Србије и Македоније током XIV века.[83] У питању је ктиторска композиција на којој је редукована

---

[77] М. Ал. Пурковић, н. д., 417.
[78] Рад. М. Грујић, Скопска митрополија, Скопље 1935, 98—100.
[79] Б. Бошковић, н. д., 13; Б. Стричевић, н. д., 120.
[80] Законски споменици, 672—674.
[81] И. Ивановъ, н. д., 55.
[82] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 342. Однос Костурске и Деволске епархије још није поуздано утврђен, вађда због тешкоћа око сигурне идентификације Девола, који се налазио између Охрида и Костура, ближе Костуру.
[83] Св. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, 77—79.

дуга поворка Немањића, још присутна на композицијама XIII века, и замењена ликовима св. Саве и Симеона Немање.[84]

Сл. 1 — Ктиторска композиција на спрату нартекса Св. Софије у Охриду са архиепископом Николом (последњи десно).

Цртеж израдио конзерватор Јован Петров

У новом светлу може се разматрати и натпис са архиепископском титулом поред Николиног портрета у капели деспота Оливера. Та титула архиепископа Никоде, толико необична, чини нам се сасвим прихватљива, и може се читати овако:

NIKOΛ(AOC)
O ΠANAΓI-
ϢTATOC

APX(IE)ΠIC-
KOΠOC ΠA(CH)C
BϑΛΓAP(IAC) ΠPO(TOC)
EK CEPBIAC

Заиста, у питању је јединствен случај у потпису и титули једног охридског архиепископа у средњем веку, који је и пре Бошковићевог читања[85] збуњивао својом необичношћу.[86] Међутим, у контексту времена, начин доласка архиепископа Никоде на охридски престо, као и његова политика, који су исто тако били необични, предложено читање чине разумљивим. Ако је први део титуле уобичајен, овде је изостављен само додатак Πρώτης Ἰουστινιανῆς који се у XIV веку редовно јавља. Додат је веома необичан и дискутован део[87] EK CEPBIAC који се не може сматрати делом титуле, али је зато сигурно објашњење да је архиепископ Никола „први из Србије" на престолу Охридске

[84] Исто.
[85] Б. Бошковић, н. д., 14—15.
[86] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 340.
[87] Претпоставке око читања овог натписа уп. Б. Бошковић, н. д., 15.

цркве. Чини нам се да необичност овог потписа не би требало да збуњује, он је још једна потврда свих околности под којима је постављен Никола за архиепископа. Уосталом, много раније, нешто после формирања Охридске архиепископије, долазак архиепископа Леона, првог Грка на охридском престолу, у кодексу Охридске архиепископије бележи се скоро исто — Λέων πρῶτος ἐκ Ῥωμαίων.[88]

Нема података по којима би се могло сазнати какав је био однос Цариградске патријаршије према Охридској архиепископији и у какав је положај ова била стављена после анатеме над Српском црквом. Ипак, један нешто каснији документ, поуздано датиран пре Угљешиних подухвата за помирење, заслужује пажњу. Цариградски патријарх Филотеј, у вези с договором око Уније, писао је 1367. охридском архиепископу Григорију II, назвавши га у писму — епископом.[89] Не чини се да је то била обична омашка канцеларије; изгледа вероватније да се у томе одражава однос Цариградске патријаршије према Охридској архиепископији.

Како је дошло до подизања капеле деспота Оливера у склопу охридске катедрале, до заједничког портретисања архиепископа Николе са Оливеровом породицом у граду којим је изгледа управљао севастократор кир Исак Дука[90], или можда већ севастократор Бранко Младеновић „господин града Охрида"[91], док су поседи деспота Оливера били са друге стране Вардара? До ближег контакта између охридског архиепископа и угледног деспота могло је доћи и раније, приликом Душанове посете Охриду[92], али се то сигурно догодило 1347, на познатом сабору, када је Оливерова задужбина св. Арханђела у Леснову подигнута на ранг Лесновске епископије. Ова одлука донесена је са „преосвештенејшим патријархом кир Јоаникијем, и с архиепископом охридским Николом и с архиепископом скопским рекше митрополитом скопским кир Иоаном . . .".[93] Иначе, одлука је значила и укидање старе Морозвиздске епископије, која је дуго била под охридском јурисдикцијом, и њено припајање Српској цркви са пристанком архиепископа Николе.[94] Како се подизање и живописање Оливерове капеле у Охриду хронолошки поклапа са одржавањем овог сабора[95], могло би

[88] И. Ивановъ, н. д., 566.
[89] H. Gelzer, н. д., 15.
[90] Законски споменици, 672—674; М. Динић, За хронологију Душанових освајања, 4—6.
[91] Законски споменици, 442—3.
[92] Б. Бошковић, н. д., 13; Б. Стричевић, н. д., 120.
[93] Гласник Српског ученог друштва, књ. X, св. XXVII, 289; Н. Радојчић, Српски државни сабори у средњем веку, 125.
[94] Ив. Снѣгаровъ, 328.
[95] Б. Ферјанчић, н. д., 161. Датирање Б. Ферјанчића на основу Оливерове деспотске титуле је сасвим прихватљиво.

се помислити да је том приликом између деспота Оливера и архиепископа Николе била постигнута сагласност у вези са ктиторством капеле. Идејни карактер ове ктиторске композиције може се разматрати на исти начин као и оне у Св. Николи Болничком: портретисање Николе са Оливеровом породицом означава на посредан начин дух колаборације, адекватне политике и разумевања између архиепископа Николе и, у овом случају, најистакнутијег представника српске властеле, деспота Јована Оливера.

Доба извесног превирања у Архиепископији као да се да наслутити и кроз промене у титули архиепископа Николе, исписане у Охриду. Једина комплетна и уобичајена титула налази се само на сребрном окову иконе Богородица са Христом на којој је и његов портрет. Недавно је, после Кондаковљевог непотпуног читања Николине титуле на овој икони, разјашњен њен текст.[96] Споменули смо и необичност натписа поред Николе у Оливеровој капели. Једино се између себе поклапају натписи поред његовог лика на композицији у Св. Николи Болничком и у ктиторској композицији на спрату нартекса Св. Софије, који до сада није био читан:

(NIKO)ΛAOC O ΠANA(ΓIѠTATOC)
(A)PXIEΠICKOΠOC

Званични језик Охридске архиепископије под Душаном, као и после њега, остао је грчки. Мешање грчких и словенских натписа на живопису у истим црквама, чак и на истим композицијама, већ раније примећено на споменицима насталим на тлу српске средњовековне државе, али у епископијама које су раније припадале Охридској архиепископији[97], наставља се сада и у самом Охриду. Ипак, у мешању натписа, бар на ктиторским композицијама, може се приметити извесна законитост у употреби грчког или словенског језика, законитост која је била везана за личност портретисаног.[98] Тек после Душанове владавине употреба грчког језика у охридским црквама постаје опет доминантна, иако није потпуно истиснула језик словенских редакција.

---

[96] В. Ј. Бурић, Иконе из Југославије, 86. Остаци имена архиепископа Николе виде се и на икони Богородица са Христом (у каталогу В. Ј. Бурића, бр. 18, 87, где је ово и саопштено).

[97] В. Ј. Бурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, 186—187, нап. 55 и 56.

[98] На ктиторској композицији у Св. Николи Болничком сви потписи су словенски, сем архиепископа Николе који је грчки. У Оливеровој капели, потписи на портретима Оливерове породице су словенски, сем Николиног. На портретској композицији у спољној припрати Перивлепте потписи Бранковића и архимандрита Јована су словенски, али архиепископа Григорија II и цара Уроша су грчки.

3

Портрети у спољној припрати св. Богородице Перивлепте

Проблеми живописа спољне припрате Св. Богородице Перивлепте, након изведене конзервације 1961. године, показали су се много компликованији него што се сматрало у радовима о овом сликарству, написаним непосредно после дефинитивног чишћења фресака.[99] Остали су отворени проблеми ктитора сликарства спољне припрате, ликовне концепције тог сликарства, потпуније дескрипције насликаних циклуса, као и односа портретских композиција.

За решавање проблема ктитора ове припрате од значаја је ктиторска композиција на фасадној страни јужног зида, до сада непримећена, као и мала галерија портрета на спољној страни западног зида Григоријеве капеле, из које су до сада извођени закључци о ктиторима. Д. Борнаков за ктитора овог живописа сматрао је „архиепископа девољског Григорија"[100], а Р. Љубинковић и М. Коровић-Љубинковић прихватили су као ктиторе севастократора Бранка Младеновића и његовог сина Вука.[101] Међутим, до забуне је дошло погрешним читањем натписа: у овој композицији није очуван портрет епископа девољског Григорија, а севастократор Бранко није био насликан.

Шест портрета ове композиције, распоређених симетрично, лево и десно од попрсја Григорија Богослова, насликаног изнад врата која воде из припрате у споменуту капелу, прожети су јединственом, логичном идејом. Десно од попрсја Григорија Богослова, на северној половини западне фасаде Григоријеве капеле насликани су портрети лаика: цара Уроша, старијег сина севастократора Бранка — Гргура и млађег Вука. На другој страни зида су истакнути клирици — архиепископ Григорије II, уништени портрет једног епископа, вероватно Григорија Девољског, док је портрет архимандрита Јована на северном зиду.[102]

Натпис уз Вука Бранковића је добро очуван:

ВЕЛНК(Н)...
ГНЬ ВЛЬК(Ь) СNЬ СЄ
ВАСТОКРАТОРА
БРАNКА

---

[99] Д. 'Корнаков, По конзерваторските работи во црквата св. Богородица Перивлептос (Климент) во Охрид, Културно наследство II, Скопје 1961, 91—93; Р. Љубинкови'к и М. 'Коровић-Љубинкови'к, Зборник на трудови, 136.

[100] Д. 'Корнаков, н. д., 92.

[101] Р. Љубинкови'к, М. Коровић-Љубинкови'к, н. д., 136.

[102] Нема сумње да је Јован био архимандрит Климентовог манастира св. Пантелејмона, који је у XIV веку носио име свог ктитора Климента Охридског.

Вук, као и Гргур Бранковић, није имао звучне титуле српске властеле из времена царства: на повељама[103] и новцу који су ковали[104] Вук и Гргур се понекад спомињу као синови „великога севастократора Бранка", или узимају, као овде, титулу „господин". После почетног придева „велики" не може се претпоставити шта је следило, јер се касније никад више они не појављују под том титулом.

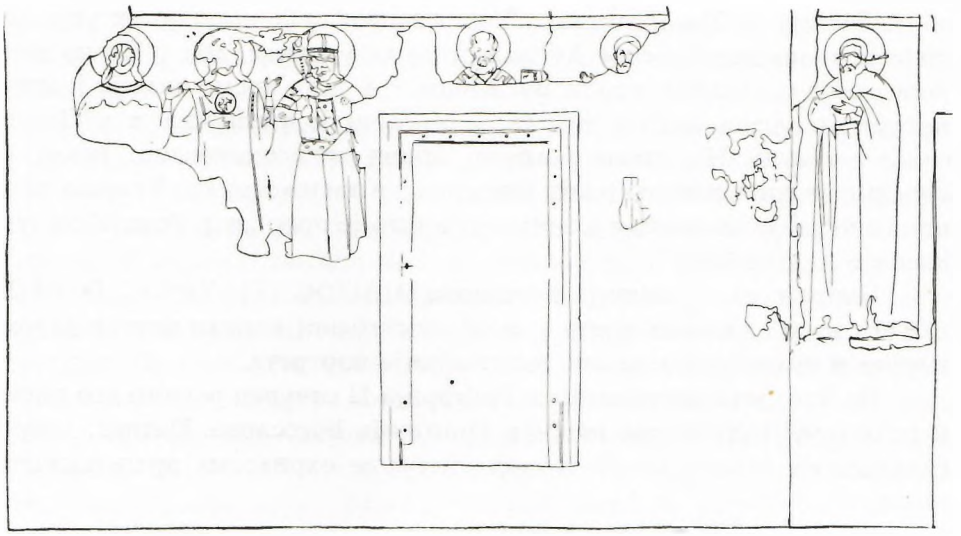
Вук је представљен фронтално, као осамнаестогодишњи младић, голобрад, са дугом ријом косом која се, раздељена изнад чела, спушта у увојцима до рамена. Носио је дивитисион који се слабо распознаје, док је доњи део фигуре потпуно уништен. Види се да је левом руком показивао ка попрсју Григорија Богослова, које је центар композиције и коме се обраћају све насликане личности, сем цара Уроша. Друга рука, сада уништена, сигурно је била подигнута у висини појаса.

Натпис уз Гргура Бранковића сачуван је довољно само да би се идентификовала његова личност:

ВЕЛНК(Н)
. . . . . .
СЕ(ВА)
СТОКРА
ТОРА БРАNКА

Нема никакве сумње да се натпис односи на Гргура Бранковића „сина севастократора Бранка". Бранко Младеновић имао је три сина: најстарији Роман рано се закалуђерио у Хиландару, најмлађи Вук већ је портретисан, а генитивна форма натписа, са почетним делом титуле „велики", може се односити само на Гргура. Представљен исто као и Вук, нешто крупнији од њега, са уништеним лицем, Гргур има гушћу и више коврцаву косу од њега. На исти начин неговану косу нешто касније носи Остоја Рајаковић на надгробној представи у једној суседној просторији Богородице Перивлепте. Левом руком показује ка центру композиције, док десну држи у висини појаса. Делимично очувани дивитисион овде је посебно занимљив: по његовој средини наниже, вертикално, насликани су кругови, од којих је сачуван само први. У љубичастом кругу са замахнутим репом стоји лав на две ноге, то је грб породице Бранковић. Овај грб представљен је и на једном печату Вука Бранковића из 1388.[105] и на појасу севастократора Бранка у збирци Археолошке комисије у Лењинграду.[106]

[103] Законски споменици, 441—443.
[104] Н. Марић, Студије из српске нумизматике, Београд 1956, 92—93.
[105] Љ. Ковачевић, Вук Бранковић, Годишњица Н. Чупића, X, Београд 1888, 227.
[106] К. Јиречек, Историја Срба, књига II, Београд 1952, 229.



Ск. 2 — Композиција са портретима на северној страни спољне припрате охридске Св. Богородице Перивлепте. Слева на десно: Вук Бранковић, Гргур Бранковић, Цар Урош, Григорије Богослов, архиепископ Григорије II и Јован, архимандрит св. Климента.

Цртеж израдио
конзерватор Јован Петров

Фронтално представљени цар Урош насликан је као суверен државе за чије су време извођени радови на подизању и исликавању припрате. Десно поред Урошеве главе чита се натпис:

ȣРЕСНС ЕN Х(РІСТ)Ѡ (ТѠ ѲЕѠ)
(ПІСТОС) ВАСІЛ(ЕV)С КАІ
(АVТОКРАТ)ѠР РѠМАІѠN КАІ
СЕРВІАС

Цар Урош десном руком држи крст украшен бисерјем, а левом, изнад које је пребачен лорос, држи акакију. Круна, као и на његовом каснијем портрету у Псачи, је ниска: на доњем металном венцу стоји куполасти део украшен драгим камењем. Дивитисион му је као у Матејчи и Псачи са вертикалним, неукрштеним лоросом, огрлицом, перибрахионом и епимаником.[107] Дуга коса спушта му се до рамена, док му је брада сасвим кратка.

Овај трећи за сада познати Урошев портрет који га представља као цара, други по старости, у композиционом погледу је најрепре-

[107] Св. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, 59, 60—61, 82.

зентативнији. У Матејчи млади Урош насликан је између тек умрлог, мајестетично замишљеног Душана и мајке удовице, док у Псачи има поред себе савладара, краља Вукашина.[108] У исто време овде је једино потпуно очувана његова титула, у Матејчи је уништена, а у Псачи слабо очувана. Насликан у другој цркви архиепископског града, у средини учених византијских богослова и књижевника, Урошев натпис исписан је на грчком језику с тим што је прво „цар Ромеја", а тек касније и „цар Срба".

Попрсје св. Григорија Богослова О АГІОС ГРНГОРІОС О ΘЕОЛОГОС изнад улазних врата у њему посвећеној капели центар је ове идејно и ритмички повезане композиције портрета.

Од портрета архиепископа Григорија II сачуван је само део главе и руке подигнуте према попрсју Григорија Богослова. Натпис, добро сачуван, са пуном и уобичајеном титулом охридских архиепископа гласи:

О ПАNАГІѠТАТОС
ГРНГОРІОС АРХІЕПІ-
СКОПОС ТНС ПР(ѠТНС)
ІȣСТІNІАNНС КАІ ПАС(Н)С
ВȣЛГАРІАС

Споменули смо да је последњи портрет на овом зиду потпуно уништен; разазнају се само на једном месту трагови епископског фелона, који говори да је овде био насликан истакнути архијереј, по свој прилици епископ Григорије Деволски, ктитор суседне капеле.

Архимандрит Јован насликан је на северној фасади припрате, на најисточнијем делу, у тричетвртинском ставу. Левом руком држи затворени свитак, или можда акакију, док му је десна подигнута као и код осталих портретисаних личности. Заогрнут је љубичастим плаштом. Натпис лево од главе гласи:

... ВNЫ
... ІѠ̃
АРХІМАNΔРІ(Т)
СТАГѠ КЛН
МЕNТА

Разумљиво је што се време постанка ове композиције и њој аналогног живописа у припрати Богородице Перивлепте повезивало са подизањем и живописањем Григоријеве капеле из 1364—65.[109], али се

[108] Ibid., 60—61.
[109] Д. Корнаков, н. д., 91—93.

то сасвим сигурно не може тврдити.[110] Ипак временско раздобље постанка ових фресака може се поуздано свести на интервал између 1359. и 1364.

Из Урошеве потврде даровници браће Бранковић Хиландару види се да почетком 1365. Гргур и Вук нису више били стационирани у Охриду.[111] 11. марта 1365, када је потврђена њихова даровница, они су већ били на својој баштини Дреници на Косову, одакле почиње снажна Вукова експанзија на овој територији.[112] Напустили су Охрид врло млади, непосредно после очеве смрти, како се види из споменуте даровнице и њене потврде, можда под Вукашиновим притиском из суседног Прилепа. Не може се помишљати да су Гргур и Вук били насликани у Перивлепти после њиховог одласка из Охрида. Уосталом, у овој композицији одсутан је и портрет Вукашина који се 1365. већ прогласио за краља[113] и сигурно би био портретисан као савладар, поред цара Уроша, да су фреске настале после те године.[114] Охридски архиепископ 1359. био је Јован[115], а у овој композицији насликан је Григорије II, који је наследио архиепископа Јована. Ово раздобље — између 1359. и 1364 — сасвим је близу, или се поклапа са подизањем Григоријеве капеле, тако да се може рећи да су радови на спољној припрати заједно са овом капелом завршени 1364—65.[116]

Друга ктиторска композиција у спољној припрати Перивлепте насликана је на фасадној страни јужног зида, испод представе Страшног суда и на спољној страни западног зида јужне капеле. Портрет ктитора насликан је у тричетвртинском ставу, са дугом, помодно негованом косом која му се спушта до рамена. Он је окренут Богородици која га приводи Христу. Део композиције са ктитором и Богородицом насликан је у приземној зони јужног зида, док је Исус Христос, окренут према њима, насликан на западном зиду јужне капеле.

Конфронтација ових ликова и њихова ритмичка повезаност, као и портретска обрада ктитора, не остављају никакву сумњу да је у питању ктиторска композиција. Потпуно одсуство трагова натписа

---

[110] Скидањем фресака на фасади западног зида Перивлепте, када се буде очистио живопис савремен осталом сликарству спољне припрате, имаћемо можда сигурније податке о ктиторима и години постанка живописа. Скидање ових фресака из 1595. планира се за касније.

[111] Законски споменици, 441—443.

[112] М. Динић, Област Бранковића, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, св. 1—2, Београд 1960, 5—6.

[113] Коментар С. Ћирковића на књигу С. Новаковића, Србија и Турци, Београд 1961, 447.

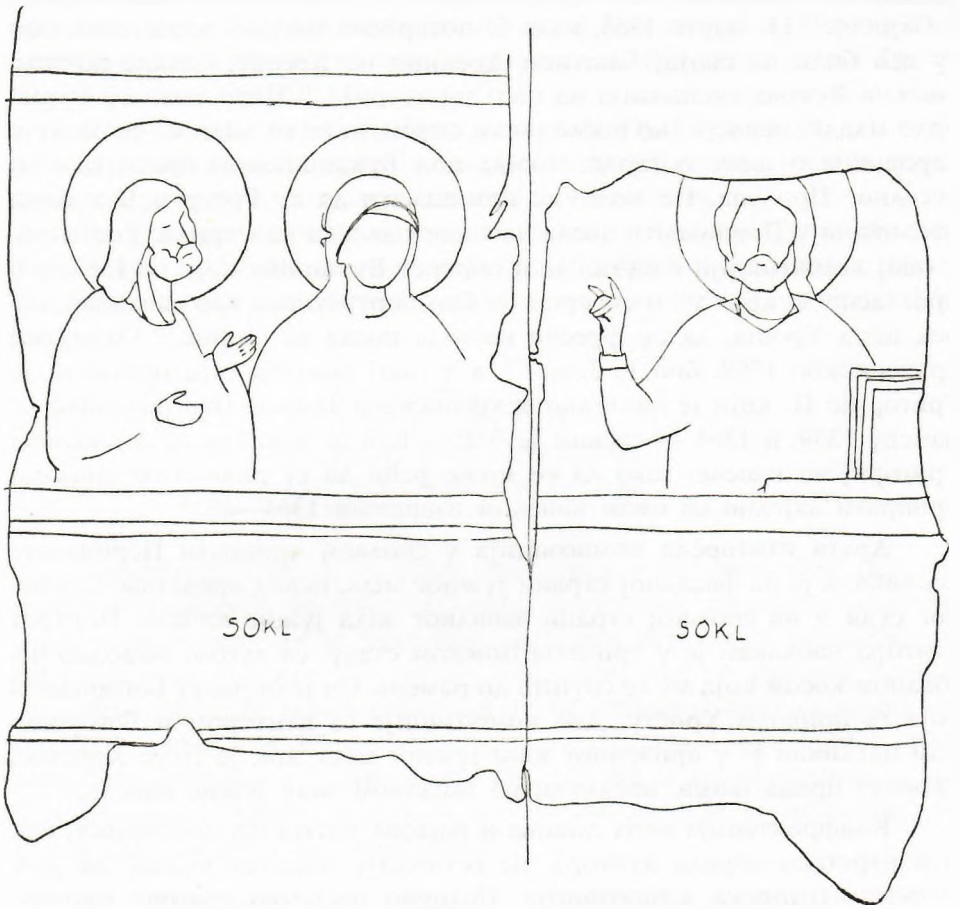
[114] Св. Радојчић, Портрети српских владара у средњем веку, 60—61.

[115] В. Мошин, Ракописи на Народниот музеј во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961, 229.

[116] Да ли су Гргур и Вук напустили Охрид непосредно после очеве смрти или нешто касније, није познато. Ако су напустили Охрид пре 1364, у том случају и њихови портрети могли су настати годину-две раније.

поред портрета овог ктитора заувек ће онемогућити идентификацију његове личности.

Постојање ктиторске композиције у јужном делу и портретске композиције у северном делу спољне припрате компликују проблем



Сл. 3 — Ктиторска композиција на јужној страни спољне припрате Св. Богородице Перивлепте у Охриду.
Цртеж израдио конзерватор Јован Петров

ктиторства живописа. Када се буде скинуо слој фресака са краја XVI века на западном зиду припрате и очистио живопис савремен другим фрескама, бићемо свакако ближе истини о ктиторима и уметницима који су подигли и живописали овај део Богородице Перивлепте.

Ипак, чини нам се да и сада можемо изводити извесне закључке из проблематике постанка и карактера сликарства спољне припрате. Очигледно је да се подухват на подизању и живописању капеле Григорија Богослова и спољне припрате довршавао 1364—65, учешћем

већег броја истакнутих личности — клирика и властеле, који су колективно помагали ову иницијативу. Ако је капелу Григорија Богослова подигао својим средствима Григорије Деволски, како изричито стоји у натпису[117], у подизању и живописању спољне припрате изгледа да су учествовале и личности насликане у портретској композицији њеног северног дела: Гргур и Вук Бранковић, архиепископ Григорије II, архимандрит Јован; највероватнија је претпоставка да се на месту оштећеног архијереја налазио портрет Григорија Деволског, коме је, као ктитору суседне капеле, где није било посебне ктиторске композиције, ово место припадало. Сем тога, све портретисане личности окренуте су према попрсју Григорија Богослова, коме је суседна капела не сасвим случајно била посвећена. Двојица најистакнутијих архијереја Охридске цркве овог времена, охридски архиепископ и деволски епископ, носили су име Григорија, што је претходне истиваче овог сликарства збуњивало у идентификацији њихових личности.[118]

Да је севастократор Бранко био жив приликом исликавања ових фресака, он би сигурно био насликан између цара Уроша и синова Гргура и Вука, којима је ово, иначе, прво спомињање уопште. Могао је међутим севастократор Бранко отпочети иницијативу за подизање ове припрате, на чему га је затекла смрт, и можда је баш он непознати ктитор на јужном зиду. Овај неидентификовани ктитор је сигурно учествовао у заједничкој акцији охридске властеле и клирика око спољне припрате Перивлепте.

Међутим, проблем ктиторства и хронологија постанка живописа Григоријеве капеле и спољне припрате није једноставан већ и због присуства најмање трију ликовних концепција у сликарској обради. В. Ј. Ђурић већ је скренуо пажњу на присуство двојице мајстора различитих концепција, од којих је један радио живопис Григоријеве капеле, а други фреске северног фасадног зида (Богородичин акатист) као и икону Ваведење на полеђини иконе Богородице Перивлепте.[119] Али треба истаћи да се сликарство јужног фасадног зида припрате (Страшни суд) разликује од живописа северног зида, како у сликарском поступку мајстора тако и у општој ликовној замисли; то је било тешко приметљиво због велике оштећености ових фресака, а можда и услед трагова неког пожара у јужном делу припрате.

---

[117] И. Ивановъ, н. д., 39.

[118] Д. Кορнаков, н. д., 91—93; исто тако Р. Љубинковић и М. Ђоровић-Љубинковић, н. д., 136, сматрали су да портрет архиепископа Григорија II представља Григорија Деволског.

[119] В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 28.

Док су сликари капеле Григорија Богослова, присутни и у цркви Малог св. Климента, „уакадемизирали зрели стил Палеолога“[120], остављајући ликовима још неке моделације благим сегментима, сликари северног дела спољне припрате раде у једном декоративном маниру, са скученом употребом боја. Без намере да учврсти или конструише форму, цртеж на овим фрескама, мрког или црвеног намаза, сасвим штуро је набачен над празним, једнобојно колорисаним површинама лица на којима доминира окер без неких префињених нијанси. То је, у основи, настављање декоративног начина обраде фигура, без жеље за колористичким богатством сликарске материје, присутно у живопису нижег клира и пустињака још од XI и XII века, без нарочитог интересовања за новине настале у радионицама византијских културних центара.[121]

Живопис фасадне стране јужног зида доносио је собом ново схватање са интересом за ликове племенитих физиономија, мајестетично схваћене, са детаљнијом обрадом лица сугестивног израза. Ово схватање носило је у себи низ елемената предпалеологовске уметности, али је, и поред неких новина, имало карактер сетног, помало артифицијелног односа према обради људске фигуре. Ова тенденција, присутна у Охриду (Заум) као и у Македонији на већем броју споменика (нпр. Зрзе, Андрејаш, Конча)[122], заузима значајно место у сложеним уметничким токовима друге половине XIV века.

Три ликовна настојања видљива на живопису Григоријеве капеле и спољне припрате Перивлепте у средини уметничког стварања у Охриду током треће четвртине XIV века имају своје корене колико у самом граду, толико и у општим настојањима византијске уметности тог времена. У сагледавању богатих и разноврсних сликарских схватања присутних на охридским споменицима треће четвртине XIV века, удео овог живописа и активност властеле и клирика везана за постанак припрате Богородице Перивлепте биће сигурно значајни чиниоци.

4

О турским интервенцијама на охридским црквама и стварању Архиепископског музеја

У другом, проширеном издању својих „Старина“, Ј. Иванов донео је и натпис на печату „Општег музеја преосвећеног и апостолског

[120] Исто.

[121] В. Ј. Ђурић, Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког, 193—195.

[122] В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 37—39.

престола" у Охриду[123]; печат је, по свој прилици, однесен 1916. или нешто пре тога у Софију, као и већи број историјско-уметничких вредности из цркве Богородице Перивлепте (Св. Климент).

Натпис је изгравиран на печату у два концентрична круга:

Σφραγὶς τοῦ κοινοῦ μουσείου τοῦ ἁγιωτάτου καὶ ἀποστολικοῦ θρόνου Πρώτης Ἰουστινιανῆς Ἀχριδῶν καὶ πάσης Βουλγαρίας.

У средини печата су знаци тајанства еухаристије (путир, копље и звезда), а испод њих је година —1516.[124] Нема сумње да је то печат Архиепископског музеја, који је основан под притиском специфичних прилика у Охриду, крајем XV или почетком XVI века. У нешто измењеним условима овај музеј функционише и после укидања Архиепископије (1767), све до првог светског рата.

Турске интервенције над охридским црквама — над Климентовом црквом св. Пантелејмона (Имарет џамиси)[125], св. Димитрија (Хаџи Касем џамиси), св. Недељом (Сељви џамиси)[126] и посебно над катедралом Св. Софијом, о чему ће касније бити речи, наметнуле су померање свих архиепископских институција и концентрацију покретног инвентара ових цркава у другу катедралу, Богородицу Перивлепту.

Манастирски комплекс Перивлепте[127], поштеђен од турских интервенција, требало је да обезбеди смештај архиепископа и архиепископске канцеларије, са просторијама за функционисање св. Синода, библиотеке и других историјско-уметничких вредности и реликвија.

У новим условима, преузимајући улогу „Велике цркве", Богородица Перивлепта, тј. њена спољна припрата, била је проширивана. Међутим, о њеним манастирским конацима скоро и да нема вести. Једини извор, са почетка XIX века, говори да се конаци, у дворишту катедрале, налазе у рушевинама.[128]

Изградња архиепископске палате отпочела је тек 1730, у дворишту Перивлепте.[129] Иницијативом архиепископа Јоасафа и његовим средствима подигнута је ова „прекрасна грађевина"[130], најлепша профана зграда у Охриду. У њој је била смештена архиепископска канцела-

[123] Й Ивановъ, н. д., 42—43

[124] Исто.

[125] Д. Коцо, Климентовиот манастир св. Пантелејмон и раскопките при „Имарет" во Охрид, Годишен зборник на Филос. фак. на Унив. во Скопје, кн. 1, Скопје 1949, 129—180.

[126] Ив. Снѣгаровъ, н. д., кн. 2, София 1932, 86, нап. 4.

[127] У Душановој повељи Перивлепти, она се први пут спомиње као манастир, уп. Законски споменици српских држава средњега века, 672—674.

[128] Гр. Пличев, Одбрани страници, Скопје 1959, 171.

[129] О архиепископској палати, изворима и литератури уп. Цв. Гроздановъ, Извори за познавање на старата градска архитектура во Охрид, Корефератн на Симпозиумот за заштита на стара градска архитектура во Македонија, Скопје 1965 (у штампи).

[130] Рукопис Народног музеја у Охриду, препис архиепископског кодекса, 20.

рија, док је сала за свечане скупове и пријеме изазивала одушевљење савременика.[131] Била је декорисана паноима у седефу, а фреско-декорацију са црквеним и профаним темама извео је митрополит Калиник[132], који је декорисао и део Беладинбегових сарајa на Самуиловој тврђави.[133]

Међутим, још у прво време, у спољној припрати Перивлепте смештени су уметнички споменици, одежде, велики број грчких и словенских рукописа, један део охридских икона и античких споменика, док су реликвије у племенитим металима издвојене у јужној капели уз спољну припрату.[134] Велики фонд споменика, под нарочитом бригом Архиепископије, формира се као „Општи музеј преосвећеног и апостолског престола", коме је издат и споменути печат из 1516. Спољна припрата, подигнута још око 1365[135], пред новим потребама у два маха је проширивана. Према недавно откривеном натпису на другом слоју живописа западног зида спољне припрате, архиепископ Атанасије је, изгледа, већ 1595[136] извршио неке промене на припрати. Реконструкција већих размера изведена је 1691. када је, свакако, уз већа проширења, спољна припрата добила садашњи изглед.[137] Исте године подигнут је и масивни зид око равног платоа на коме доминира Перивлепта. Уношењу новчаних прилога педесет и двојице охридских првака за овај подухват, Синод Архиепископије одужио се решењем да се њихова имена унесу у све поменике цркава дијецезе и спомињу о великим празницима, уз претњу епитимије.[138]

Последње промене у унутрашњости двеју припрата извршене су око 1860. пробијањем масивних зидова и отварањем прозора, што је код образованих Охрићана примљено са негодовањем, као акт лошег укуса.[139]

Који је од охридских архиепископа оснивач музеја у Перивлепти није извесно; архиепископ Прохор био је око 1523. у Охриду[140] и са-

---

[131] Е. Спространовъ, По възраждането въ градъ Охридъ, Сборник Мин. нар. просв., кн. XIII, София 1896, 639.

[132] Е. Спространовъ, н д., 639.

[133] О митрополиту Калинику као сликару уп. Цв. Грозданов, н. д. (у штампи).

[134] О смештају и кретању рукописа у припрати Перивлепте уп. В. Мошин, Ракописи на Народниот музеј во Охрид, Зборник на трудови, Охрид 1961, 183—243. О делима примењених уметности у Перивлепти уп. Н. П. Кондаков, Македонія, 241—49. О иконама у Перивлепти уп. В. Ј. Ђурић, Иконе из Југославије, 11—32.

[135] В. Ј. Ђурић, н. д., 28.

[136] Д. Корнаков, По конзерваторските работи во црквата св. Богородица Перивлептос (св. Климент) во Охрид, Културно наследство II, Скопје 1961, 92.

[137] H. Gelzer, н. д., 48—49.

[138] Исто.

[139] Рукопис Народног музеја у Охриду, 20.

[140] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 187—8.

свим је могуће да управо из времена његовог архијерејства потиче печат из 1516.[141] За његову активност везано је и монументализовање гробнице Климента Охридског.[142] Са именом архиепископа Прохора, истакнутог заштитника аутокефалности Охридске цркве под Турцима, почиње и извесни поменик дародаваца скупих црквених утвари — у текстилу и металима — Перивлепти, који је приложен кодексу Архиепископије. Име Прохора налази се на почетку поменика исписаног на триптихону са представом Деизиса у охридском Народном музеју. Сређивање прилика, како у катедрали тако и у целој дијецези, након турских интервенција над охридским црквама у XV веку, уско је везано за дуги век Прохоровог архијерејства.[143]

Недавно откривени рукопис — делимични препис кодекса Охридске архиепископије, у верзији Георгија Бодле[144], у компилацији са породичним забелешкама охридске куће Робе, критички прати чување вредности у ризници Перивлепте.

Према овом рукопису, настојништво Перивлепте поверава се једном или двојици охридских првака.[145] Презимена ових настојника — сво нека од њих: Робе, Бодле, Димзо, Снегар — говоре да су бирани из породица које су вековима биле везане за живот Охридске цркве. Савет који контролише пословање настојништва делегирају махалске енорије, пропорционално својој величини, али то право немају енорије ван градских одбрамбених зидина. Колики је био углед овог савета показују потписи тринаесторице његових чланова са почетка XIX века, међу којима се налази име митрополита Калиника, једног од оснивача охридске гимназије, градског лекара Залакосте, власника крупних мануфактурних радионица, Робе и Кецкара, првог административа Целадинбеговог двора, Николе папа Стефаније, књижевника итд.

И поред свих конкретних мера (дела примењених уметности у племенитим металима чувана су у јужној капели Перивлепте под специјалним катанцем који се откључавао само са девет кључева чланова савета), за време настојништва Илије Филипчета и Ристе Димзе (1842—1848) дошло је до велике злоупотребе, са којом заувек нестаје већи део сребрних реликвија.

У породичним забелешкама др Константин Робе са горчином бележи:

---

[141] Й. Ивановъ, н. д., 42—43.

[142] Исто, 40.

[143] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 18—30

[144] О кодексима Охрид. архиеп. уп. студију Г. Балассчевъ, Кодексътъ на Охрид. архиеп., Период. списание, кн. V — VI, Срѣдецъ 1898.

[145] Рукопис Народног музеја у Охриду, 18.

„Обојица гореспоменутих, Илија Филипче и Ристо Димзо, ти подлаци и од народа проклети оголили су цркву (Перивлепту — м.п.) од целог сребрног инвентара, претопили и направили једну плочу од десет ока* и послали је у Беч на продају, а потврде нису привели, због чега им је одузет мандат".[146]

Збирка словенских и грчких рукописа, смештена у јужном делу спољне припрате, била је тешко оштећена већ 1845. за време боравка руског слависте Виктора Григоровича, који је однео неколико изузетно значајних рукописа. Најтеже је, међутим, катедрала оштећена 1916. године, када је из охридских цркава однесен у Софију велики број прворазредних споменика и историјских извора.

Према сачуваној потврди Црквено-школске општине у охридском Народном музеју, том приликом, између осталог, из Перивлепте однето је: 20 словенских рукописа, Христова икона са посветом Димитрија Хоматијана, позната хроника Јована Скилице, јеванђеље са представом Климента Охридског на насловној страни (у сребру), плаштеница Андроника II Палеолога, 40 антиминса, 2 покрова Дуке Комнена, сребрни крст архиепископа Јоасафа, једна сребрна икона у рељефу, архијерејско жезло у слоновачи, дарохранилница од масивног сребра са рељефом св. Наума, плаштаница св. Наума итд.

Ова пошиљка оверена је 28. новембра 1916, а документација око њеног пребацивања сачувана је у потпуности.

* *
*

У недостатку историјских извора, досадашња дискусија о турским интервенцијама над охридским црквама остала је у оквиру претпоставки.[147] У тој констелацији није се могао схватити један хронолошки парадокс: на печату Архиепископског музеја стоји 1516, а као датум турске интервенције прихватало се раздобље 1518—1520, према једном наређењу султана Селима I о претварању свих цркава у империји у џамије.[148] Тек недавно указале су се могућности за превазилажење овог неспоразума.

---

* Ока, тур. мера, 1 кг 128 гр.

[146] Рукопис Народног музеја у Охриду, 16—21.

[147] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 52—53; Д. Коцо, н. д., 153—156; обојица претпостављају да је претварање охридских цркава у џамије највероватније било 1519. Другом приликом је Ив. Снѣгаровъ претварање у џамије везао за XV век, уп. Св. Климентъ Охридски, София 1939, 34. Р. Љубинковић, Конзерваторски радови на цркви св. Софије у Охриду, Београд 1955, 14. Р. Љубинковић мисли да је Св. Софија претворена у џамију 1466, након необјашњене заваде међу клирицима и бољарима у Охриду.

[148] Исто.

Бекир Ајдар, наставник из Охрида, ставио је на располагање Народном музеју у Охриду вакуфнаму, чији дуги текст на арапском језику говори о оснивању добротворне установе Имарет (трпеза) 1491. Љубазношћу Хасана Калешија, професора на катедри за оријенталну филологију на Филолошком факултету у Београду, добили смо интегрални превод овог изванредно значајног документа.[149] Одмах можемо споменути да је „Имарет" име џамије подигнуте на темељима Климентове цркве св. Пантелејмона.

Вакуфнама је легализована 1491, у последњој декади месеца ша'-'бана, тј. између 29. VI и 8. VII, у присуству и уз оверу неколико правних лица и охридских муслиманских првака, а по жељи Јусуфа Челебије, који је своје имање увакуфио, оснивајући добротворну установу Имарет. О намени увакуфљеног имања, за потребе добротворне установе, у тексту вакуфнаме, према преводу Х. Калешија, дословно стоји:

> „(Зато је) за божију љубав и молећи божију наклоност (Јусуф Челеби — п.Ц.Г.) подигао и саградио у центру заштићеног Охрида настањену текију и школу за муслиманску сирочад и децу побожних сиромаха, какве ниједан градитељ није саградио и којима нема премца. Он је ту текију увакуфио својим речима и делом када су му поступци били пуноважни, у корист сиромаха и убогих, са тиме да буде њихово боравиште и место одмора за оне који долазе, за намернике и путнике међу муслиманима које краси одећа побожних и који воде рачуна о времену молитви и клањању, за научнике, великане, шејхове, господу и заповеднике, али да не буде намењена великанима, већ сиромашни и убоги да имају првенство, јер је њима потребнија ова услуга, пошто су они сломљених срца, а нарочито (да буде намењена) поштеним сиромасима, сирочади и удовицама који станују у споменутом заштићеном (граду), јер је њима најпреча ова услуга. (Све је то увакуфио) са свим многобројним ограђеним кућама које она (текија) обухвата, са кухињом, шталом и другим."

За функционисање установе Имарет, за издржавање бесплатне трпезе за сиромахе и побожне путнике-намернике, Јусуф Челеби, како се из даљег текста вакуфнаме види, увакуфио је ова добра: комплетна села Враништа и Ложани, 6 воденица, 16 дућана, 1 виноград,

[149] Др Х. Калеши припрема посебну студију о овој вакуфнами. Дугујем посебну захвалност др Калешију који ми је дозволио да се користим његовим преводом вакуфнаме.

празно земљиште, један хан и рибњак, све то у Охриду, или у близини града.[150]

Дакле, у питању је вакуфнама издата установи Имарет која функционише све до 1912, а коју неодређено спомињу Евлија Челебија[151] и Ј. Хан[152], а о којој одређеније пишу Г. Балашчев[153] и Ив. Снегаров[154]. О споменутом рибњаку охридски Народни музеј поседује већу судску документацију из друге половине XIX века у вези са неисправним пословањем настојника (мутевелија).

Грађевине споменуте у вакуфнами „какве ниједан градитељ није саградио и којима нема премца", подигнуте „у центру заштићеног Охрида", делимично су функционисале до 1912, уз џамију Имарет, испод Самуилових тврђава. Независно од тога да ли ћемо текију из вакуфнаме идентификовати са џамијом Имарет, сасвим је јасно да 1491. у комплексу грађевина муслиманске добротворне институције Климентова црква св. Пантелејмона није више могла бити у употреби. Педесетак метара од Св. Пантелејмона (данашње џамије Имарет) налази се и гробница Синана Челебије, који је сахрањен 1493.[155], а који је свакако био у неком, за сада необјашњеном, односу са оснивачем установе Јусуфом Челебијем.[156]

Ако је већ 1491. године црква св. Пантелејмона била ван употребе, охридска катедрала Св. Софија почетком XV века није више могла да буде седиште Архиепископије. Испитивачима охридских споменика није пало у очи да је већ за време архиепископа Прохора, који је око 1523. био у Охриду, архиепископска катедрала била управо црква Богородице Перивлепте, где се налазе Прохоров архијерејски престо, полијелеј и можда гробница.[157]

---

[150] По нашем мишљењу, земљишни поседи установе Имарет, споменути у вакуфнами, граниче се поседима које дарује краљ Душан Перивлепти у струшком крају (Ст. Новаковић, н. д., 672—74), а који се налазе у језерском појасу између села Радожда, преко манастира и села Калиште до Заграчана. Ако су заиста поседи установе Имарет у потпуности преузети од Климентове цркве св. Пантелејмона, како мисли Г. Балашчевъ, Климентъ епископъ словѣнски, София 1898, XLI, ствара се изванредна могућност за проучавање аграрних односа на поседима Охридске архиепископије.

[151] Гл. Елезовић, Евлија Челебија кроз Повардарје, Гласник Проф. друштва XVI, Београд 1935, 509.

[152] J. G. Hahn, Reise durch die Gebiete des Drin und Wardar, 121—2.

[153] Г. Балашчевъ, н. д., XLI—XLII.

[154] Ив. Снѣгаровъ, н. д., 422.

[155] Фехим Бајрактаревић, Турски споменици у Охриду, Прилози за оријент. филологију, V, Сарајево 1955, 118.

[156] Име „Челеби" спомиње се у грчком натпису о подизању цркве св. Илије у с. Елшани изнад Охридског језера 1408, уп. Ив. Снѣгаровъ, н. д., 1—2; он мисли да је „Челеби" надимак султана Сулејмана, сина Бајазита I. Однос трију Челебија у Охриду — један спомснут на натпису у Елшанима, други Бајрам Челеби, оснивач Имарета, и трећи, Синан Челеби, сахрањен у близини Имарета — за сада остаје необјашњен.

[157] И. Ивановъ, н. д., 40. Проф. Д. Коцо, који је у међувремену наставио ископавања Св. Пантелејмона, љубазно нам је саопштио да је ова црква за време Прохора опет активирана.

Ако смо из дискусије о турским интервенцијама искључили претпоставке које су се односиле на наређење султана Селима I о џамијама из 1518—20. год., потражићемо одговор на то питање у догађајима на почетку друге половине XV века у Охриду.

Џамија Имарет, подигнута на темељима цркве св. Пантелејмона, носи још два имена — „Синан Челеби џамиси" и „Султан Фати Мехмед џамиси". Назив „Имарет" добила је, свакако, по истоименој добротворној установи, чије су бројне грађевине подигнуте уз њу. Народно предање приписује подизање ове џамије Синану Челебију[158], који је сахрањен у турбету, у непосредној близини џамије, 1493.[159] Међутим, званично име џамије је „Султан Фати Мехмед џамиси"[160] и то побуђује посебно интересовање.

Султан Мехмед II Фати (Освајач) посетио је Охрид 1466, остављајући дубоке трагове у животу овог града. Јесен 1466. године у Охриду садржи елементе неке загонетне трагедије, чију садржину намерно, али обазриво заобилазе сви писани извори.

У априлу 1466. молдавски војвода Стефан Велики обратио се писмом охридском архиепископу Доротеју са молбом да испрати у Молдавију свог представника за рукоположење молдавског митрополита. Одговор из Охрида послат је тек октобра 1466. Архиепископ Доротеј јављао је војводи Стефану Великом да је управо султан Мехмед II, на повратку из Албаније, наредио да се протерају из Охрида: он, архиепископ Доротеј, један део клирика и бољара и крену за Цариград. Прећуткујући суштину сукоба, Доротеј јавља само толико да је избила завада („крамола") између охридских клирика и бољара, које и кажњава султан Мехмед II.[161] По султановом наређењу за новог охридског архиепископа постављен је цариградски патријарх Марк Ксилокаров, кога је Синод Архиепископије могао једино да потврди.[162]

Кратовски ђак Димитрије преписао је са српског рукописа текст номоканона по поруџбини архиепископа Доротеја а за потребе Охридске цркве. Када је препис номоканона већ био завршен, Доротеј са охридским клирицима и бољарима већ је био прогнан из Охрида. У дужем поговору, приложеном препису, ђак Димитрије јавља новом архиепископу Марку о ранијој поруџбини, молећи да је овај прими.[163] И ђак Димитрије, ваљда због писмене форме, спомињући охридску заваду и прогонство грађана са архиепископом на челу, дискретно прећуткује могућност политичког подтекста овог загонетног догађаја.

---

[158] Т. Р. Борђевић, Наш народни живот, књ. X, Београд 1934, 91.
[159] Ф. Бајрактаревић, н. д., 118.
[160] Т. Р. Борђевић, н. д., 91.
[161] Ив. Снегаровъ, н. д., XXV.
[162] Исто, 184.
[163] Й. Ивановъ, н. д., 151—152.

Исти је случај и са записом на маргини једног рукописа Хлудовске библиотеке који говори о прогонству Охрићана по наређењу султана Мехмеда II.[164]

У чему је била суштина заваде између клирика и бољара охридских, да ли је то био сукоб локалног карактера, или је заузет различит политички став према устанку Скендер-бега у Албанији — то питање споменути извори намерно заобилазе. Чињеница је, међутим, да се Мехмед II Освајач, након крваво угушеног устанка Скендер-бега, а на повратку из Албаније, обрачунао са охридским првацима и казнио обе стране.

Да ли је баш те године, или одмах након тога отпочела турска интервенција над охридским црквама? Чини се да је са разлогом џамија Имарет посвећена баш султану Мехмеду II Освајачу.

Можда ће поузданији одговор на ово питање дати недавно откривена документација о Охриду у XV веку у цариградској архиви.

CVETAN GROZDANOV

CONTRIBUTIONS A L'ETUDE DE L'ART MEDIEVAL D'OHRID

1. Le portrait de l'archevêque Constantin Kavacil dans l'église de la Sainte Vierge de Peribleptos

Constantin Kavacil fut, avant de montrer sur le trône archiépiscopal à Ohrid, l'évêque de Strumica et le métropolite de Dyrrachium. Vers, 1250 il apparaît comme l'archevêque d'Ohrid, mais, pendant les guerres menées entre Théodore II Lascaris, empereur de Nicée et Michel II, despote d'Epire, il était tenu pour suspect d'avoir aider l'Epire et il a été mis en prison. Ce n'est que plus tard, devenu partisan des Paléologues, qu'il fut libéré et monte de nouveau au trône archiépiscopal.

Le portrait de Constantin Kavacil figure trois fois parmi les prélats orthodoxes peints dans la composition du Saint Sacrifice: dans l'église de St. Jean Kaneo, dans celle de St^{s} Côme et Damien à Ohrid ainsi que dans l'église de Stari Nagoricine près de Kumanovo. Dans l'église de la Sainte Vierge de Péribleptos (1295) le portrait de Constantin Kavacil se trouve sur le mur sud du naos à côté de Climent d'Ohrid auquel un de ces canons fut consacré. Constantin Kavacil est représenté avec la tonsure, habillé de »sakos« (habit des prélats orthodoxes). C'est la première représentation datée du »sakos« dans l'art médiéval de la Macédoine et de la Serbie ... On sait que Constantin Kavacil, étant métropolite de Dyrrachium, s'est adressé à D. Homatien pour savoir s'il a le droit

[164] Исто, 44.

de porter le »sakos«. La réponse ne fut positive que pour les trois fêtes suivantes: Pâques, Noel et Pentecôte. Le portrait de Constantin Kavacil représente le plus ancien portrait daté d'un archevêque d'Ohrid, vu que les portraits de Théophile d'Ohrid et de Homatien, les plus éminents prélats d'Ohrid, ne sont pas encore découverts.

2. L'archevêque Nicola et ses portraits

L'art médiéval d'Ohrid connait quatre portraits de l'archevêque Nicolas, à savoir: le portrait de Nicolas figurant dans le cadre de la composition représantant les fondateurs; il y est peint ensemble avec la famille des rois serbes (1345), puis il est représenté avec la famille du despote Oliver dans la chapelle de St Jean-Baptiste (1346—50) dans l'escalier de la Ste Sophie, ensuite le portrait de Nicolas fait partie de la composition représentant des donateurs peinte dans le narthex intérieur de la Saite Sophie datant du milieu du XIVe siècle, en fin, le quatrième portrait de Nicola orne la reliure d'une icône d'Ohrid.

La représentation de l'archevêque Nicola dans le cadre de la famille de Dušan et dans celle d'Oliver peut être expliquée par le fait possible qu'il fut nommé archevêque de la part de Dušan à la veille de son couronnement 1346.

Ce phénomène, contraire à l'usage et à la tradition d'archevêché d'Ohrid pourrait être interprété par le fait que, sous la pression de Dušan, Antim Metohit, qui apparaît au synode à Constantinople 1341, a dû quitter le trône archiépiscopal en faveur de Nicolas. Par conséquent, ce dernier a pris sa place. L'inscription au-dessous du portrait de Nicolas dans la chapelle de Ste Sophie porte la signature de l'»archevêque de Serbie«. Cette signature est gravée au-dessous de son titre d'archevêque.

3. Les portraits dans le narthex extérieur de l'église de la Sainte Vierge de Péribleptos

En 1961, deux compositions représentant les donateurs furent découvertes dans le narthex extérieur de l'église. La première composition, peinte dans la partie nord, sur le mur est de l'église, se trouvant de deux côtés de la porte qui mène à la chapelle de St Grégoire Théologue, illustre: Grgur et Vuk Branković, le tzar Uroš, l'archevêque grégoire II, le portrait de Jean, archimandrite du monastère St Climent, et un portrait détruit.

La deuxième composition, peinte dans la partie sud du narthex extérieur, représente le portait d'une personne, laquelle, à cause de l'endommagement de l'inscription, ne peut pas être identifiée. La personne peinte s'adresse au Christ.

L'existence de ces compositions mentionnées, illustrant plusieurs personnes, rend difficile le problème concernant les fondateurs de l'architecture et des fresques du narthex extérieur de l'église de la Ste Vierge de Péribleptos où on reconnaît plusieurs maîtres aux conceptions artistiques différentes.

4. Les interventions turques aux églises d'Ohrid et a la formation du Musée del'Archevêché

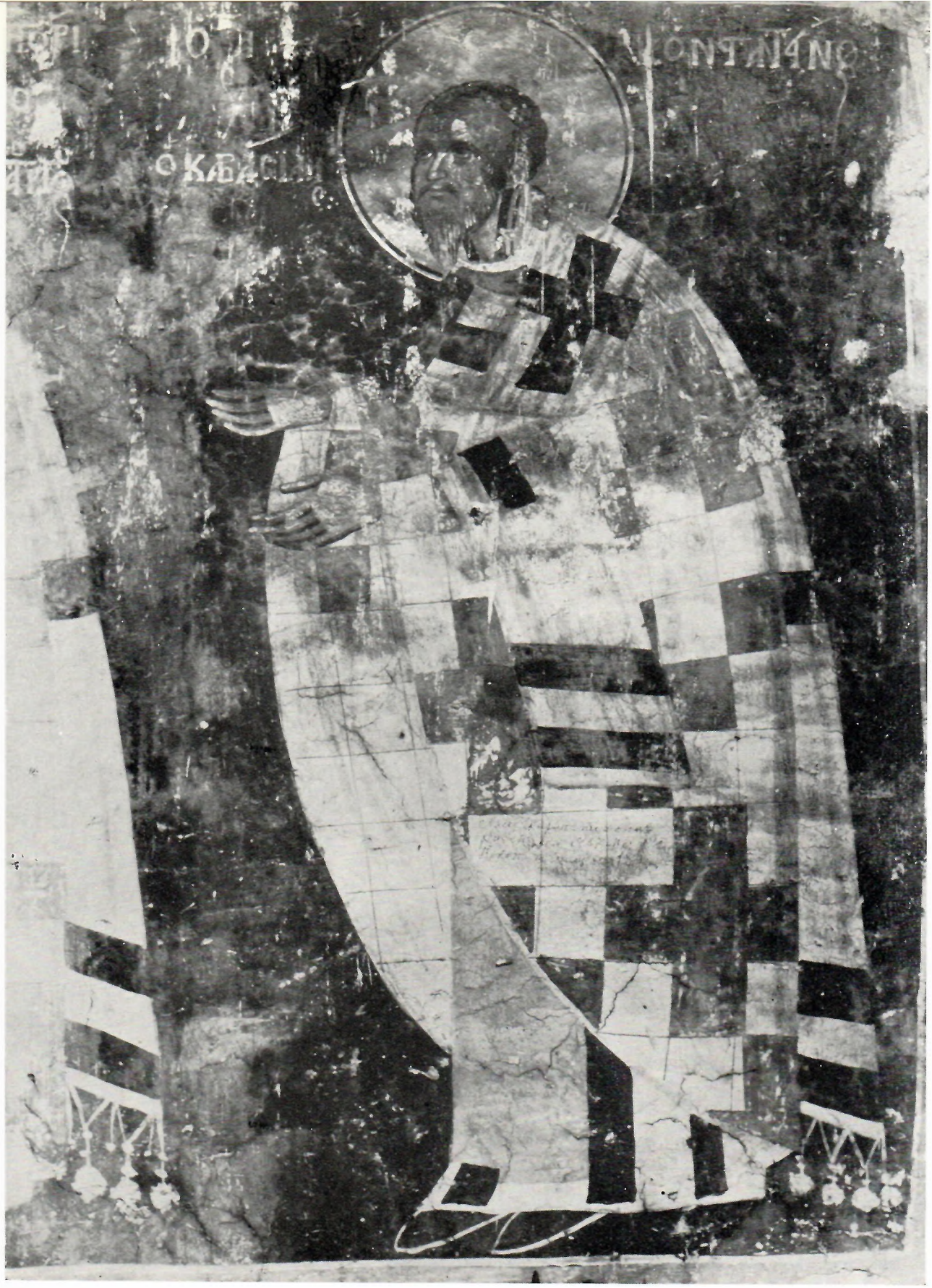
La transformation des églises d'Ohrid en mosquées à eu pour conséquence le rassemblement de l'inventaire mobile dans la nouvelle cathédrale de la Sainte Vierge de Péribleptos où on a constitué le Musée d'Archevêché, dont le sceau de 1516 est conservé jusqu'à présent. Dans les murailles qui protègent la ville, l'église de Sainte Sophie a été transformée en temple turc. Le monastère de Climent, Saint Pantéléemon a été complètement détruit. La mosquée Imaret dédiée à Mohamed II le Conquérant, a été construite, à sa place. En dehors de ces murailles, les églises de Saint Démétrius et de la Sainte Cyriaque ont également été détruites et sur leurs fondations la mosquée du Hadji Kasem et celle de Selvi Cami ont été érigées.

Ces changements ont posé plusieurs problèmes: installation du bureau de l'archevêque, qui a été lié précédemment à la cathédrale de la Sainte Sophie, placement des objets d'art des églises devastées, comme aussi des réliques du patron de la ville Climent d'Ohrid, enfin le problème des institutions d'Archevêché en générale. La nouvelle cathédrale de la Sainte Vierge Péribleptos, chargée de nouvelles fonctions, a été élargie à plusieurs reprises. Dès 1595 des changements ont été faits sur l'aile occidentale; en 1691 une reconstruction importante a été entreprise au moment où le narthex extérieur à reçu son aspect d'aujourd'hui. Vers 1860 les murs entre les deux narthex ont été perforés. Le palais archiépiscopal, immeuble à grandes dimmensions, a été bâti dans la cour de Péribleptos, vers 1730, grâce aux moyens de l'Archevêque Joassaf. La décoration intérieure a été faite par le Métropolite Kalnik.

Un document récemment trouvé — vakufnama en arabe remis en 1491 par Jusuf Čelebija à l'institution de bienfaisance Imaret, prouve que l'église de Climent, Saint Pantéléemon était à la fin du XVème siècle hors d'usage. Aussi, l'église de la Sainte Sophie, au début du XVIème siècle n'a pas servi de cathédrale, ce qui est confirmé par la présence de l'Archevêque Prohor à l'église Péribleptos au début du XVIeme siècle, où, d'ailleurs, se trouvent de nombreux objets d'art appartenant à lui, et son tombeau.

Le narthex extérieur de Péribleptos avait la fonction du Musée archiépiscopal qui existe jusqu' à 1912. Ce Musée fonctionnait depuis 1516, il était à la charge de l'Archevêché et plus tard à celle de l'archidiocèse d'Ohrid. Dans le cadre du Musée se trouvait une partie de la collection d'icônes d'Ohrid très connue, de manuscrits grecs et slaves, ainsi qu'un nombre considérable d'oeuvres d'arts appliquées qui a été malheureusement, malgré le contrôle, diminué au cours du XIXème siècle et au début du XXème par des abus et des ventes illicites.

Сл. 1 — КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ и КОНСТАНТИН КАВАСИЛА — Охрид, св. Богородица Перивлепта



Сл. 2 — КОНСТАНТИН КАВАСИЛА из композиције ПОКЛОЊЕЊА ЖРТВИ — Охрид, св. Кузман и Дамјан

Сл. 3 — АРХИЕПИСКОП НИКОЛА из историјске композиције — Охрид, св. Никола Болнички

Сл. 4 — КРАЉ ДУШАН из историјске композиције — Охрид, св. Никола Болнички

Сл. 5 — КРАЉИЦА ЈЕЛЕНА из историјске композиције — Охрид, св. Никола Болнички

Сл. 6 — МЛАДИ КРАЉ УРОШ, СВ. САВА и СИМЕОН НЕМАЊА из историјске композиције — Охрид, св. Никола Болнички

ЗДРАВКО КАЈМАКОВИЋ

Утицај старе српске графике на живопис зографа Василија

МАТИЦА СРПСКА

Да је стара графика, посебно графика првих српских штампаних књига, у најтјешњој зависности од узора виђених на фрескама и иконама, знало се од раније. Исто тако бројни су примјери обрнутог утицаја: преношење и понављање рјешења старих графика на иконама. До сада су међутим врло ријетко регистровани утицаји графике на зидно сликарство — фреске. Др Дејан Медаковић запазио је да анонимни сликар фресака у цркви манастира Никоља у Каблару, сликајући донаторску композицију (Св. Никола приводи Христу Стефана Дечанског), копира једну илустрацију на исту тему штампану у Празничком Минеју Божидара Вуковића из 1538. године.[1]

Коришћење графичких илустрација српских инкунабула као предложака у процесу живописања зидних плоха могу се врло лако констатовати у сликарству зографа Василија, који је 1623. године, за вријеме архиепископа Пајсија, херцеговачког митрополита Симеона и мјесног попа Драгојла, „трудом ктитора Радоја Михаљевића", осликао малу сеоску цркву, посвећену св. Клименту папи римском, на гробљу у селу Мостаћима, два километра западно од Требиња.[2]

О сликарству зографа Василија, који се за сада једино среће потписан у Мостаћима, дао је суд др Светозар Радојчић оцјенивши његово сликарство као „класичан пример потпуно рустицизиране уметности" и примјетивши да „неспретни цртеж и дречеће боје дају занату мајстора Василија снагу и свежину која подсећа понекада на смелости и експериментисање модер-

[1] Дејан Медаковић, Графика српских штампаних књига XV — XVII века, САН, Посебно издање, књ. CCCIX, Београд 1958, 133.

[2] Љ. Стојановић, Записи и натписи, бр. 1146. О цркви у Мостаћима и њеном живопису опширно пише Nada Miletić, Crkva sv. Klimenta u Mostaćima, Glasnik Zemaljskog muzeja. Sarajevo 1954, 281 — 297. Мајстору Василију треба приписати и сада скоро уништени живопис цркве Бурђевице у Гомиљанима код Требиња.

них мајстора после импресионизма"[3] (подвукао З. К.). И заиста, већ на први поглед стиче се утисак да је ово сликарство донекле изашло из устаљених матичних токова српског живописа овога времена, како у техничко-умјетничком смислу тако и у погледу извјесних, истина дискретних, иконографских новина. Пада у очи да се мајстор Василије, и поред инсистирања на супротном, ипак, у цјелини гледано, знатно слободније односи према традиционалним правилима и духу старе српске умјетности, дозвољавајући ту и тамо одступања или произвољности. На питање да ли до тих „новотарија" долази из креативних побуда зографа Василија, или услијед његове необавјештености, врло је тешко одговорити, али чини се да је у питању прије ово друго, нарочито када у наредним редовима покушамо објаснити на које се начине сналазио овај мали провинцијски сликар из прве половине XVII вијека.

Подударности између фресака мостаћког зографа и илустрација из Празничког Минеја Божидара Вуковића могу се констатовати на слиједећим фрескама: Христовом рођењу, Успењу, Крштењу, Сретењу, донекле на портретима св. Климента папе римског, св. Саве српског и на извјесним декоративним елементима.[4]

Сликајући св. Саву српског зограф се угледа на графичку илустрацију у Минеју на којој је светац представљен са раширеним рукама и кодексом у лијевој руци. У детаљима орнамената и апликација на одежди види се да зограф Василије у много чему не слиједи свој узор већ такве детаље третира слободније. Саву представља са тонзуром на глави, што није случај код графике. Управо са ове илустрације из Минеја, на којој су заједно представљени св. Сава и Симеон, живописац узима један декоративни елемент који се у Мостаћима јавља два пута — цвијеће у посуди. Идентични звјездолики цвјетови, само у бокору, налазе се између Саве и Симеона на поменутој графици у Празничком Минеју.

Много јасније утицаје графике на мостаћки живопис срећемо на композицијама Успења (западни зид), Рођења (на своду олтарског простора, јужни зид) и на Крштењу и Сретењу (на јужном дијелу свода). Празнички Минеј Божидара Вуковића и овдје је послужио као извор из кога зограф преузима истоимене графичке илустрације, преносећи их понекада у потпуности, као што је случај са Сретењем и Крштењем, а понекад модификује у композицији или у детаљима надопуњавајући их новим елементима или их осиромашава, што је,

[3] Светозар Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, САН, Посебно издање, књ. CCXXXVI, Београд 1955, 71.

[4] Упоређујући мостаћки живопис са графикама служио сам се горе наведеном књигом дра Дејана Медаковића одакле сам и преснимио све приложене графике.

углавном, у зависности од простора који зографу стоји на располагању (Рођење и Успење).

Упоредивши композицију Успења са истоименом илустрацијом у Минеју, видјећемо да су са графике дословно преузета два бочна апостола а донекле и Богородица, док су остали елементи само у општем смислу зависни од графике, као што је у тој зависности и читава композиција. Зограф Василије додаје сцену са Јеврејем и анђелом, које нема на графици, те се на овим фигурама, принуђен да слика без узора, показује далеко наивнијим и неспретнијим. Исто тако живописац мијења облик архитектуре у позадини, јер му се она, представљена на графици, чини сувише нетрадиционалном. Поводећи се за представом Успења на графици, зограф Василије из ове композиције изоставља неке од обавезних њених елемената — пророке на облацима. У руке апостола Петра он ставља кадионицу коју видимо у истом облику у руци архиђакона Стефана, представљеном на једној другој графици у Минеју (сл. 1 и 2).[5]

Композиција Христовог рођења у Мостаћима само се у основном распореду сцена ослања на истоимену илустрацију у Минеју, но и за њу ипак можемо тврдити да ју је зограф Василије сликао држећи у рукама Празнички Минеј Божидара Вуковића.

Крштење на фресци идентично је Крштењу из Минеја, како у композицији тако и у детаљима, као што су представе риба у Јордану и рачвастог дрвета са углављеном сјекиром испод ногу Крститеља. Једино змије и постамент испод Христових ногу нису узети из Минеја, већ их је зограф Василије додао ослањајући се на друге узоре, који нису ријетки (сл. 3 и 4).

Да је живописац из Мостаћа преузимао графичка ријешења из Празничког Минеја, о томе можда најбоље свједочи упоређење композиција Сретења из Минеја и из Мостаћа. Зограф је од графичара преузео све елементе ове композиције па и детаље какви су, на примјер, стуб у позадини са лијеве стране и царске двери. Фреска и графика разликују се једино у начину на који су царске двери горе завршене и у драперији разапетој по архитектури, које на графици нема. Плаћајући данак времену, зограф Василије је царске двери горе завршио у виду исламског лука а графичар полукружно (сл. 5 и 6).

Да би се у правом свијетлу схватио карактер ових позајмица, потребно је навести да се зограф Василије није у сваком случају ослањао на графике. Тако на примјер портрети цара Константина и царице Јелене нису сликани по графици из Минеја, иако је наш зограф могао

[5] Пошто је кадионица на илустрацији Успења у Минеју врло нејасна, зограф је дословно копира са представе архиђакона Стефана коју налази у истој књизи знатно јасније представљену. Д. Медаковић, нав. дело, таб. LIII, бр. 2.

тамо да их нађе. Исто тако извјесне композиције које се налазе у Минеју, у Мостаћима нису насликане — на примјер Ваведење и Богородичино рођење, док су друге, које у Минеју не постоје, у Мостаћима насликане — Духови, Распеће, Васкрсење. Зограф их није радио ни по илустрацијама осталих старих српских штампаних књига. Дакле, иако скромног репертоара, мостаћки живопис не ослања се потпуно на илустрације Празничког Минеја. Очигледно је мајстор Василије поред Минеја имао и друге узоре као и извјесну, још скромну, сопствену сликарску праксу и искуство. Један детаљ из Рођења у Мостаћима — представа козе која брсти лишће пропињући се на задње ноге — која се среће у истој композицији у Добрићеву и Завали, свједочи да је зограф Василије добро познавао ове живописе недалеко од Мостаћа. Распоред живописа у основи је сличан распореду у црквама Завале и Добрићева за које се, са доста разлога, сматра да их је живописао Георгије Митрофановић. С обзиром на то да је живопис у Завали настао 1619 (око тог датума је живописано и Добрићево) док су фреске у Мостаћима из 1623. године, може се тврдити да је зограф Василије своја скромна знања из сликарства употпунио студирајући дјело славног пећког сликара. Рукопис зографа Василија данас се не може наћи у завалској декорацији, али у Добрићеву, у четвртој зони у наосу (попрсја пророка), радила је једна сасвим невјешта кичица, блиска руци мајстора Василија.

Ипак, врло је тешко претпоставити да се Василије као сликар формирао на дјелу Георгија Митрофановића Он се сликарства овог великог умјетника дотакао већ као изграђена личност, те се оно на његов стил није могло одразити. Прије ће бити да је Василије прва пресудна знања о живопису стекао међу сликарима који су на самом почетку XVII вијека осликали цркве у Аранђелову и Петровићима, на ширем требињском подручју. Живопис у Петровићима рађен је 1605. године а око те године морао је настати и онај у Аранђелову, јер оба раде врло блиски или исти умјетници.

Колико је зограф Василије био незрео и несамосталан умјетник види се најбоље на ликовима које он слика без предлошка. Изврстан компилатор, он слика релативно добро кад има пред собом туђи, разрађен предложак. Али кад самостално ствара, показује се као прави аматер. Већ смо споменули да фигуре Јеврејина и анђела из Успења нису сликане по графици. Судећи по сировости у цртежу, Василије је и композицију Вазнесење сликао по сопственим скицама. И овдје су фигуре као у првом случају здепасте, кратке и укочене те подсјећају на дрвене лутке (сл. 7).

Када су екипе страних сликара напустиле област доње Херцеговине, у њој је остао препуштен сам себи један тек откривени и про-

буђени талентовани сељак. Он је свој скромни сликарски приручник, заснован код трећеразредних сликара у Аранђелову и Петровићима и коригован у Добрићеву и Завали, надопуњавао на разне начине пабирчећи са свих страна. Поред наведених живописа и Празничког Минеја Божидара Вуковића, сликарство мајстора Василија ослања се и на сликарство уништене цркве манастира Тврдоша — удаљене од Мостаћа 2—3 км. Да се давно нестали тврдошки живопис у одсјајима одражава на сликарству цркве у Мостаћима потврђује нам појава извјесних западних или, у најмању руку, необичних елемената и рјешења у мостаћком живопису. На примјер, мостаћки мајстор врло често на главе светаца ставља бијеле вијенце, ставови појединих светитеља подсјећају на наклоне готских фигура, умјесто јеванђелиста, који у центру свода ове мале црквице треба да окружују Христа Пантократора, он слика само њихове симболе (лав, во, орао и анђео) што је типичније за западну него за источну иконографију. Није зато искључено, напротив врло је блиско стварности, да је јеванђелисте овако представио католик Вицко Ловров, који је 1510. године на захтјев православних калуђера живописао тврдошку цркву у „грчком стилу".[6] Сто и више година доцније, 1623, недоученом зографу из Мостаћа овај мотив могао се учинити довољно православним да би га искористио у свом раду. Истим утицајем можда се може објашњавати и појава осталих „оригиналности" зографа Василија: Емануило са по два бијела трнова вијенца на раширеним рукама и Света Тројица представљана у виду анђела са три лица а сигнирана као „три лица једно божанство" што се код нас раније среће најпре у Матеичу.[7] Занимљив је детаљ да зограф Василије врло често украшава знак за слово М малим кругом који поставља горе, између врхова кракова. Овај нефункционални украс преузет је са текстова на надгробним плочама XV и XVI вијека у Дубровнику.[8] Потпуно уништени живопис у Тврдошу, од којег нам је остао само један акварелисани цртеж који је објавио В. Ћоровић, не допушта нам директне компарације ова два сликарства, али нам се чини да је један врло блиједи одсјај богатог тврдошког сликарства сачуван у дијелу зографа Василија, који га је свакако гледао.[9]

---

[6] Јорјо Тадић, Грађа о сликарској школи у Дубровнику, XIII — XVI в., II, САН, књ. V, Београд 1952, бр. 838.

[7] В. Петковић, Преглед црквених споменика..., САН, књ. CLVII, Београд 1950, 188.

[8] Надгробне плоче у комплексу фрањевачког самостана у Дубровнику скоро редовно у својим текстовима имају овако украшен знак за слово М, понекад у значењу лигатуре.

[9] Владимир Ћоровић, Требињски манастир (Тврдош), Глас. Зем. музеја за 1911, таб. I.

Мостаћки сликар ипак, и поред свега, није у стању да изађе из круга умјетности српско-византијског стила и очигледно је да његов сликарски идеал представљају светогорски умјетници, које он није био кадар да достигне. Појава модерних и западних елемената резултат је његове необавјештености, јер наш зограф очигледно ради без прописног сликарског приручника. Појави ових елемената погодовале су и друге околности, а прије свега близина Приморја, као и унијатски покрет, актуелан особито за вријеме римског папе Климента VIII, имењака патрона мостаћке цркве. Томе свакако доприноси и недоученост нашег зографа.

Не треба изгубити из вида да мајстор Василије ради у времену када се још осјећа замах у нашем сликарству који је покренут меценством обновљене Пећке патријаршије. Живопис постаје мода времена. Лонгин 1623. године већ одавно није активан, али су у пуној снази Георгије Митрофановић и Поп Страхиња из Будимља. Упоредо са њима нашим крајевима крстаре многи познати и непознати сликари, у групама и појединачно. Талентованији и образованији мајстори успијевају да се надовежу на старо српско сликарство и нађу свој пут, док се мање учени сликари сналазе теже. Нејасни идеолошки ставови одражавају се на иконографији, а доцније на техници и стилу нашег сликарства. Из чињенице да се зограф Василије умјесто сликарског приручника користио графички најопремљенијом старом српском штампаном књигом, Празничким Минејем Божидара Вуковића из 1538. године, која је настала на искуствима западне штампе и графике, а индиректно, преко италокритских икона, трпјела утицаје западног сликарства, — новине које овај провинцијални сликар доноси постају разумљивије.[10]

Занимљиво је било погледати да ли се мајстор Василије поред иконографских рјешења користио и неким техничким елементима својих узора — графиком старих штампаних књига. Но, прије свега треба констатовати извјесну сродност између ове двије сликарске технике у поступку настајања. Као и фреска, и графика старих српских штампаних књига — дрворези — настајала је на начин врло близак процесу сликања фресака. У процесу резања лица, на примјер, понавља се стари поступак познат из живописа и иконописа, тј. режу се свијетле партије на тамним, обратно данашњем начину сликања, а идентично сликању фрескотехником гдје се на тамнијој подлози слика свијетлим бојама. Отуд мостаћком примитивцу није ни било тешко да несвјесно преузме неке стилске и техничке елементе графике, а то је прије свега линеарност, и јак контраст између сјенке и свијетла. Бољи мајстори знали су да, између подсликаног кестењастог тона

[10] Д. Медаковић, Графика..., 135.

на лицу и свијетлијих окера којим боје освијетљена мјеста лица, поставе скалу међутонова. Угледајући се на графике гдје су прелази оштри, зограф Василије са тамне сјенке (веома тамна кестењаста боја) прелази директно на прљави окер, те његове физиономије пате од тврдоће, упрошћености, недорађености и карикатуралности. Тек понегде он ће ове оштре контрасте ублажити потезом „зелене земље". Отуд они тако карактеристични мали тамни троугли испод очију и сплоштено чело (сл. 8).

Треба такође истаћи да су рустицизам и „оригиналност" мајстора типа мостаћког зографа Василија у ствари први корак наше касне средњовековне умјетности, чији живот траје дуго и у новом времену, на путу преоријентације са традиционалног на савремено, чему директно припомаже нестанак обавезног ослањања на сликарске приручнике и губљење веза са старим мајсторима. У ствари, рустицизам је израз дезорганизације наше умјетности тога времена. Губљење осјећања за стил и концепцију које се осјећа у периферним подручјима наше умјетности први је корак, или услов, да се крене новим путем. Политичке прилике нису допуштале обнављање српске умјетности с југа; она је дошла са сјеверне стране, са једне исто тако периферне области, гдје су и економске и политичке прилике биле повољније, али уз исту претходницу периода у коме се јавља наивно и рустицизирано сликарство — Војводине.

Мостаћком мајстору Василију треба без двоумљења приписати и живопис цркве Ђурђевице у селу Гомиљанима код Требиња — недалеко од Мостаћа. Радећи за неког сиромашног наручиоца, Василије је осликао само источни зид са апсидом ове мале једнобродне црквице која је већ одавна без некада благо преломљеног свода. Зидови, очувани понекад у висини од два метра, показују да је црквица била дуга 8,10 м, а широка 4,57 м. Прије засвођења, вјероватно у XVI в., црква је имала дрвени кров на двије воде. Живопис, изложен атмосферилијама, сачуван је само у најскромнијим фрагментима и траговима, али се ипак може реконструисати његов првобитан изглед и садржај. Сокл је на уобичајен начин украшен уским траком стилизоване палмете, у апсиди су биле укупно четири фигуре светих отаца а у полукалоти Оранта са анђелима са стране. На тријумфалном луку, доле, била је са сваке стране по једна фигура непознатих светаца, по свој прилици св. Ђорђа (патрона цркве) и св. Димитрија. Изнад њих на зеленој позадини биле су насликане Благовјести; сјеверно арханђел, а лијево Богородица. У врху зида налазило се попрсје Христа са раширеним рукама. Ови скромни остаци кишом испраног живописа, а особито дио сачуваног лица Богородице и неколико слова, допуштају да се примјети и ишчита рукопис Василијеве кичице из Мостаћа.

Приписивање овог живописа зографу Василију је доказ да се он дуже задржавао у овим крајевима, односно да је потицао одавде.

Утицаје старе српске графике на живопис испитивања ће регистровати и на другим мјестима. Извјесне елементе ових веза срећемо чак и код тако врсних умјетника као што је Георгије Митрофановић. Бујни разлистани ренесансни акантус који је Митрофановић два пута насликао у олтарском простору у Добричеву идентичан је једном оквиру графика у Зборнику Вићенца Вуковића, штампаном у Венецији 1547. године. (Упоредити сл. 9 и 10.)

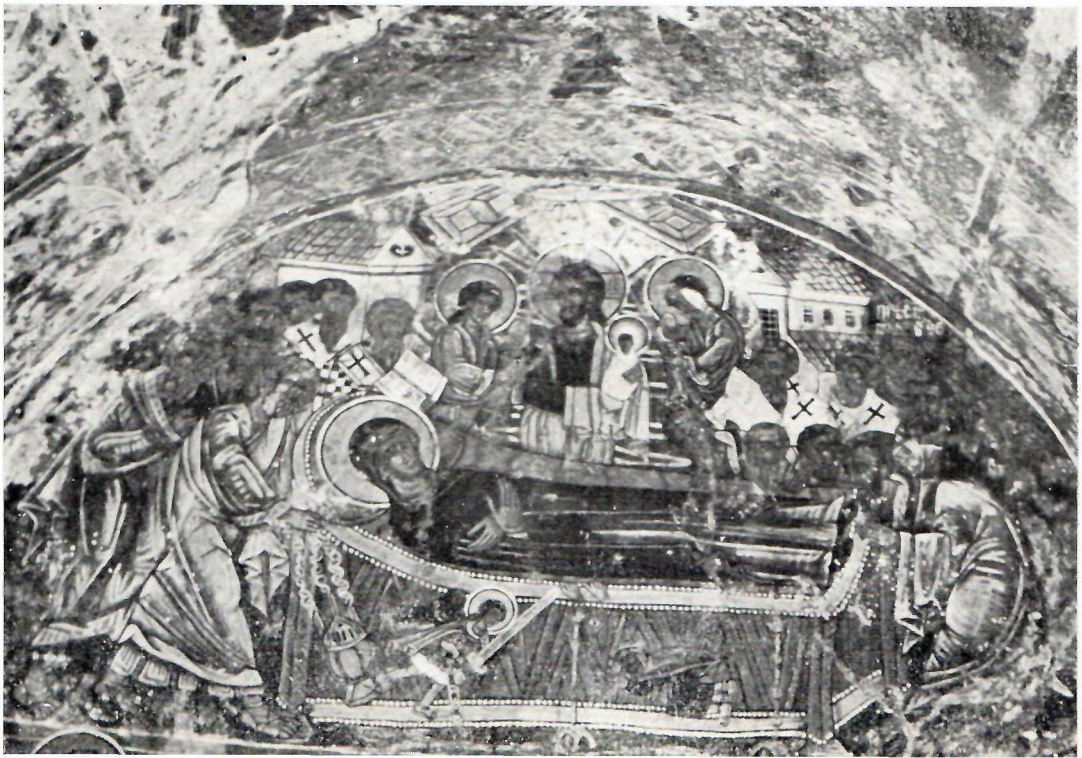
ZDRAVKO KAJMAKOVIĆ

L'INFLUENCE DE L'ANCIENNE GRAVURE SERBE SUR L'OEUVRE DU PEINTRE VASILIJE

Les peintures de la petite église au cimitière du village Mostaći près de Trebinje ont été faites en 1624 par le peintre Vasilije, dont la signature n'a pas été trouvée ailleurs. Sa peinture, surgie loin du centre de l'art serbe, a toutes les caractèristiques de l'art rustique et naïf. Il en résulte des recherches que le peintre Vasilije, à défaut d'un manuel de l'art, se servait de ses propres notices qu'il a ramassées de toutes parts. Il prend pour exemple la peinture de Zavala et Dobrićevo, faite par Georgije Mitrofanović, et se sert également du recueil de Božidar Vuković publié à Venise en 1538. Les gravures de ce vieux livre serbe imprimé lui servent de modèle pour ses fresques. La composition de »Présentation au Temple«, »Nativité«, »Baptême« et »Dormition« à Mostaći, aussi bien que le portrait du Saint Sava le Serbe ont été faites suivant les mêmes gravures du Ménologe. Il a déjà été constaté que les vieilles gravures serbes ont été exécutées d'après les modèles des icônes et des fresques, tandis qu' 'ici le contraire s'est produit. L'influence de la gravure se reflète dans les caractéristiques de style des fresques de Mostaći, ce qui est surtout dans leur linéarisme et les forts contrastes clair-obscur.

Сл. 1 — Графичка представа УСПЕЊА у Празничком Минеју Божидара Вуковића штампаном у Венецији 1538 године

Сл. 2 — Композиција УСПЕЊЕ, фреска у цркви
св. Климента у Мостаћима, рад зографа Василија из 1624. године

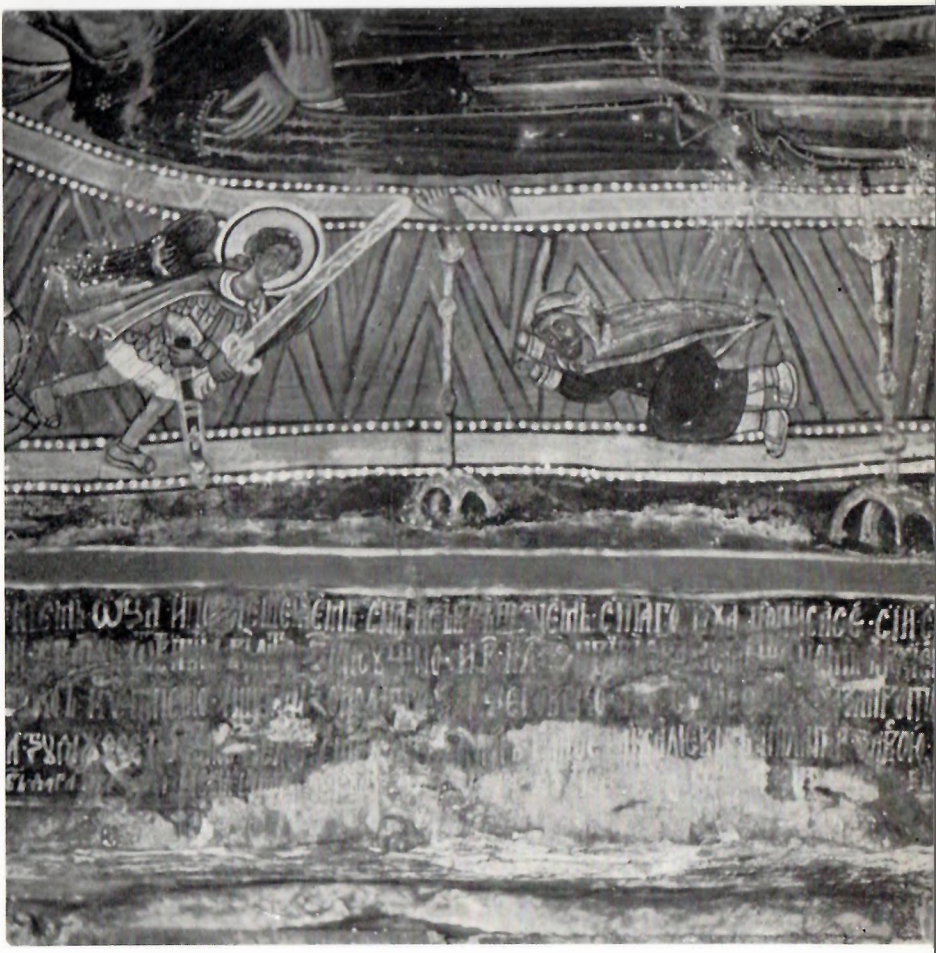


Сл. 3 — КРШТЕЊЕ, Празнички Минеј

Сл 5 — Композиција СРЕТЕЊЕ,
Празнички Минеј

Сл. 4 — Схематски приказ композиције КРШТЕЊЕ из Мостања

Сл. 6 — Композиција СРЕТЕЊЕ, фреска из Мостања



Сл. 7 – Детаљ композиције УСПЕЊЕ из Мостања. Сликар анђела и Јевреjина слика без предлошка те је у цртежу знатно неспретнији

Сл. 8 — АРХ. МИХАИЛ, фреска из Мостања. Утицаји графике на стил зографа Василија показују се овдје кроз јаке контрасте и линеаризам ове фреске

Сл. 9 и 10 — Горе виньета из Зборника Виђенца Вуковића а доле исти мотив на фресци у Добрињеву

БРАНКА КНЕЖЕВИЋ

Црква светог Петра у Преспи

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

На обалама и острвима Преспанског језера остале су од давнина многе цркве. Већина њих добила је угледно место у расправама о културном наслеђу Преспе захваљујући историјским изворима, натписима, записима, ктиторским портретима, док је црква св. Петра на острву Велики град мање позната и обрађивана. Не располажемо историјским подацима о томе ко је и за време чије владавине подигао грађевину, ни када су настале њене фреске. Натпис и лик ктитора у цркви нису сачувани.

Ретке посете стручњака овом острву, ненастањеном и ван комуникација, на тромеђи југословенско-грчко-албанској, обухватиле су махом испитивања архитектонских остатака, док је фрескодекорација цркве само у мањој мери била предмет расправљања. Постојање цркве регистровала је крајем XIX века једна бугарска мисија, наводећи у својим путним белешкама да се на острву Град виде остаци седам цркава и других грађевина али само од једне стоје четири зида са живописом.[1] Неколико година касније Руски археолошки институт предузео је научну екскурзију у западну Македонију, којом приликом су евидентирани и описани сви споменици у Преспи — на обалама Великог и Малог језера и острвима Аилу, Малом и Великом граду. Из извештаја Миљукова сазнајемо да је цркву светог Петра, коју становници називају тим именом, затекао у рушевинама. Дао је опис архитектуре и фресака, објавивши истовремено прве цртеже и фотографије.[2] Црква је остала по страни у каснијим делима која обухва-

[1] Сборникъ за народни умотворения, IV, статья: „Битолско, Пръспа и Охридъ", София 1891, 35. Ове белешке навеле су и касније учене посетиоце да испитују њихову веродостојност, или да их само региструју.

[2] П. Н. Милюкова, Христіанскія древности Западной Македоніи, Извѣстия Русскаго археологическаго института въ Константинополѣ, IV, Софія 1899, 43—46, Рис. 9, 10, цинкогр. 16, 17, 22. Фреске на јужној фасади описао је

тају културну прошлост и црквене прилике Преспе[3], сем што су о њој изнете кратке информације у Народној енциклопедији.[4] Нов извештај имамо тек по доласку Б. Бошковића у ове крајеве, када је проучавајући и снимајући остале споменике снимио и рушевине цркве св. Петра. Међу фрескама на јужној фасади запазио је и сцену опседнутог града.[5] Овако употпуњене податке унео је В. Петковић у свој Преглед, додајући да грађевина потиче из времена краља Вукашина.[6] У новијем прегледу културних споменика Македоније, сем описа острва, о цркви једва да је нешто речено.[7]

Архитектура

Црква св. Петра једнобродна је грађевина без кубета, прилично висока. Сазидана је од грубо отесаног камена и опеке ређаних без не-

---

само делимично, не упуштајући се у разрешавање тематике и грчких натписа. Миљуков је на острву нашао и словенски натпис пред једном пећином (op. cit. 41). На другој стени запазио је велики сликани крст са лозицом (ibid. 42), који се и данас лепо види. Занимљиво је овде напоменути да је сличан крст насликан у вратима неких охридских цркава. Тако на пример: у цркви св. Константина и Јелене, Григоријевој капели у цркви Богородице Перивлепте, Св. Клименту старом, затим у манастиру Зауму (према личном виђењу), цркви Богородице Елеусе из 1410. год. у Преспи. Στυλιανοῦ Μ. Πελεκανίδου, Βυζαντινά καὶ μεταβυζαντινά μνημεῖα τῆς Πρεσπας, Θεσσαλονικη 1960, πιν. XLIX, и другим. Миљуков (op. cit. 46) видео је и рушевине цркве св. Димитрија са остацима живописа.

[3] В. Марковић, Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији, Сремски Карловци 1920, 118. В. Петковић, Скопље и Јужна Србија, Скопље 1925, 19. М. Злоковић, Старе цркве у областима Преспе и Охрида, Старинар, III сер., књ. трећа (1924—25), Београд 1925, 115—149. И. Снѣгаровъ, История на Охридската архиепископия, I, София 1924, 36, поводећи се за ранијим белешкама, каже да је по предању на острву Град било седам цркава и других грађевина али од њих нема трага. У овом делу изложио је положај Преспе у оквиру Охридске архиепископије којој је припадала, говорећи у посебном поглављу о српској епохи од 1334—1394. год. и српским владикама које су се око 1334. год. утврдиле у Охриду, Преспи и Лерину (316, 317, 329, 330, 331).

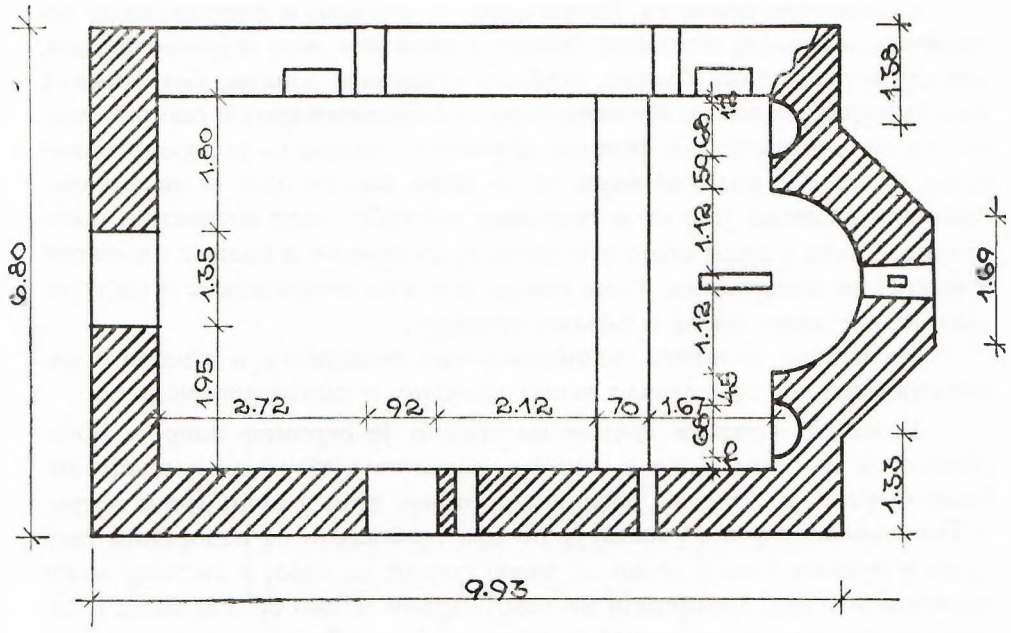
[4] V. Petkovic, у: Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka, III knj., sv. 23, Zagreb 1928, 561.

[5] Б. Бошковић, Рад на проучавању и конзервацији средњевековних споменика, Годишњак Српске краљевске академије XLII (1933), Београд 1934, 310. Цртеж под називом Опсада Цариграда објавио је V. Petkovic, La peinture serbe du Moyen âge, II, Beograd 1934, fig. 53. Б. Бошковић помиње на острву рушевине црквице св. Димитрија и вероватно неке куле.

[6] В. Петковић, Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа, Београд 1950, 245, 262.

[7] А. Николовски — А. Ќорнаков — К. Балабанов, Споменици на културата во НР Македонија, Завод за заштита на спомениците во НР Македонија VIII, Скопје 1961, 253—4.

кој система.[8] Олтарска апсида је изнутра полукружна, споља тространа. На источном зиду су лево и десно од апсиде високе полукружне нише ђаконикона и проскомидије. На јужном и западном зиду налазе се ниски улази у храм. Црква је осветљена са по два мала прозора на



Ск. 1 — Основа цркве св. Петра на острву Велики град у Преспи

бочним зидовима, једним на западном зиду и бифором на олтарској апсиди. Фасаде су једноставне, без икакве декорације, сем што је над западним улазом плитка полукружна ниша, намењена вероватно лику патрона. По распореду основе (ск. 1) и структури грађевинског материјала има сличности са низом скромних грађевина које је поди-

[8] Уз начин грађења М и љ у к о в, op. cit. 43, примећује да је камен за конху апсиде ређан ребрасто у косим површинама које се по средини апсиде секу, а не у хоризонталним редовима. Покушавајући да грађевину датира (45, 46), наводи да овакав, византијски, начин зидања апсиде сам по себи не сведочи о дубокој старости цркве, као што ни једноставан, груб начин зидања зидова и попуњавање међупростора дебелим слојем креча и неправилним каменом не сведочи о касном грађењу. По мишљењу Б. Б о ш к о в и ћ а, op. cit. 310, грађевина је била засведена врло неправилним полуобличастим сводом. О старости цркве ни Б. Б о ш к о в и ћ, Архитектура средњег века, Београд 1962, 132, не даје одређенији суд, већ наводи да би могла да припада Самуиловом времену али исто тако и познијем.

зала властела и монаси углавном средином и у другој половини XIV века у Македонији, нарочито у Охриду.[9] У новије време обновљена је из рушевина.

Живопис

Сликарство цркве св. Петра слабо је очувано и покрива само делимично површине источног, јужног и западног зида и јужне фасаде, док су читава зидна платна, особито у горњим зонама, без фресака које су страдале током времена када су порушени свод и северни зид. На жалост, и преостала фрескодекорација претрпела је знатна оштећења, понегде у толикој мери да се једва назире шта је насликано. Ликови светитеља још су и нагрђени многобројним потписима посетилаца. Улази у храм стоје отворени, те су фреске и надаље изложене временским непогодама, а оне споља, потпуно незаштићене и најугроженије, све више бледе и полако отпадају.

По избору тематике, иконографским решењима и стилским одликама живопис представља веома значајну и занимљиву целину.

У конхи олтарске апсиде насликано је огромно попрсје Богородице са Христом (скоро сасвим уништено), којој се клањају анђели. Очуван је, донекле, само десни анђео, који у руци држи сферу. У Поклоњењу жртви учествују по два архијереја са отвореним свицима у рукама лево и десно од часне трпезе, на којој у дискосу лежи прекривен агнец. Архијерејн на левој страни тешко су оштећени и сигнатуре ишчилеле; на десној је први св. Јован Златоусти, који се распознаје по карактеристичном лику, а иза њега, сигниран, св. Григорије Ниски (ΓΡΗΓΟΡΙΟС Ο ΝΙCAC).[10] Почеци сигнатуре (Ο ΑΓ . . .) убележени су у шестокраку звезду десно више његове главе. На часној јумфалном луку је Богородица из Благовести у седећем ставу благо трпези поред агнеца је путир а иза трпезе серафим и рипиде. На трикренута улево. У позадини су зграде. Испод ове сцене насликан је св. Данил Столпник (Ο ΑΓ . . ΔΑΝΙΛ)[11] седе браде и косе у монашкој одећи која уз врат има високи оковратник. Очуван је само капител стуба на коме светитељ борави. До њега је, у ниши ђаконикона, св. Роман Мелод (Ο ΑΓ . . . ΡΟΜ . . . Ο ΜΕΛΟΔΟС)[12] у белој одећи и плавом

---

[9] Да поменемо неке од њих: Св. Никола Болнички из почетка XIV века, Св. Климент стари из 1378. год., Св. Димитрије, Мали св. Врачи, В. Петковић, Преглед . . ., сл. 700, 701, 706. Сличности постоје и са двема црквама на реци Трески: Св. Николом Шишевским (у Нири) и Св. Николом у селу Шишеву (ibid., сл. 656, 669).

[10] Натписи поред светитеља наведени су у оном облику у коме их је сликар исписао, само што су лигатуре разрешене, па ће у примедбама за нетачне стајати тачни називи — ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Νύσσης.

[11] ὁ ἅγιος Δανιήλ.

[12] ὁ ἅγιος Ῥωμανὸς ὁ Μελῳδός.

плашту пребаченом преко левог рамена. У десној руци држи крст а у левој дарохранилницу. Дебљина зида у прозорском отвору украшена је лозицом (ск. 2) са цветовима у зеленим, црвеномрким, сивоплавим и наранџастим чашицама, пупољцима и зеленим листовима, преко

Ск. 2 — Лозица у прозору олтарске апсиде цркве св. Петра у Преспи

којих су извучене беле цртице.[13] Горње површине зидова и свод били су резервисани, по свој прилици, за циклус Великих празника, од којег се на десном крају јужног зида виде само палме из Цвети(?). У

[13] Лозица слично украшена белим цртицама налази се на дрвеној греди иконостаса охридске цркве св. Константина и Јелене.

наредној зони илустрован је маријански циклус, што значи да је црква првобитно била посвећена Богородици, чији је култ био веома раширен крајем XIII и у XIV веку. Сцене теку од истока ка западу. Прве две-три скоро су сасвим пропале тако да се не могу са сигурношћу идентификовати. Прилично је очуван Сусрет Јоакима и Ане који посматра служавка Сара, а затим и Рођење Богородице. На левој страни приказана је на постељи у седећем ставу св. Ана, окренута једној девојци која јој прилази. Уз колевку са дететом седи једна жена. Још једна фигура стоји у вратима. У позадини су зграде. Од сигнатуре у врху сцене остало је свега неколико слова. Следећа сцена приказује Прве кораке Богородичине које покушава да направи прилазећи родитељима и пружајући руке да је прихвате. Јоаким, кратке браде, у богато драпираној одећи, седи на клупи лево од св. Ане окренуте према њему и обоје пружају руке да дочекају дете. У продужетку је насликан Благослов тројице јереја. Свештеници седе на клупи за постављеним столом док им прилази Јоаким држећи у наручју малу Богородицу. У позадини је зграда богато декорисана орнаментом, са чијег се забата одваја драперија лево и десно. Циклус се наставља на западном зиду где је насликано Ваведење. На левом крају је Богородица под балдахином и анђео који слеће према њој. На путу до храма Богородицу је допратила група од седам девојака и, на зачељу, њени родитељи. Поворка пролази испред палата и зидина града. Малу Богородицу дочекује првосвештеник Захарија стојећи погнут на степенику испред балдахина, одевен у белу ризу украшену бордурама са словима.

Примећују се извесна одступања у иконографији и редоследу сцена из маријанског циклуса. Тако на пример у Рођењу Богородице учествују свега две-три девојке, а не више њих; у Благослову свештеника недостаје св. Ана. У Ваведењу је изостављен уобичајени детаљ да Богородица и девојке носе запаљене свеће.[14] Редослед сцена је поремећен утолико што Благослов свештеника треба да претходи Првим корацима, јер Богородицу четрдесет дана по рођењу доносе родитељи у храм да је свештеници благослове, док је прве кораке покушала да направи када је напунила шест месеци.[15] На десној половини западног

[14] Према сликарском приручнику, Didron-Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855, у Рођењу Богородице, параграф 390, учествује више девојака које јој помажу, дворе је и доносе дарове. У Благослову свештеника, пар. 391, изостављање фигуре св. Ане условило је можда због недостатка простора. Сем тога, црвена трака којом су иначе међусобно одвајане све сцене и светитељи овде није уцртана. Пропис за сликање Ваведења, пар. 392.

[15] Врло детаљну расправу о иконографији ових сцена дала је у оквиру своје студије G. Babić, Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge, Cahiers archéologiques XII, Paris 1962, 303—339, где је и сва литература за цркве са маријанским циклусом.

зида остали су само бледи трагови Успења Богородице. Једино се још види анђео (сасвим лево).

У другој зони на јужном зиду насликано је четрнаест медаљона са попрсјима светитеља. Кружна поља обојена су наизменично плавом, жутом и ружичастом бојом и нижу се на траци плаве боје без међусобне повезаности. Већина ликова у њима је уништена, тако да се једино по одећи види да су прва тројница архијереји. Следећи светитељ држи књигу, а наредни мученички крст. У медаљону десно од врата насликан је св. Јевстатије, мученик (...ΤΑΘΙΟC). До њега је св. Маркијан, читко сигниран (Ο ΑΓ . . . ΜΑΡΚΙΑΝΟC), у белој одећи заогрнут плаштом украшеним бисерима и закопчаним под грлом. У три последња медаљона приказани су непознати светитељи — мученици.[16] Медаљони су били, изгледа, само на бочним зидовима, судећи по томе што је у истом реду на западном зиду — између Ваведења и светитеља из приземне зоне до врата — празно поље, сада закречено, где је можда био натпис. У најнижој зони насликане су, као и обично, стојеће фигуре. До олтарске апсиде виде се само главе са нимбовима двојице светитеља, и то је све што је остало од живописа на том делу зида. Над улазним вратима на јужном зиду су фрагменти двојице светитеља.[17] До њих је група угледних пустиножитеља и монаха. Први је св. Антоније Велики (Ο ΑΓΙΟC ΑΝΤΟΝΙΟC)[18], седи старац кратке коврџаве браде подељене у два дела, са капуљачом преко главе и развијеним свитком у левој руци. До њега је св. Јефтимије Велики (Ο ΑΓΙΟC ΕΥΘΥΜΙΟC), старац дуге седе браде. У левој руци држи необичан свитак отворен у облику лепезе, од чијег се текста, исписаног попреко, виде два реда. Усправљен и полуотворен свитак прилично се ретко јавља у нашем средњовековном сликарству; насликан је само на неколико места.[19] Чини се да је свитак лепезастог облика

[16] Миљуков, op. cit. 46, помиње Мартириоса међу њима.

[17] Миљуков, op. cit. 45, је поред неког светитеља прочитао ΜΕΡΚΥΡΙΟC, што се можда односи на једног од ове двојице. То би значило да су над вратима насликани свети ратници.

[18] ὁ ἅγιος Ἀντώνιος.

[19] В. Бурић, Непознати споменици средњевековног сликарства у Метохији, Старине Косова и Метохије II—III, Приштина 1963, 81—2, наводи да су до сада познати свици оваквог облика у: Сопоћанима, Грацу, Св. Никити, Грачаници, Дечанима, Псачи, Љуботену, Речанима, Андреашу (на два места). Занимљиво је да се овакав свитак налази у руци апостола Петра на његовој икони из Хиландарског чина, која се стилски везује за сликарство друге половине XIV века у Зауму, Зрзама, Св. Николи Шишевском, Марковом манастиру, Лешљану, Андреашу итд. V. Djurić, Über den »Cin« von Chilandar, Byzantinische Zeitschrift 53. Band, München 1960, 348, T—X, Abb. 6. Овакав свитак налази се у руци св. Јована Златоустог у Зауму.

био омиљен у преспанским црквама, јер га срећемо у рукама св. Јована Златоустог и Василија Великог у цркви Богородице Елеусе из 1410. године.[20] Трећи пустиножитељ је св. Арсеније Велики (Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΣΕΝΙΟΣ); има коврџаву косу и дужу седу браду која пада у густим увојцима. У рукама држи отворени свитак. Последњи у овом реду је св. Сава Освећени (Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΒ.)[21], кратке седе браде подељене у два дела; у руци држи затворени свитак. Група се наставља на јужном делу западног зида где је први св. Јефрем Сирски (Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΦΡΕΜ Ο ΣΙΡΟΣ)[22], сасвим кратке и ретке браде, са капуљачом на глави. Обема рукама држи уски отворен свитак исписан попреко у два реда. До њега је св. Теодосије Општежитељ (Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΣΙΟΣ Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΙΣ)[23], кратке коврџаве браде, у огртачу који се закопчава на два места. У левој руци држи затворени свитак а десном благосиља. Трећа и последња фигура до улазних врата је непознати наги испосник, дуге седе браде и косе која у благим увојцима пада низ рамена (сигнатура је уништена). На северном делу западног зида били су насликани цар Константин и царица Јелена са великим двоструким крстом између њих. Од царевог лика остао је само део десне руке савијене у лакту и испружене у правцу крста. Одећа му је од пурпурне тканине са аздијама у којима су двоглави орлови. Аздије су са унутрашње стране унаоколо украшене једним редом бисера, док је простор између кругова испуњен плавом лозицом (ск. 3).[24] Испод ове одеће има другу наранџасте боје и узаних рукава. Од лика царице Јелене једва се у цртежу назире нимб, круна на глави и вео пуштен низ рамена. На неисликаној и оштећеној површини зида изнад врата, уоквиреној црвеном линијом, стајао је можда запис о грађењу цркве и ктиторима, што се данас не може установити. У дебљини зида улазних врата на белој позадини остали су само фрагменти глава са нимбовима — с једне стране св. Зосима (Ο ΑΓΙΟΣ ΖΩΣΙΜΟΣ) а са друге непознатог светитеља.

На јужној фасади од леве ивице зида па удесно према улазним вратима насликан је Богородичин акатист. Илустрацији појединих

---

[20] Σ. Πελεκανίδου, op. cit., πίν. XLVI.

[21] ὁ ἅγιος Σάββας.

[22] ὁ ἅγιος Ἐφραὶμ ὁ Σύρος.

[23] ὁ ἅγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης.

[24] Одећу од сличне тканине има ћесар Новак на портрету у Богородичиној цркви на Малом граду у Преспи из 1369. год., Ј. Ковачевић, Средњевековна ношња балканских Словена, Београд 1953, 56, Т—XL; затим севастократор Дука из цркве св. Пантелејмона у Охриду из прве половине XIV века, ibid. 48, сл. 20; деспот Оливер и његова жена са галерије цркве св. Софије у Охриду из XIV века, ibid. Т—XXXIII, и други.

химни претходи сцена из легенде везане за постанак ове песме у време опсаде Цариграда 626. године. Из историје се зна да је те године главни град Византије доживео огромну опасност двоструког напада

Сл. 3 — Детаљ одеће цара Константина из цркве св. Петра у Преспи

Персијанаца и Авара.[25] У одсуству цара Ираклија персијска војска избила је на сам Босфор. Ускоро после тога појавио се и аварски хаган под зидинама града са масом Авара, Словена, Бугара и Гепида и опсео престоницу са копна и мора. Док је цариградски гарнизон одбијао нападе, патријарх Сергије одржавао је проповеди, бденија и процесије. После више узастопних напада, коначну победу извојевала је византијска флота у судару са аварским и словенским лађама. Легенда каже да је патријарх Сергије кренуо са литијом из Влахернског храма носећи крст, икону и ризу Богородичину дуж цариградских зидина и када се на једном месту Богородичином ризом дотакао тихе морске воде, подигла се бура и потопила непријатељске лађе. После

[25] Г. Острогорски, Историја Византије, Београд 1959, 117.

тога су и непријатељи на суву потучени. У знак благодарности Богородици што је као заштитница Цариграда спасла град, певане су јој песме а патријарх Сергије испевао је акатист.[26]

Слика која приказује овај догађај подељена је на три поља (скица 4). На левој страни представљена је опсада са копна, на десној са мора, а између њих укљештили су се у облику троугла градски бедеми са кулама (основица троугла је уједно и горња ивица композиције, док врх задире у обе опсаде). У опсади са копна приказана је чета коњаника у војној опреми како јуриша на бедеме држећи у рукама штитове и копља спремна за бацање (фреска је до те мере оштећена и избледела да се једва примећују фрагменти четворице белих и једног смеђег коња). У позадини ове групе припремљена је, или се примиче друга чета коњаника са копљима увис подигнутим. Сасвим на левом крају, у предњем плану, насликан је шатор са два војника на улазу.

Троугаоно поље представља Цариград оивичен бедемима са кулама иза којих стоје војници, стрелци, нападајући непријатељске лађе. Поред њих је група људи која присуствује тренутку када патријарх у белој одећи спушта у море Богородичину ризу. У позадини се види велика Влахернска црква. На узбурканом мору приказано је неколико чамаца у којима су веслачи. На глави имају кациге, у рукама копља и четвртасте штитове.[27] Око чамаца пливају разбацана весла. На неколико места као да се на површини мора виде запаљене буктиње.

Није нам познато порекло оваквог иконографског уобличавања акатиста ни узор на византијском уметничком подручју, што наводи на помисао да је на цркви св. Петра ово решење први пут примењено. Претпостављамо да је настало по идеји поручиоца или сликара у жељи да садржај химни акатиста буде употпуњен представом опса-

[26] Име значи песму која се пева стојећи. Садржи 320 стихова сложених у 24 строфе, односно 12 икоса и 12 кондака, који у грчком алфабету чине акростих. Питање датума настанка и аутора акатиста и поред многих расправа остало је и даље отворено. Према неким изворима састављање акатиста приписује се такође Георгију Писидесу и Роману Мелоду, јер се постанак химне не повезује само са аварском опсадом из 626. год. за време цара Ираклија и патријарха Сергија, већ и са опсадама Цариграда од Арабљана, првом 677. год. за Константина IV, и другом 717/18. год. за Лава III. О томе: K. K r u m b a c h e r, Geschichte der byzantinischen Literatur, München 1897, 671—673. На стр. 346—7 говори се о Георгију Писиди, ђакону софијске цркве и савременику Ираклијевом, да многе песме опевају политичке догађаје његовог времена — срећне борбе Ираклија против Персијанаца, одлучну победу над Хозројем. Међу тим песмама је и једна о нападу Авара на Цариград 626. г. и одбијању истих помоћу Богородице. Садржај акатиста и легенду о настанку изнео је: Л. М и р к о в и ћ, Акатист Пресветој Богородици, Сремски Карловци 1918.

[27] Штитови уз ивицу имају неколико паралелних линија и у средини кругове. Слични штитови појављују се на минијатурама које приказују напад Персијанаца на Цариград 626. г., Й. Д у й ч е в, Миниатюрите на Манасиевата летопис, София 1962, сл. 42, 43.

де Цариграда за коју је акатист историјски и легендарно везан. Међутим, занимљиво је истаћи да паралеле са црквом св. Петра постоје и оне су својевремено уочене на сасвим другој страни. Реч је о декорацији јужних фасада молдавских цркава, где се опсада Цариграда појављује уз 24 икоса и кондака химне акатиста. Дуго се времена сматрало да је то особеност румунских цркава, јер овакав вид акатиста није забележен у приручницима византијског црквеног сликарства. Али ни у румунским црквама опсада није свуда једнако схваћена и стилизована. Анализирајући ове представе В. Греку је приметно да се само на цркви у Арбуре, исликаној 1541. године, ради о опсади Цариграда из 626. год., са којом стоји у вези химна акатиста. У осталим црквама зографи приказују турску опсаду из 1453. године, где су и топови насликани.[28] Одговор на питање порекла овакве стилизације В. Греку је нашао десетак година касније. У то време Ђ. Бошковић радио је на проучавању и снимању споменика у Преспи и по откланању старог премаза на цркви св. Петра открио је опсаду једног града.[29] В. Греку је, упоређујући слике у цркви св. Петра и у Арбуре, установио да се на обема несумњиво приказује опсада Цариграда, што потврђују и неке појединости: облик бродова, број коњаника, људи унутар зидина, стрелци, итд. То га је навело на закључак да у српској верзији види прототип ове представе, која се једино у Арбуре сачувала у изворном облику.[30]

[28] V. Grecu, Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei, Byzantion I, Paris 1924, 273—289. Те су: Vatra Moldovitei, манастир Humor, Baia, Suceava, Voronet и др. Arbure има натпис у коме се говори о персијском походу на Цариград за цара Ираклија и потапању непријатеља у мору, када је на молбу Богородице Бог послао на њих громове, кишу и ватру. О манастиру Humoru и Vatra Moldovitei v: Scurtă istorie a artelor plastice in R. P. R., Academia republicii populare Romine, I, 1957, 188, Fig. 162. 163.

[29] Ђ. Бошковић, Рад на проучавању и конзервацији средњевековних споменика, Годишњак СКА XLII, Београд 1934, 310.

[30] V. Grecu, Influente sârbești în vechea iconografie bisericească a Moldovei, Codrul Cosminului, IX, Cernăuți 1935, 235—242. Ова идентификација једног иконографског детаља из српских и молдавских цркава потврђује његово убеђење да је и обичај сликања фасада преузет са старих српских цркава и усавршен у Молдавији у XVI веку, када се у дефинитивној форми јавља око 1530. године у задужбинама владара Петру Рареша. Нешто раније Ђ. Бошковић даје приказ чланка A. Grabara (L'origine des façades peintes des églises moldaves, Mélanges Jorga, Paris 1933), Старинар VIII—IX, Београд 1933—34, 333, у коме се наводи да је порекло сликаних фасада молдавских цркава било читав проблем за румунске историчаре уметности, којима нису биле познате аналогије. Међутим, на слична решења у Румунији могле су да утичу сликане фасаде неких српских споменика XIV века и каснијих. Ово је могуће утолико пре што су између Пећке патријаршије, Охридске архиепископије и молдавске цркве одржаване везе у XV веку. M. Lascaris, Joachim, métropolite de Moldavie et les relations de l'église moldave avec le patriarcat de Pec et l'archevêché d'Achris au XVe siècle, Bulletin de la section historique de l'Academie Roumaine, XIII, Bucureşti 1927, 129—159.

Приказивање опсаде Цариграда у нашој цркви и у румунским прикључује се ретким примерима уношења историјских битака у црквени живопис. С. Радојчић, описујући битку цара Константина и Максенција у цркви св. Николе Дабарског код Прибоја, наводи да међу илустрације такве врсте спадају победе Манојла Комнена насликане у нартексу једне цариградске цркве, затим опсада Солуна у солунској цркви св. Димитрија и фрагменти сличног историјског циклуса код нас у Дечанима и у цркви св. Димитрија у Пећи.[31]

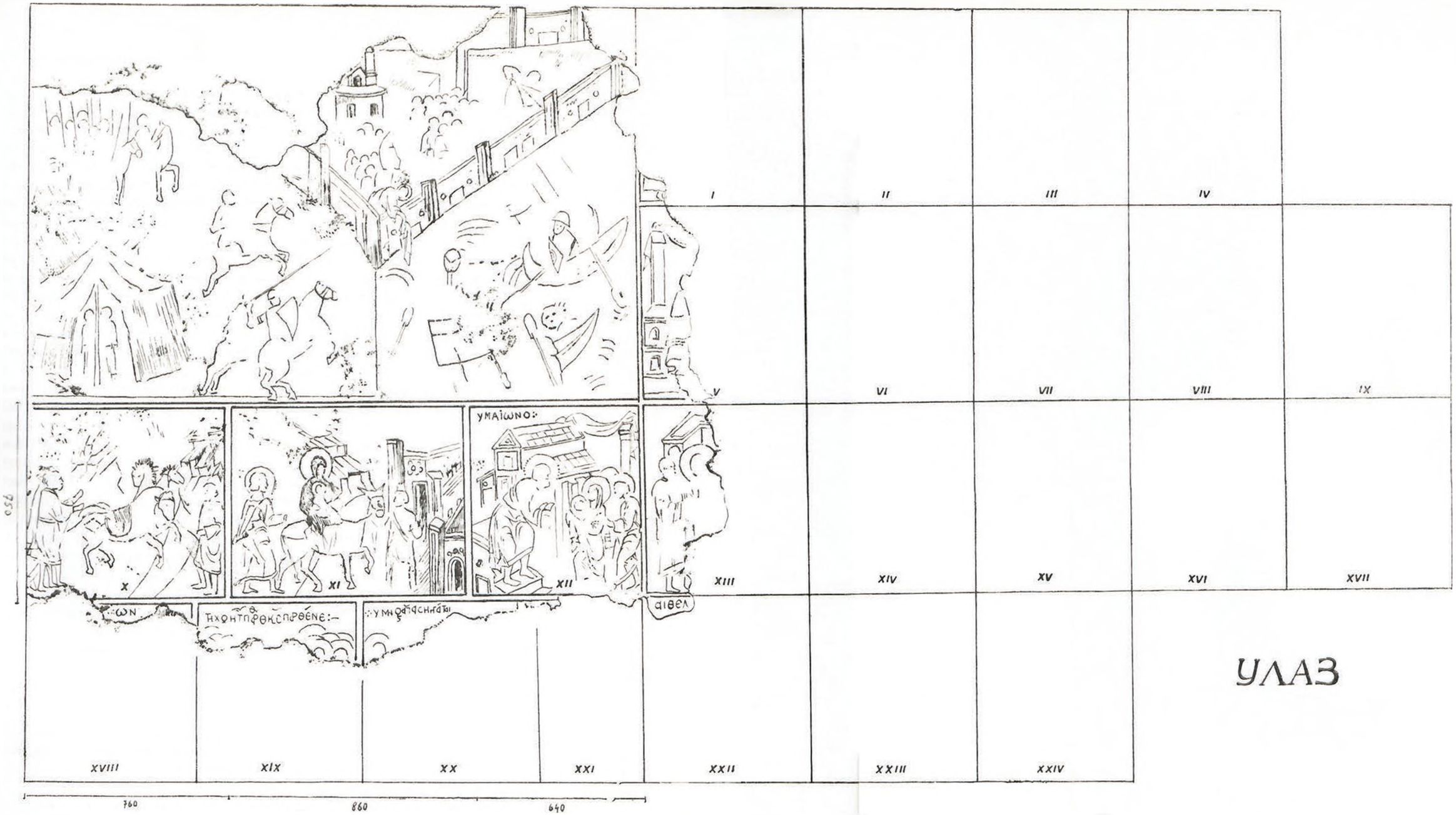
Опсаду Цариграда прате у четири реда (два десно и два испод) илустрације химни акатиста.[32] Већина сцена је уништена, тако да су од целине остале само три композиције, једна до друге: Повратак мудраца, Бег у Египат и Сретење. Фрагменти четврте сцене у овом реду, двеју десно од Опсаде и оних у најнижем појасу, били би недовољни да протумачимо о којим је химнама реч, да у врху друге, треће и пете из најнижег појаса нису сачувани натписи који нам казују да су то илустрације 10. икоса, 10. кондака и 11. кондака.

Ових неколико сцена и фрагмената, одвојених међусобно црвеним линијама, навели су нас на покушај реконструкције читавог распореда, ослањајући се на то да уз три сцене које су нам јасне, три сигниране и према томе тачно одређене, и три делимично очуване, могу да буду илустровани само они икоси и кондаци који њима претходе односно на њих се надовезују (ск. 4). У првом горњем реду биле су илустроване химне из циклуса Благовести, вероватно са четири сцене које одговарају 1. икосу, 1. кондаку, 2. икосу и 2. кондаку. Од прве сцене остао је само део ноге једне фигуре. У другом реду је Сусрет Богородице са Јелисаветом, 3. икос. На преосталом делу ове слике јасно се види фигура једне жене у мафориону (Богородице ?), која стоји испред високе зграде у виду куле, са чијег се врха спушта драперија. У продужетку овог појаса ишле би редом сцене: Јосифови

---

[31] С. Радојчић, Фреска Константинове победе у цркви светог Николе Дабарског, Гласник Скопског научног друштва, XIX, Скопље 1938, 87—101.

[32] Иконографију акатиста, који има 24 одељене химне различите по садржини, проучавали су нарочито О. Тафрали, Н. П. Кондаков и Ј. Мисливец, правећи поређења у тумачењу појединих сцена у фрескама и рукописима. O. Tafrali, Iconografia imnului Acatist. Buletinul Comisiunii monumentelor istorice, VII, Bucureşti 1914, 49—84, 127—140, 153—173, Résumé, 168—173, је дао поделу акатиста на 2 групе: историјску и мистичну (похвалну). Историјска група садржи 2 циклуса, сваки са по 6 сцена: циклус Благовести и циклус Рођења Христовог, који завршава Сретењем. На ову групу надовезује се мистична са 12 сцена, које, по 6 наизменично, изражавају похвале Богородици и Христу. Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, Томъ II, Петроградъ 1915, 70, 375, 383—390. Нешто другачије називе делова акатиста дао је J. Myslivec, Ikonografie akathistu Panny Marie, Sem. Kondak. V, Prague 1932, 97—127. То су: историјски, догматски и похвални. Историјски део узима теме из Христових и Богородичиних празника, и самим тим нема новина у иконографији. За друга два дела, односно другу групу илустрација, било је потребно наћи одговарајуће иконографско решење, јер је текст литераран.



Сл. 4 — Распоред сцена из Богородичиног акатиста. јужна фасада цркве св. Петра у Преспи

I 1. икос — Благовести.
II 1. кондак — detto.
III 2. икос — detto.
IV 2. кондак — detto.
V 3. икос — Сусрет Богородице и Јелисавете.
VI 3. кондак — Јосифова сумња,
VII 4. икос — Рођење Христа,
VIII 4. кондак — Путовање мудраца у Витлејем.
IX 5. икос — Поклоњење мудраца,
X 5. кондак — Повратак мудраца у Вавилон.
XI 6. икос — Бег у Египат.
XII 6. кондак — Сретење,
XIII 7. икос — Јављање Христа
XIV 7. кондак — Обожавање Богородице (због необичног рођења Христа),
XV 8. икос — Христ на небу и земљи (сједињење две природе),
XVI 8. кондак — Христ и небески становници (мисао о васплоћењу),
XVII 9. икос — Богородица и говорници,
XVIII 9. кондак — Христ Спаситељ света (Васкрсење),
XIX 10. икос — Богородица је стуб девојаштва, стена.
XX 10. кондак — Христ Пантократор.
XXI 11. икос — Богородица као светлоносна светитељка.
XXII 11. кондак — Христ опрашта старе грехе.
XXIII 12. икос — Православље и опевање Богородице.
— Обожавање Богородичине иконе.

прекори, 3. кондак, Рођење Христа, 4. икос, Путовање мудраца у Витлејем, 4. кондак, и Поклоњење мудраца, 5. икос. Редослед сцена наставља се у првом појасу испод Опсаде Цариграда, где је прво приказан Повратак мудраца у Вавилон, 5. кондак. У стеновитом пределу стоји десно једна фигура у белој одећи са чалмом на глави и држи за узде три оседлана коња. Мудраци стоје лево, иза коња. Један од њих показује руком испред себе. У светогорском приручнику за Повратак мудраца стоји: „Изван куће један младић држи за узде три коња", и даље . . . „и опет се појављују три мудраца на једном брегу, седе на коњима и враћају се у своју земљу а анђео им показује пут".[33] Овде је очигледно реч о илустрацији момента када се мудраци припремају на повратак у своју земљу. Следећа сцена је Бег у Египат, 6. икос. Богородица са малим Христом у наручју јаше на белом коњу кроз стеновити предео. За њима корача св. Јосиф носећи одећу преко рамена. Јаков их води држећи за узде коња и они стижу пред зидине Хермополиса.[34] Трећа сцена је Сретење, 6. кондак (натпис је делимично очуван). Испред базилике стоји св. Симеон Богопримац и сагиње се да из Богородичиних руку прими малога Христа. Иза Богородице приступа св. Јосиф носећи голубове у рукама. Пророчица Ана је у средини између њих, тако да се види само њена одећа и нимб. Кров базилике и стуб са капителом на десној страни повезани су при врху драперијом.[35] До Сретења су насликане три мушке фигуре које стоје испред неке зграде. Лева и средња имају тамну косу, док је десна седокоса са нимбом око главе. У питању је, по свој прилици, илустрација 7. икоса, где је Христ као створитељ света међу апостолима, архијерејима, мученицима.[36] Даље долазе на ред: 7. кондак, обожавање Богородице, 8. икос и 8. кондак који прослављају Христов долазак на свет, и 9. икос, Говорници пред Богородицом. У четвртом, најнижем појасу, прва композиција није сачувана — био би то 9. кондак, Христ као спаситељ у Воскресењу. Од друге је остало неколико глава окружених нимбовима и изнад њих натпис на грчком језику који се односи на почетни стих 10. икоса: „Стена си девицама, Богородице . . ." (ск. 5).[37] Разрешење и наредне сцене, где је остала само једна глава са нимбом, омогућује нам натпис. То је почетни стих 10. кондака, хим-

[33] Didron-Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855, 174, 214 (иначе све о акатисту 288—293).

[34] Ibid., 175, § 216. Приручник прописује да Богородица гледа иза себе, Јосиф носи хаљине обешене о штап пребачен преко рамена, младић носи корпу, идоли падају са зидина града. Ово на фресци није доследно спроведено.

[35] Ibid., 175, § 215. И овде има извесних одступања. Сретење је приказано пред базиликом уместо унутар храма са куполом у коме је сто и на њему златна кадионица. Св. Симеон треба да држи новорођенче благосиљајући га.

[36] Ibid., 291.

[37] Ibid., 292. Τεῖχος εἶ τῶν παρθένων, Θεοτόκε Παρθένε.

не Христу Пантократору.[38] Нема трагова 11. икоса, химне Богородици која светли као светиљка светлошћу обасјана. Неколико слова из следеће сцене потврђују да је ту био илустрован 11. кондак, у коме Христ

Ск. 5 — Натпис из Богородичиног акатиста, јужна фасада цркве св. Петра у Пресни

даје разрешницу старих дугова и, обично, цепа рукопис Адама.[39] Завршне химне, 12. икос и 12. кондак у којима се велича и прославља Богородица, уништене су.

Богородичин акатист почиње да се слика у XIV веку, када се у духу нових стремљења јављају прве илустрације неких литерарних текстова и песама. Због своје опширности акатист је погоднији за фигуративно приказивање у зидном живопису, па су и споменици са фрескодекорацијом далеко бројнији од рукописа. Различита су мишљења о томе где се акатист први пут појавио, да ли у фрескама или рукописима. Ј. Мисливец сматра да прве илустрације акатиста имамо у живопису манастира Дечана из средине XIV века[40], следеће у Марковом манастиру из 1366. године[41], Матеичу[42], Пантанаси у Мистри из прве половине XV века.[43] Уз споменике који раније нису били познати, сем наше цркве, долази и северни део спољне припрате цркве Богородице Перивлепте у Охриду, чији је акатист откривен последњих година.[44] Од XVI века акатист је био нарочито омиљен на Атосу[45] и у Румунији, где се традиција наставља кроз XVII и XVIII век у

---

[38] Ibid., 292. Ὕμνος ἅπας ἤττᾶται.

[39] (ΧΑΡΙΝ ΔΟΥΝ) ΑΙ ΘΕΛ(ΗCΑC ΟΦΛΗΜΑΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ...).

[40] J. Myslivec, op. cit., 97. Репродукције Дечана: В. Петковић — Б. Бошковић, Манастир Дечани I — II, Београд 1941. Pl. CCXLIV (Повратак мудраца), Pl. LXXXVII (Бег у Египту), Pl. CCXLVI (Сретење) и др.

[41] Л. Мирковић и Ж. Татић, Марков манастир, Нови Сад 1925, 45—53.

[42] Репродукције код: V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, Beograd 1930, сл. 137 b) (Повратак мудраца и Бег у Египат).

[43] Репродукције код: G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, Pl. 151, 1—6.

[44] Сачувано је свега неколико сцена.

[45] H. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, Leipzig 1924 (о акатисту: 80, 81, 85, 86, 111, 163, 194, 261, 279, 317).

Репродукције код: G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris 1927, 99—103, 145—147, 155, 236, 238, 240, 264.

низу споменика, којима се прикључују и неке цркве у Србији и Македонији.

Рукописи који садрже илустрације ове врсте малобројни су. Има их свега неколико. Најранији међу њима, Томићев псалтир, потиче из средине XIV века[46], а затим следују грчки рукопис бр. 429 са краја XIV или почетка XV века и Минхенски псалтир из почетка XV века.[47] Из каснијих времена, XVI, XVII и XVIII века, позната су још свега три рукописа.[48]

Акатист је до данас био предмет многих расправа. Анализе и међусобна поређења илустрација у фрескама и минијатурама показали су да постоје знатне разлике у тумачењу и приказивању истих

Сл. 6 — Сигнатура св. Зосима, црква св. Петра у Преспи

строфа. То се мање односи на прву половину песме, од 1. икоса па завршно са 6. кондаком, у којој се излаже јеванђеоска историја Христовог доласка на свет, па се користе теме из христолошког и маријанског циклуса. Теже је било ликовно приказати догматски и похвални део, у коме је садржано филозофско учење о богочовеку и прослављање Христа и Богородице. Текст је литераран, пун симбола, и самим тим непогодан за илустровање. У недостатку прописа сликари су сами

[46] М. В. Щепкина, Болгарская миниатюра XIV века, Исследование псалтыри Томича, Москва 1961, 27, 78—83, 121, 126, 144—149, Т. LII—LXIII, даје анализу и поређење са рукописом бр. 429 и Минхенским псалтиром.

[47] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters, Wien 1906, 75—84, T. LII—LIX. У истој књизи је опис рукописа бр. 429, 128—133. Белешку о томе рукопису дао је и В. Н. Лазарев, История византийской живописи, I, Москва 1947, 230; II, т. 330. Поређење рукописа бр. 303 старе Синодалне библиотеке и Минхенског псалтира дао је G. Millet, Sur l'illustration de l'Hymne Akathiste (résumé), Известия на Българския археологически институтъ, X, Sofia 1936, 90.

[48] То су један грчки рукопис у Русији, београдска копија Минхенског псалтира и румунски рукопис. Неке наводи J. Myslivec у својој табели, op. cit., а неке М. В. Щепкина, op. cit. 147—8.

стварали композиције, што је довело до многих варијанти једне сцене.[49] На овај начин сваки споменик постао је засебна целина.

На цркви св. Петра нисмо, на жалост, у могућности да видимо како су поједине химне приказане, што би било занимљиво утолико пре што је и сама концепција акатиста сасвим изузетна.

Стил

Сликарство цркве св. Петра сачувано је без накнадног премазивања и у ликовном погледу показује висок квалитет. Веома коректан и наглашен цртеж извучен је мрком бојом вешто обликујући форме и истичући црте лица, нос, очи, руке дугих финих прстију. Сликарски поступак при обради ликова је колористички. Преко зелене боје која остаје у сенци набачен је светли окер у широким намазима, док су завршни потези извучени дебљим белим линијама на пластично најистакнутијим местима. Та живописна игра светлости даје посебан израз веома диференцираним физиономијама пустиножитеља, међу којима се по лепоти и снази израза истиче лик св. Јефрема Сирског. Ових неколико фигура могу се убројати међу најлепше остварене ликове пустиножитеља и монаха у средњовековном живопису. Драперија делује широко пратећи телесне форме. Колорит је на већини фресака избледео, испран, јер је црква била у рушевинама, и само је на заштићенијим местима задржао интензитет и сочност (св. Роман Мелод у ниши ђаконикона и лозица у бифори). Разлика се највише запажа у тону плаве боје која је једино у олтарском делу тамна, уобичајеног тоналитета у фрескосликарству, док је на осталим површинама много светлија. Драперија, намештај и архитектонске кулисе обојени су окером, црвеном, мрком и зеленом бојом. Дубина простора у композицијама постигнута је веома рашчлањеном архитектонском позадином, богатом стубовима, преградама, отворима, насликаном често у инверзној перспективи. Зидови зграда упадљиво су украшени орнаментом у виду спирале. Предео својим оштрим

---

[49] Иконографију акатиста са поређењем обрадили су: J. Strzygowski, op. cit., 75—84, 128—133, O. Tafrali, op. cit., 49—84, 127—140, 153—173; Н. П. Кондаков, op. cit., 383—390, бавио се и проблемом разраде основних тема из XIV века, које су довеле до нове иконографије и постанка различитих типова Богородице Одигитрије (сл. 99), Влахернске, Печерске, Никопејске (сл. 223 нартекс Ватопедског храма).

О тим новим иконографским тенденцијама, зависним од акатиста, и стварању нових група руских икона говори и J. Myslivec, Liturgické hymny jako náměty ruských ikon, Byzantinoslavica, III, Prag 1931 462—498. J. Myslivec, Ikonografie ..., 97—127, дао је анализу сцена у Дечанима, Марковом манастиру, Матеичу, Пантанаси у Мистри и Минхенском псалтиру.

геометризираним стенама осветљених и осенчених партија такође дочарава илузију дубине простора. Личности, ненаметљивих гестова, делују непосредно и интимно у амбијенту који их окружује. Композиције из Богородичиног акатиста, иако минијатурне (висина им је 70 см), делују монументално. Илустрације икоса и кондака створиле су целину у којој као да се осећа тежња да се садржај химни пренесе на што мању зидну површину. Као што свака строфа има облик кућице — икоса — тако је и овде сцена затворена у правоугаони простор који је предодређен да на своју површину прими садржај појединих строфа. Тај геометријски облик условио је организацију сцене унутар њега, висину фигура и њихов однос према позадини. Фигуре су повећаване или смањиване према потреби али свуда делују пропорционално и складно.

На питање где су мајстори стекли уметничко образовање тешко је дати одговор. Можда би порекло и узоре требало тражити у радионицама Мистре, Солуна, Свете горе, Крита, тим центрима средњовековне уметности. Проблем стила и начина моделације ликова у сликарству XIV века изнео је Г. Сотириу приказујући фреску св. Јефрема Сирског, где се осветљена места на лицу ограничавају на мале површине слично радовима у Мистри.[50] Касније се тиме позабавио А. Ксингопулос, уочивши сличности са сликарством манастира Каленића.[51] Извесне сродности са стилом каленићког живописа и једног дела фресака у цркви св. Петра приметио је и В. Ђурић.[52]

Поређења су неминовна и неопходна јер она отварају нове перспективе у покушају да се реше многи проблеми у ликовном животу везани за владавину краља Вукашина, његових синова и брата, деспота Угљеше, а затим и извесне појаве у српском сликарству крајем XIV и почетком XV века. Примера ради наводимо да је цркву св. Марине на западној обали Преспанског језера живописао Јован Зограф у XIV веку, који се тамо и потписао.[53] У питању је по свој прилици митрополит Јован Зограф, који је уз јеромонаха Макарија руководио сликарском радионицом у манастиру Зрзе код Прилепа, радећи углавном за задужбине Мрњавчевића. Како је после битке на Ровинама нестало тих поручилаца, упутили су се у земљу деспота Стефана Лазаревића поневши собом предлошке своје сликарске радионице. Тако

---

[50] G. Sotiriou, Die byzantinische Malerei des XIV Jahrh. in Griechenland, Ελληνικά, Ἀθῆναι 1928, 95—117 (о цркви св. Петра, 109, Fig. 14).

[51] A. Xyngopoulos, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, 37, 38.

[52] В. Ђурић, Фреске црквице св. Бесребреника деспота Јована Угљеше у Батопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа, Зборник радова Византолошког института, књ. 7, Београд 1961, 135, сл. 19.

[53] V. Đurić, Freska, Enciklopedija Jugoslavije, 3, Zagreb 1958, 397.

се Макарије обрео у манастиру Љубостињи, а непознати мајстор користио предлошке манастира Андреаша на Трески за живописање Копорина.[54] Ови моменти значајни су да нам за сада бар наговесте посредан или непосредан пут којим су уметничка струјања дошла у крајеве око Мораве.

Закључак

У недостатку историјских докумената за одређивање старости фресака упућени смо да томе приђемо ослањајући се на стилску анализу и неке чињенице. Илустрација једног литерарног текста (Богородичин акатист), начин компоновања, ситне композиције, однос фигура према позадини, сликарски поступак, натписи из текстова[55] упућују понајпре на XIV век. По неким својим особинама везује се за охридске цркве XIV века (архитектура, палеографске одлике слова, медаљони). Сличности су сасвим могуће с обзиром на подређеност Преспе Охридској архиепископији. Одређенију временску границу могао би да нам пружи једино компаративни материјал из Преспе и суседних области, нарочито фреске са натписима у којима се помињу имена владара, властеле и монаха, чиме смо само делимично располагали. Натписи у неким црквама Преспе помињу краља Вукашина и ћесара Новака; смемо ли да претпоставимо да је из њихових времена и црква св. Петра, или је можда настала коју деценију раније или касније? Својим фрескосликарством, иконографски озбиљно схваћеним и стилски лепо уобличеним, даје потпунију слику о ликовној активности у Преспи и тиме себи обезбеђује место у низу значајних споменика у Македонији, а илустрацијом Богородичиног акатиста и посебно место у средњовековном живопису византијског уметничког подручја.

---

[54] В. Ђурић, Иконе из Југославије, Београд 1961, 37—40.

[55] На неким композицијама из маријанског циклуса и Богородичиног акатиста, поред светитеља, на свицима у рукама архијереја и пустиножитеља сачувани су натписи на грчком језику. Текстови на свицима и сигнатура св. Зосима исписани су мрком, а остали натписи белом бојом. Паралеле за облик слова могу се наћи у преспанским црквама: Богородичиној цркви из 1369. год. на Малом граду уз ктиторски портрет ћесара Новака (Ј. Ковачевић, op. cit., T—XL), пећинској цркви св. Марине коју је сликао Јован Зограф крајем XIV века (Милюков, op. cit., 64, рис. 22) и цркви Богородице Елеусе из 1410. год. у чијем се натпису над улазним вратима изнутра помиње краљ Вукашин (Σ. Πελεκανίδου, op. cit., πιν. L, 1). Сличним словима исписан је и натпис над вратима Григоријеве капеле у охридској цркви Богородице Перивлепте. За поређење су нарочито карактеристична слова А, Н, К, М, Д, Л.

BRANKA KNEŽEVIĆ

EGLISE DE SAINT PIERRE A PRESPA

Un grand nombre d'églises a été conservées sur les rives et les îles du lac Prespa. Une d'elles, église de saint Pierre, construite sur l'île de Veliki Grad aux confins de trois pays: Yougoslavie, Grèce et Albanie, est très peu connue et très peu fréquentée par des chercheurs. Ces dernières années elle fut reconstruite sur ses ruines. Nous ne disposons pas de données historiques précises nous permettant de désigner ni le nom du constructeur de l'édifice ni le nom du roi regnant. De même, l'époque de l'exécution des fresques deumeure incertaine. L'inscription et le portrait du donateur n'y sont pas conservés. Par son architecture, l'église appartient au type de petits édifices à nef unique et sans coupole, que les nobles et les moines ont construits en Macédoine au cours du XIVe siècle. Elle est faite en briques et en pierres grossièrement taillées. A l'intérieur, l'abside est en forme demi-circulaire, à l'extérieur elle est trilatérale, flanquée, au Nord et au Sud, de petites niches, servant de diaconicon et de prothèse, nécessaires aux besoins de culte. Les fresques sont en général détruites, et celles, qui sont conservées sur les murs Est, Sud et Ouest sont très endommagées. Le choix des thèmes, les solutions iconographiques et les qualités du style en font un ensemble très intéressant. Des thèmes prévus d'habitude pour le béma, on y rencontre un énorme buste de la Vierge à l'Enfant entouré de deux anges, puis le Melismos et la décoration peinte sur les côtés intérieurs de la fenêtre bilobée. Dans la niche du diaconicon on reconnaîtra à droite saint Romanos et, à gauche saint Daniel le Stylite. Au-dessus d'eux est la Vierge de l'Annontiation. La peinture des parties supérieures du mur ainsi que celle de la voûte est détruite. La zone le plus en bas développe le cycle de la vie de la Vierge (à l'origine l'église fut probablement consacrée à la Vierge) dont ne sont conservés que quelques fragments: l'Annontiation à Anne, sa Rencontre de Joachim et Anne, la Nativité de la Vierge, le premier pas de la Vierge et la Bénédiction des prêtres sur le mur Sud et, la Présentation de la Vierge sur le mur Ouest. La Présentation de la Vierge est accompagnée par la scène de la Dormition, dont il ne reste que quelques traces pâles. La partie centrale est réservée à la frise des médaillons avec des bustes de saints. Deux de ces saints portent les inscriptions conservées — ce sont les deux martyres Eustathe et Marcianos. Au-dessus de la porte se trouvent les bustes de deux saints inconnus, probablement les saints guerriers. La première zone d'en bas comporte des figures debout des anachorètes très connus: saint Antoine le Grand, saint Euthyme le Grand, saint Arsène le Grand, saint Sabbas du Jérusalème peints sur la partie Ouest du mur Sud; saint Ephrème, saint Théodose le Cénobite et un anachorète inconnu peints sur la partie sud du mur Ouest. Le mur de la porte illustre saint

Zosime. La partie Nord du mur Ouest ne conserve que des fragments et des traces pâles des figures de Constantin et de la sainte Hélène avec une grande double croix entre eux. C'est tout ce qui a resté des peintures dans la partie intérieure de l'église.

L'attention est surtout attirée par quelques mètres carrés de peintures sur la façade Sud illustrant Hymne Acathiste. Le sujet de ce poème, faisant l'objet de la peinture du Moyen Age vers le milieu et dans la seconde moitié du quatorzième siècle (Dečani, Markov manastir, Matejič) ne serait pas particulièrement intéressante si l'illustration de quelques uns des vers n'était pas précédée d'une scène représentant le siège de Constantinople au VIIe siècle, au cours duquel, selon la légende, les armées perses et avares furent vaincus par les prières de la Vierge. Le patriarche Sergios est en train de célébrer la veille portant l'icône de la Vierge le long des murailles de Constantinople. A un moment donné le patriarche effleure l'eau calme de la mer avec la robe de la Vierge. Ce geste fait agiter la mer, la tempête s'éleva en faisant couler les navires ennemis; une pluie de feu lapide des barbares. Nous ignorons si cet événement a trouvé son expression picturale dans la région de l'art byzantin. Pourtant, nous voyons les traits analogues sur les façades sud de certaines églises de Moldavie au XVIe siècle où l'Hymne Acathiste est illustrée tout entière. Selon l'historien de l'art roumain, V. Grecu, il serait possible de rapprocher cette version à Arbore (il s'agit du siège de 626) du prototype serbe de la même version. Elaborée ensuite dans une forme définitive elle apparaît vers 1530; alors, elle fut interprétée comme siège de Constantinople de 1453. De l'ensemble de 24 vers de l'Hymne Acathiste disposés en quatre rangs à droite et au-dessous du Siège, il n'y a que trois compositions intactes, à savoir: le Retoure des Rois-Mages à Babylone, la Fuite en Egypte et la Présentation du Christ, tandis que la zone au-dessous de ces scènes n'a conservé que les inscriptions par lesquelles commencent certains vers.

La peinture de l'église de saint Pierre nous révèle les maîtres habiles qui ont peint à touches sûres des figures réalistes et élancées, à lignes allongées et à gestes discrets. Le procédé du travail nous suggère une coloration aux ombres verdâtres alternant avec l'ocre clair sur les endroits clairs, tandis que sur les endroits mis en relief les points finaux sont tracés de grosses lignes blanches. Ce jeu de lumière donne une expression particulière aux physionomie des Saints. A remarquer la draperie du Saint Ephrème qui, longeant en souplesse la ligne du corps produit un effet suggestif.

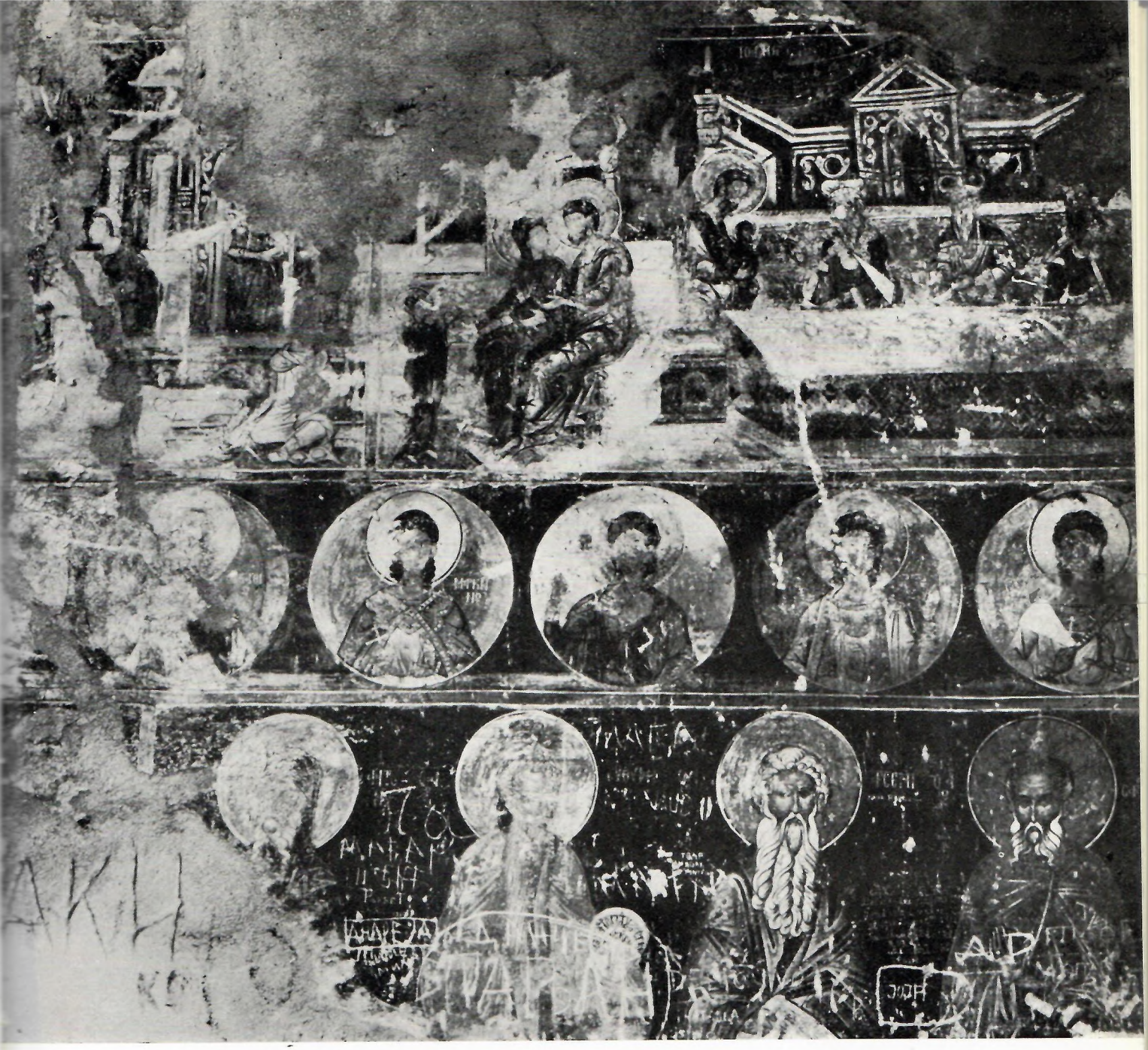
L'architecture peinte est très complexe, riche en colonnes, cloisons, baies, très souvent exécutée dans une perspective inverse pour évoquer la profondeur et l'étendue de l'espace. La couleur est pâle, la plupart des

fresques en manque. Mais certains endroits gardent encore l'intensité et la saveur premières (saint Romanos, la décoration peinte). Toutes les inscriptions sont en grec.

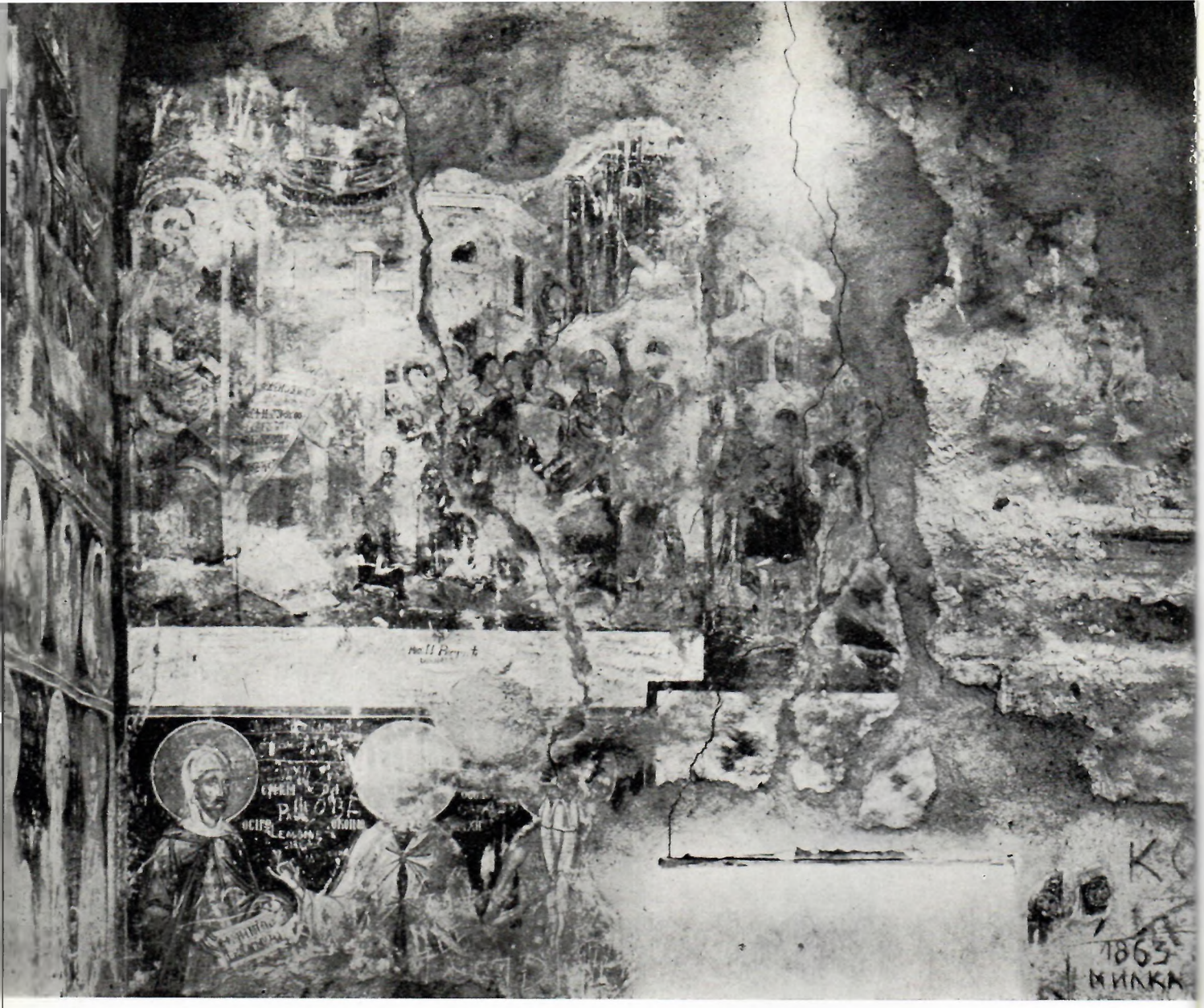
L'analyse des éléments conservés témoigne du caractère de la peinture du XIVe siècle. Par conséquent, ce monument se rattache à un grand nombre d'oeuvres d'art de l'époque réalisées dans la région de l'art byzantin.

Сл. 1 — Црква св. Петра у Преспи, јужна фасада и део олтарске апсиде (лево од улазних врата призори из Богородичиног акатиста

Сл. 2 — Олтарска апсида са остацима живописа



Сл. 3 — Западни део јужног зида са сценама из маријанског циклуса, медаљонима и стојећим светитељкама



Сл. 4 — Западни зид са Ваведењем, Успењем Богородице, стојећим светитељима и фрагментом одеће цара Константина

Сл. 5 — Јужни зид, са детаљом Арсенија Великог

Сл. 6 — Богородичин акатист, јужна фасада

МИОДРАГ КОЛАРИЋ

Из даље и ближе прошлости неких споменика на Дунаву

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

Једног пролетњег дана, године 1229, пловило је низ Дунав изасланство калочког надбискупа Угара са задатком да, по наређењу и жељи Гргура IX, успостави сремски епископат; »qui«, како је папа, с обзиром на стање католичке цркве у овим крајевима, поручивао Угару, »de licentia nostra, in citeriori Syrmia debet creari«. За седиште нове дијецезе био је одређен манастир св. Стефана Првомученика у месту Кеи, или Cuhet, на северном прибрежју винородног Mons Almusa.

Кренувши низводно од Walkowa, столице истоименог архиђаконата, изасланици нису престајали да уживају у лепотама десне обале, познате по својим кастелима још из времена Марка Аурелија, Проба и Диоклецијана. Најближи њима, Cornacum, уздиже своје зидине украј града Zathe, а мало ниже према југу, када се пређе разуђени део реке испод тврдих бедема Athye, и кад се укажу куле Wylaka, дочекаће их Грацијанов Cuccium. Са тог места, испред манастира коме су наумили, могу се већ назрети бастиони Bononie, некадањег седишта quintae Joviae cohortis. У случају да крену даље, ка тврђави Waradinum Petri, открили би остатке кастела Cusum, логора Константијевих equitum Dalmatorum.

Међутим, они неће ићи даље од града у чије име нису сасвим сигурни, а који је овом њиховом посетом одређен да постане расадник правоверја, да би се Sclavi et Graeci, qui inhabitant terram illam, преобратили, милом или силом, на обред латински и послушност римској цркви. То је било, не вреди крити, уперено против православних Срба, већине становника „овостраног" Срема; па ипак, оснивачи Сремске бискупије нису знали, или нису хтели знати, да је манастир св. Стефана Првомученика подигао управо један Србин, бан хрватски и палатин угарски Белуш, син великог жупана рашког Уроша, који

ће од 1142. до 1163. владати Угарском уместо малолетног краља Гејзе I. Бан је тај манастир саградио на свом властелинству Kew, обдарио га знатним имањем и приходима и предао монасима реда бенедиктинаца, уз обавезу да држе hospitium за сиромахе и за путнике. Изгледа, међутим, да су бенедиктинци после смрти свога добротвора радије гостили себе него путнике, и више трошили на сопствена задовољства него на погребе сиромаха, јер их је калочки надбискуп протерао крајем XII века и довео регуларне канонике реда св. Абрахама. Ови каноници нису били права свештена лица, али то им неће нимало сметати да следе примерима својих претходника, и да на крају, пошто буду довршили оно што је преостало од бенедиктинаца, доживе исту судбину. Успостављање Сремске бискупије имало је бар ту добру страну што ће сачувати Белушеву задужбину од коначне пропасти, да би му временом обезбедило и спомен, јер се већ крајем XIII века episcopatus syrmiensis одређује apud Banum monasterium, а мало затим и сам град добија име Banmonostor.

Можда су легионари Panoniae Secundae, градећи своја утврђења на лепим обронцима Фрушке горе, претпоставили одбрамбене услове смислу за уживање у природи; средњовековно племство, међутим, није било тако искључиво. Властела из породице Горјанских, Конта, Илочких, Корвина, Сечија, Терека, Гереба, Рашкаја или Хуњадија, удружена с великодостојницима печујске и сремске дијецезе, изградиће на остацима римских каструма, или покрај њих, десетину трговишта, градова и утврђења. Избор места је, међутим, почивао на разлозима много ширим него што су били услови за напад и одбрану у време Валенса или Јовијана. Дунав може бити веза исто колико и препрека, а положај према плодним равницама Бачке, у залеђу богатих шума и крајева под изврсном лозом, изменио је предност бедема у корист промета робом и новцем. Apathy, Zatha, Wylak, Neszt, Athya, Banmonostor, Chewreg и Comanch стекоше убрзо, својим положајем и својим иметком, заслужени углед, а један од њих, civitas Wylak, постаће временом први град у Срему. Није нам познат ниједан пролазник кроз ове крајеве који не хвали лепоту околине и отмен изглед насеља: њихова стара и нова утврђења, њихове богате цркве и чувене манастире, властелинске дворове и палате црквених великодостојника, простране тргове и јавне грађевине. Сукоби великаша, борбе око престола, куга и верски прогони нису били чести посетиоци ове области, и све до појаве Турака нико се ту није надао нечему мање пријатном од рђаве летине или осредње бербе.

Сулејман II освојио је део Срема између Петроварадина и Осијека од 28. јула до 8. августа 1526. После тога, из ових крајева могле су се очекивати само најцрње вести. Турци су, по своме обичају, ру-

шили палате и утврђења, претварали цркве у џамије, одводили становништво у ропство. Трговина ишчезава, занатлије престају с радом, манастири са својим школама и својим библиотекама остају пусти, покретна добра су развучена а по чувеним виноградима расте коров. Нема ниједног путника у току следећих сто година који, пловећи Дунавом од Беча за Цариград, не уздише пред рушевинама ових градова, упоређујући дарежљивост природе с оним што је упропастила људска рука: Дершшвам, Врапчић, Пигафета, Унгнад, Чрнин. Они се над турском безобзирношћу згражавају сваки на свој начин, али се у нечему листом слажу: да је српско становништво показало више отпорности према страховлади Османлија, и да је православних све више а католика све мање. Бенедиктинци и остали душебрижници из редова павлина, доминиканаца, цистерцита, који су онако лепо и безбрижно живели на рачун манастирских имања, нестају заједно са тим имањима. Паства је остављена малом броју фрањеваца, али се ни ови нису одликовали неком међусобном трпељивошћу. Док се загребачки и босански бискупи, далеко ван домашаја турске власти, гложе око јурисдикције над дијецезама у Срему и Славонији, у многим местима некадање Сремске бискупије расте покрет католика за прелаз у православље. У току овог збивања поменута насеља не мењају само своју етничку и верску садржину већ и своје називе. Apathy постаје Опатовац, Zatha Сотин, Wylak Илок, Neszt Нештин, Athya Шаренград, Banmonostor Баноштор, Chewreg Черевић, Comanch Каменица. То су имена с којима ће дочекати, крајем XVII века, ослобођење од Турака.

У околностима које су следовале повлачењу Османлија, није било никаквих разлога да се посумња у могућност да ова насеља поврате свој ранији углед. Већ 1697. цар Леополд оснива Ducatus Syrmii и предаје га кнезу Ливију Одескалки, нећаку папе Инокентија XI. Седиште овога властелинства, које ће 1720. обухватати тридесет и пет насеља, постаје Илок. Черевић, Нештин и Баноштор улазе у оквире Војне границе, а после померања исте према југу прелазе у посед фелдмаршала грофа Хадика. После Пожаревачког мира Каменица је саставни део карловачког властелинства барона Ифелна; 1745. је откупљена заједно с властелинством за Војну границу а после 1787. прелази у руке породице Марцибањ. Сотин, Опатовац и Шаренград припали су 1720. вуковарском властелинству барона Кифштајна, који га 1736. продаје грофу Филипу Елцу, бискупу и кнезу изборнику од Мајнца.

Међутим, било да су на земљишту Војне границе, било на властелинским поседима немачког или мађарског племства, ова ће насеља узалуд чинити напоре да се уздигну до свога првобитног значаја и некадање величине. У њима најугледнији зидари зидају цркве, нај-

познатији резбари режу иконостасе, најбољи сликари сликају иконе; на жалост, економски и остали услови јачи су од амбиција заснованих на прошлости. После Пожаревачког мира Војна граница, са својим изванредним могућностима за послове сваке врсте, силази према обалама Саве. Слободни краљевски градови и војни комунитети, Нови Сад, Карловци, Земун, Митровица, развијајући се под много напреднијим условима него што то чине насеља у поседима племства, постају привредна и културна средишта „овостраног" Срема. Оно што је било започето под ропством Османлија довршиће историјска нужност у току једног века слободе. Од некадањих утврђења остају гомиле зидина, некадањи градови претварају се у варошице а некадања трговишта завршавају као безначајна села. Раније су становници ових крајева, ширећи се низ Дунав од Zathe према Comanchu, ка обетованим земљама Истока, веровали да иду у сусрет будућности; ми бисмо сада радо начинили једно путовање унатраг, узводно према прошлости . . .

1. Каменица, „distat Petervaradino 3/4 horae", изграђена у непосредној близини римског Cusum-a, указује на своје присуство још 1237. као Villa Comanch. Папски легат, који је 1333—5. сакупљао црквени порез, назива је plebania de Gamancz; затим се ређају називи Camavesz, Kamanch, Chamans. После оснивања Сремске бискупије, калочки надбискупи задржавају Каменицу, због њених чувених винограда, као свој лични посед. Године 1478. надбискуп Габријел Моточински издаје уредбу о дацијама у вину, које се имају убирати од каменичких виноградара. Антун Врančић, пловећи Дунавом 1553, непуних тридесет година по доласку Османлија, још је могао наћи доказе да је то некада било богато, многољудно насеље; спомиње се, каже Врančић, по својим litterariis laudis, можда по некој врсти књижевних свечаности или позоришних представа у духу средњовековних мистерија. Међутим, двадесет година после Врančића, царски посланик Давид Унгнад могао је на том месту видети само стару, разрушену и напуштену кулу по имену Khomanzo.

Колико је у том лепом и напредном трговишту, у време његовог успона, било православних становника, указаће нам својим знањем српског језика познати угарски историчар Ђорђе Сремац, рођен у Каменици око 1490. Међутим, један попис из 1702, после сто и седамдесет година турске владавине, наводи становнике искључиво као fidei acatholicae. Том приликом је утврђено да су црква и њен звоник у рушевинама.

По једном запису из 1763. данашња Каменица почела је да се ствара после 1696, у простору „Старе Каменице", око језгра некада-

њег средњовековног насеља, поред „прве клисе"; а тај топоним, изведен од речи „ecclesia", не значи ништа друго до место прве и најстарије каменичке цркве. У ту Стару Каменицу долазе житељи три места: Старог Села, Мале Каменице и Новог Села, налазећег се код „треће клисе", на којој су се, како каже летописац, још познавали темељи некадањег храма. Ако се из тога може извући закључак да је Villa Comanch имала у своје време три цркве, онда је једна од њих, вероватно нека најмање оштећена, она иста црква из записа од 1763. коју су православни употребљавали до подизања нове цркве. И заиста, по подацима из 1732, та је црква забележена као „нова, од камена, доста дуга и висока", са сводом од дасака и покривена шиндром.[1] Оно „нова" односило се вероватно на преправке из прве половине XVIII века, о којима црквени летопис има неколико занимљивих података, јер ће заиста нова црква доћи тек десет година касније.

По статистичким подацима за Сремску архидијецезу, Каменица је већ 1734. варош са 156 кућа и три свештеника. После Пожаревачког мира, 1718, припала је карловачком властелинству барона Ифелна, али је 1747. откупљена за Војну границу; а после укидања границе, 1775, прелази у посед Коморе, а затим у властелинство породице Марцибањ.

Данашња црква, посвећена Рождеству Богородице, грађена је од 1742. до 1758. „Настојатељи" су били грађанин Дима Костић и његова супруга Ана, кћи карловачког протопрезвитера Живана Црногорца[2], који је већи део свога имања наменио зидању и живописању цркве. Ова лепа грађевина — једна од најлепших у границама Карловачке митрополије — била је подигнута очигледно по узору на цркве манастира Јаска и Прибине Главе. Осмострано кубе, с узаним засвођеним прозорима као у Јаску, са луцима који почивају на једноставним капителима осмостраних стубова. Затим слепе аркаде на зидовима и квадратном делу тамбура, и западни улаз, засвођен луцима звоника, као у Прибиној Глави. Њене особености леже у примени ма-

[1] Д. Руварац, Српска митрополија карловачка око половине XVIII. века. Ср. Карловци 1902, 54.

[2] На звонику цркве постоји следећи запис: Во славѣ Гда Бга и Спса нашего Іисса Хрста и пречтыя Бгод. при державѣ рим. црех Францишкѣ пер. и Маріи Дерезіи благословеніемъ патріарха Арсенія Чѣтвѣтаго ктіторст. Живана Чѣрногорца протѡпрезвітера карловачкаго и проповѣдника слова Бжія, сеи домъ Бжіи зачася ѕ вароши Каменици лѣта 1742 и наречеся храмъ Рждва престія Бцы; ѡсветися дѣиствіемъ преѡсщенѣишнагѡ гдина Павла Ненадовича православнагѡ архіепископа карловачкагѡ и ѡбоихъ цесаро-кралѣ. велѣ. таінагѡ совѣтника, настоянієм гдра Диме Костича и его сѵпрѵгѣ Анне, вьіішіѣ поменѵтагѡ протѡпрезвитера зета и дщери ѵкрасити который и сеи каменъ сдѣ вместити за вѣчній ихъ споменъ ѵчиниша при епитропѣ Іѡанні Янковичѵ, близъ града Варадина, в Каменици 10. иѵнія лѣта ѡт воплощенія Бга спсва 1758.

теријала — јер су комади тесаног пешчара оивичени опеком, у дводелним прозорима наоса, којих има пет, и у апсидама које су споља правоугаоне. У сваком случају, ова се грађевина одликује таквом чистотом стила да је једног странца, неког Франца Мартенса, који је 1844. путовао по Србији да проучава нашу стару архитектуру, навела на закључак да је подигнута још у средњем веку.

Што се живописања цркве тиче, за сада знамо само то да је 1760. монах Амвросије Јанковић, потоњи аутор зидних слика у трпезарији манастира Раковца и *Косовске битке* у трпезарији манастира Врдника, изводио ту неке радове за награду од шест дуката. Један вредни истраживач старина покушао је да докаже, и у томе по нашем мишљењу успео, да је монах Амвросије том приликом радио зидне слике[3], од којих неке и данас постоје: *Благовести* изнад црквених врата, *Богородица* и *Христос* на стубовима у припрати, *Крунисање Богородице* на своду првог травеја у наосу (обнављане 1859. од неког Тоше Татића), *Еухаристија* у ниши проскомидије и велика композиција *Богородица шира од небеса* у полукалоти олтарске апсиде. Оно што још знамо о сликарским подухватима у овој цркви јесте податак да је наш велики барокни сликар, иначе грађанин каменички, Теодор Крачун, сликао 1778, за „мали торањ", односно за црквено кубе, иконе у вредности од 80 форинти. Године 1785. купљен је у Будиму за 300 форинти часовник за црквени звоник. Годину дана касније, 1786, насликао је и потписао икону *Богородице* на Богородичином престолу Михаило Радосављевић, молер из Земуна.[4] То је дало повода да се у исту годину стави и сликање целога иконостаса[5]; претпоставка о којој би вредело озбиљније размислити, јер о радовима на темплу нема никаквих поузданих података. Године 1732. стара црква је имала „крест од дрвета велики изображен, 12 апостола, двери мале, старе, 5 икона велики близу двери (престоне!), мали 46 различни".[6] Нема сумње да је после градње нове цркве и сликања зидова морало доћи и до израде већег иконостаса. И заиста, у инвентару цркве од 1791. наводи се „темпло ново изъмалано и позлащено". Забуну, међутим, уноси чињеница да је 1793. Марко Вујатовић, билдхауер и житељ каменички, изрезао ново темпло на опште задовољство сугрђана.[7] Нашу ће недоумицу у овом погледу још више повећати Стефан Гавриловић и његов брат Илија

---

[3] Ј. Севдић, Преостали сликарски радови Амвросија Јанковића, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, II, Н. Сад 1958.

[4] Михаилъ Радосавлѣвичь писалъ 786 лѣта въ Каменицѣ.

[5] Српска уметност у Војводини, Н. Сад 1927, 31.

[6] Д. Руварац, о. с., 55.

[7] Митрополитско-патријарашки архив у Срем. Карловцима (скраћено МПА), Магистрат. Р. 405. 1801, Р-637. Тај исти Вујатовић тражио је и добио 1801. дозволу да се настани у Срем. Карловцима.

који су, октобра 1800, склопили уговор с црквеном општином за сликање и позлаћивање иконостаса, певница, архијерејског стола и осталог.[8] Ако је 1791. темпло било заиста ново, онда је збиља неочекивано да се у току непуних десет година промене и дрвени и сликани део иконостаса. Под условом, наравно, да се у том међувремену не догоди ништа што би грађане Каменице нагнало на тај корак. Можда би у прилог томе нешто наговестио уговор, склопљен 9. јуна 1791. с Јаковом Аксентијевићем, маормајстором и архитектом из Новога Сада, који се обавезао да за своту од 260 форинти изврши обнову цркве.[9] Уговором се нарочито подвлачило учвршћивање напрслих зидова и обезбеђење кубета. Колико је Аксентијевић успео у свом раду, није нам познато, али зато знамо да је 8. септембра 1807. склопљен још један уговор за радове на цркви, овога пута с Трифуном Лаушевићем, цимермајстором из Новога Сада. Лаушевић ће имати за дужност да за приличну своту од 2050 форинти изврши темељну обнову црквеног звоника[10], оног истог за који је 1785. купљен часовник у Будиму. Лаушевићев нови звоник покрио је идуће, 1808. године Венцел Грајнер, лимарски мајстор из Новога Сада. Ово је покривање коштало врло много за време о коме говоримо, 3000 гулдена, али је зато мајстор употребио, по жељи општинара, бели поцинковани лим.[11] Из свега овога произилази да није искључена могућност да се после 1791. догодило нешто што је каменичке житеље нагнало да врше обнову цркве и да наруче нов иконостас. Још једном су се Каменичани позабавили оправком своје цркве, године 1835.[12] Оправка је износила 425 форинти; међутим, уговор није сачуван па не знамо ни шта се том приликом радило ни ко је то радио.

2. Када је Камерална комисија из Осијека пописивала 1702. насеља крај Сланкамена и Петроварадина, нашла је да pagus Ledenicz има више становника од Каменице, да су ови fidei acatholicae, да су јој приходи од житарица мањи од прихода од вина, и да од зграда вредних пажње постоји само una turris cum ecclesia dirruta. Попис Сремске архидијецезе од 1732. утврђује да је црква прављена „после рата" од плетера, покривена је рогозом а у њој служе два свештеника.[13] У то време, наиме на три деценије после камералног пописа, Лединци су имали три пута мање становника од Каменице. Међутим, попис

[8] О. Батавељић, Неколико докумената о сликару Стефану Гавриловићу, Зборник Матице српске 9, 151.
[9] МПА, Конзисторија 1791, No. 80.
[10] МПА, Конзист. 1807, No. 49.
[11] МПА, Конзист. 1808, No. 49.
[12] МПА, Конзист. 1835, No. 133.
[13] Д. Руварац, о. с., 56.

архидијецезе од 1766. каже за цркву да је од камена, да је подигнута 1751. и да има три свештеника[14], док ће 1790. насеље удвостручити број становника. Било је у своје време познато по своме вину и по своме одличном кречу. Лединачки је креч био употребљен при зидању цркве у манастиру Ковиљу 1707, у Каменици 1742—58, у Нештину 1754—6, и стари летописци нису пропустили да то и наведу.[15] Вреди још поменути и то да је у Лединцима био 1739. парох раванички јеромонах Стефан Зорановић, иначе познат као иконописац и зограф. После Пожаревачког мира Лединци улазе у карловачко властелинство барона Ифелна, да би 1747, као и Каменица, били откупљени за Војну границу, а 1775. враћени у посед Коморе.

Црква св. Николе, сагрђена 1751, била је 1827. срушена, а те исте године начињен је уговор за нову цркву с маормајстором Димитријем Шуваковићем из Мартинаца.[16] Цена је била 6000 форинти, а услов да се црква изгради од најбољег материјала, изузев звоника, који остаје од старе цркве и који треба само поправити. После тога, средином 1833, црквена општина склапа уговор с Георгијем Девићем, иконоресцем из Старе Паланке, да за 3000 форинти изреже иконостас од најбољег липовог и чамовог дрвета, по узору на иконостас Алмашке цркве у Новом Саду, а уз то још певнице, владичански сто, орман за туторе и четвороножни аналогион.[17] Када је и то било готово, и када је црквена општина стекла нова материјална средства, сачињен је маја 1838. уговор с Петром Чортановићем и Константином Урошевићем, молерима новосадским. Њихов је задатак био да за 5000 форинти бечке вредности позлате цео иконостас, владичански престо, певнице и богородичин трон; да све празничне иконе очисте а неке и изнова намолују; да марморирају целу цркву и полеђину иконостаса; да „обкопирају" престоне иконе са старог иконостаса који је пренет у цркву у Чортановцима, а остале иконе да насликају по узору на иконе оних цркава које им општина препоручи.[18]

На жалост, последњи рат је обезвредио све ове напоре; црква је била тешко оштећена и Лединци лишени свога јединственог споменика класицистичке уметности.

3. Castrum Chereugh, један од најугледнијих градова у Сремској жупанији. Ни он неће остати само при том имену. У папским и оста-

[14] Д. Руварац, о. с., Статистички преглед, 39.

[15] Љ. Стојановић, Стари српски записи и натписи, књ. II, Београд 1903, бр. 2167.

[16] МПА, Конзист. 1827, No. 19.

[17] МПА, Конзист. 1833, No. 3.

[18] МПА, Конзист. 1838, No. 6.

лим списима јавља се као Chewreg, као Cherewgh, па чак и као Chewrewgh. Био је, с Петроварадином и још десетак насеља око Јарка и Платичева, у поседу властелинске породице Горјанских. Године 1372. Никола Горјански подиже цркву, посвећену св. апостолу Петру, а уз цркву, с дозволом папе, манастир за 12 монаха из редова Мале браће. Три године касније, манастир је изузет из Сремске дијецезе и придодат викаријату Bosnae argentinae. Обдарен богато од Сигисмунда, Људевита и Матије Корвина, стекао је тако леп углед да су се сви монаси босанског фрањевачког викаријата почели називати fratres cerienses.

Године 1478. град је с кастелом уступљен као quartalitium породици Сечија. У то је време поред цркве св. Петра постојала још једна, посвећена св. Марији, затим дрвена капела св. Тројице, вероватно храм православаца. Град је имао 86 целих и 41 половину слободњачких домова, а кастел је био подељен на српски и угарски део, на vicus rascianorum и vicus hungarorum. После смрти Јоба Горјанског, 1480, цео град прелази у посед Ивана Корвина, господара Сланкамена. Године 1503, Корвин га предаје породици Török, која га држи све до пада у руке Турака, јула 1521. Већ 1571. царски посланик V. Rym налази кастел у рушевинама. Евлија Челебија нас обавештава да је то учинио Рустем-паша, један од Сулејманових војсковођа, па је насеље после тога претворено у паланку мањег значаја.[19] Под Турцима, Chereugh постаје Керевик, опкољен правоугаоним зидинама, с једном капијом, седамдесет кућа и једном џамијом, начињеном по свој прилици од некадање цркве св. Петра. Имао је градског заповедника с педесет градских војника, а био је седиште намесника илочког среза на земљишту сремског санџаката.

После ослобођења Срема, Черевић се нагло опоравља и са својих 180 кућа постаје највеће насеље нештинског протопрезвитерата. Имао је ту срећу да буде изузет од илочког властелинства за потребе Војне границе. Године 1775. преузима га Комора а од ње купује фелдмаршал гроф Хадик, футошки властелин, велики љубитељ фрушкогорских винограда.

Попис архидијецезе од 1732. каже за черевићку цркву да је сграђена од камена око 1700, покривена даскама и доста трошна. То за нас не значи ништа друго него да је за цркву употребљена нека старија грађевина, можда једна од некадањих католичких цркава, а можда и џамија. Међутим, у попису архидијецезе од 1756. стоји да је црква од цигаља, па је очигледно да је у питању нова црква. И заиста,

[19] Годишњица Н. Чупића, књ. XXXI (1912), 293.

у статистичком прегледу архидијецезе од 1766. изричито се наводи да је црква подигнута 1744. а освећена 20. јула 1751.[20]

Черевић је имао два маормајстора, Јозефа Циглера и Ернеста Херлеа, за које знамо да су 1783, односно 1787, зидали цркву у Старој Паланци.[21] Међутим, кад је требало подићи нов звоник на цркви, општина се обраћа једном нашем човеку, Спасоју Георгијевићу, цимермајстору из Новога Сада. С њим је био склопљен уговор 9. јануара 1791, па је он тај посао извршио на основу сопственог пројекта, за своту од 350 форинти.[22] Неколико деценија касније грађани Черевића се опет враћају на овај проблем; августа 1839. склопљен је уговор с Францом Менцеком, зидарским мајстором из Футога, и Францом Шефером, цимермајстором из Чеба, да за износ од 500 форинти изврше темељиту обнову Георгијевићевог звоника.[23] После њих је Матија Фегер, лимарски мајстор из Новога Сада, начинио капу звоника од „фајн" бечког бакра за лепу своту од 3000 форинти.

Што се уметничких радова у цркви тиче, за сада знамо само то да је Максим Лазаревић, дрворезбар из Карловаца, преузео по уговору од маја 1824. да начини 24 стола у мушкој цркви по узору на столове у Доњој карловачкој цркви, и 22 стола у припрати као што су столови у припрати цркве у Каменици.[24] Две године касније, 1826, Георгије Бакаловић, молер из Карловаца, склапа уговор да за 2200 форинти наслика иконостас са истим распоредом као што је у карловачкој Саборној цркви, да старе иконе очисти и поправи, а да циратне, ксимсове, стубове, двери и врата обоји као што је то учинио у карловачкој Горњој цркви.[25]

4. Властелинство Кеw добио је палатин Белуш од свога зета, краља Беле Слепога, и на њему, као што је познато, саградио 1150. цркву св. Стефана Првомученика. Властелинство је било на земљишту Сремске жупаније, под јурисдикцијом Сремског архиђаконата калочке надбискупије; међутим, после оснивања Сремске бискупије, манастир и црква св. Стефана постају седиште нове дијецезе. Само кратко време, у току провале Татара 1242, бискупи преносе своју столицу у цркву св. Ипнеја, у јужни део Срема, а остаће у Банмоностру све док их сремски кнез Ловро не позове у свој град Илок.

[20] Д. Руварац, о. с., Статистички преглед, 46.
[21] Гласник Историјског друштва у Н. Саду, књ. II. 255—6.
[22] МПА, Конзист. 1791, No. 48.
[23] МПА, Конзист. 1839, No. 343.
[24] МПА, Конзист. 1824, No. 92.
[25] МПА, Конзист. 1826, No. 18.

Видели смо да манастир није имао много среће с бенедиктинцима. Они су 1192. били протерани а на њихово место долазе регуларни канонници св. Абрахама de valle Hebron. За четири деценије свога газдовања, канонници се нису показали мање достојни својих претходника, па је само оснивање Сремске дијецезе спасло Белушеву задужбину коначне пропасти.

Средином XIV века, мачвански бан Иван Моровић користи положај властелинства и подиже у непосредној близини манастира утврђење. Око утврђења и око манастира ствара се угледно насеље, које већ у другој половини истог века постаје civitas Banmonostor. Град је у то време, поред катедралне цркве св. Стефана, имао још једну, посвећену св. Јакову.

Баноштор је 1526. освојио Сулејман лично. Само тридесет година касније, 1553, Антун Врančић је записао: „Банмоностор, некада средиште сремског бискупа, знатан град и тврђава, имао је изванредан положај поред Дунава, а данас се место где је лежао може распознати само по рушевинама". Међутим, Евлија Челебија не мисли тако чак ни једно столеће касније. Он признаје да тврђава није јака, што се може прочитати као да је, по лепом турском обичају, разорена, али каже да град има свог заповедника с четрдесет војника, стотину кућа покривених ћерамидом и једну џамију.

Попис Сремске архидијецезе 1734. затекао је Баноштор као село у протопрезвитерату нештинским, са 53 куће и једним свештеником. За цркву св. Борђа каже се да је направљена од џамије која је подигнута од камена 1682. Према томе, сви су изгледи да је џамија коју Евлија спомиње 1665. начињена од некадањег бановог манастира, или од цркве св. Јакова, па је, ћудима историјских збивања, нова турска богомоља претворена за узврат у хришћанску цркву. Међутим, то преобраћање није коначно решење, јер се за припрату вели да је заграђена дрветом и олепљена блатом, а за трпезу и крстионицу да су разорене. На темплу је већи део икона био на хартији, то јест гравиран. То је очигледан знак економског пропадања некадањег угледног насеља. И заиста, по статистичким подацима из 1756, село Баноштор има само 30 кућа. Мада ће се крајем истог века број становника нешто повећати, са богатством и значајем некадањег Банмоностра било је завршено.

По оскудним подацима, данашња црква је подигнута 1819.[26] Јуна 1826. склопљен је уговор с Максимом Лазаревићем, иконоресцем из Карловаца, да за суму од 1100 форинти изреже иконостас и архије-

[26] М. Косовац, Српска православна митрополија карловачка, Срем. Карловци 1910, 279.

рејски сто по узору на иконостас и сто цркве у Илоку.[27] Осам година после тога, уговором од 18. маја 1834, Константин Пантелић, живописац из Руме, обавезује се да за износ од 2700 форинти наслика и позлати иконостас; да у проскомидији наслика *Распеће*, на своду олтара ликове светих архијереја, на првом своду наоса *Саваота* и четири јеванђелиста; да измолује певнице и архијерејски сто, а на столу икону св. Јована Златоустог.[28] Год. 1856. Пантелићев живопис допунио је с 13 великих зидних слика — фигура светитеља — Петар Камбер, сликар из Новога Сада.

5. Castellum Zilzeeg или Zilzegh подигао је сремски кнез Ловро Илочки 1495. Турци су га опседали у два маха, 1521. и 1526, а после освајања порушили. Овај посао је тако темељито обављен да не постоји више ни трага о граду и утврђењу. После ослобођења укључен је у властелинство Одескалкија.

Неочекивано, статистички подаци Сремске архидијецезе од 1734. указују на Сусек као велико и богато село у протопрезвитерату нештинском, са 136 кућа и три свештеника. Попис од 1732. каже за цркву, посвећену св. Архистратизима да је „скоро сазидана од камена, врло лепа". Покривена је храстовом шиндром, а проскомидија, умиваоница и крстионица су од камена. На иконостасу се набрајају: „крст велики врло леп и нов с образом матере Божије и св. Јована Богослова; престоне иконе: образ Спасов и матере Божије и образ архангела Михаила и Гаврила. Више двери образ Богородице на стаклу. Разни икона у цркви и у препрати 14."[29]

Стари је иконостас био у употреби све до друге половине XVIII века а онда је начињен нов који на икони *Недремано око* има следећи запис: „Ѳеѡдоръ Крачѹновїчь изъѡбразїо житељъ каменїчкй совершїся сей їконостасъ на:1779". Касније, овом запису се придружио још један, далеко мање угодан: „Сликар: Б. Шифф, Златар: Ј. Жунковић, Год: 1901."

Фебруара 1804, Аксентије Марковић, угледни дрворезбар и племић из Новога Сада, склапа уговор с општином да до конца месеца маја начини за цркву предикаоницу, четири рипиде и крст.[30] И на крају, Франц Менцек, зидарски мајстор из Футога, склапа 23. маја 1840. уговор за обнову цркве. По том уговору Менцек се, „сходно жељи и

[27] МПА, Конзист. 1826, No. 73.

[28] МПА, Конзист. 1834, No. 145.

[29] Д. Руварац, о. с., 39.

[30] Б. Гавриловић, Неки дрворезбарски центри у Војводини, Прилози проучавању споменика културе у Војводини, Н. Сад 1954, 20.

вољи општества", обавезује да цркву споља поправи и окречи, а изнутра да испуни све пукотине, настале временом, и да пробије два нова прозора.[31] За цео тај посао добио је 250 форинти бечке вредности.

6. Castellum Neszt, на земљишту Вуковске жупаније, а под јурисдикцијом Моровићког архиђаконата калочке надбискупије, називан је различито, Nestd, Nostd, Restd, али је увек припадао истом властелину, Илочкима. После ослобођења од Турака наћи ће се у оквирима Одескалкијевог имања али је, срећом, изузет за Војну границу све до 1775, када је, као што смо видели, уступљен заједно с Черевићем и Баноштром футошком властелину грофу Хадику.

Из пописа архидијецезе од 1733. сазнајемо да је Нештин варош са преко стотину кућа и седиште протопрезвитерата од петнаест црквених општина: Черевића, Баноштра, Грабова, Свилоша, Сусека, Илока, Шаренграда, Визића, Опатовца, Мохова, Моловина, Бингуле, Ремете, Лежимира и Дивоша. За цркву, посвећену св. Борђу, каже се да је зидана од камена; из чега, бар за то време, није тешко закључити да је у питању адаптација неке средњовековне грађевине, — можда, као у Каменици, неке бивше католичке цркве, или, као у Баноштру, неке џамије. Имала је свод од дасака, а била покривена храстовом шиндром. На иконостасу четири велике престоне иконе: Христа, Богородице, св. Јована и св. Николе, затим 12 апостолских и 24 празничних. Нешто касније, 1741, овим ће се иконама придружити и неколико икона раваничког јеромонаха Стефана Зорановића, бившег пароха у Лединцима.

Међутим, статистички преглед од 1756. упозорава да Нештин има нову цркву, овога пута посвећену св. Кузману и Дамјану. Та нова црква била је започета 1754. а завршена управо у време састављања овог статистичког прегледа. Зидали су је, по изворним подацима, неимари Коста и Никола, по свој прилици Цинцари из Македоније, јер су у току градње одлазили „на домовину". Учествовао је и један домаћи мајстор, Стеван из Илока, док су цимермани били „Шокци". Нова црква, грађена од опека, имала је већ у то време јасно изражене архитектонске елементе у духу такозваног подунавског барока. Иконостас је резао 1771. Марко Гавриловић из Новога Сада, отац добро познатих „пилтора" Арсенија и Аксентија Марковића. Овај други подухватиће се 1780—81. да начини столове и архијерејски трон. Иконостас је позлатио неки нама у овом тренутку непознати мајстор Јохан из Карловаца.

Кад је дошло време за сликање иконостаса, грађани Нештина су потражили најперспективнијег молера тога времена, Теодора Крачу-

[31] МПА, Конзист. 1840, No. 210.

на. Иза његовог угледа стајали су сликарски радови у Хопову и Сомбору, као и неколико портрета највиших представника цркве. Пошто су се, преко изасланика, уверили у све добре особине Крачуновог иконостаса у цркви св. Борђа у Сомбору, Нештинци су начинили са њим уговор 18. децембра 1772. Крачун се, ко зна из којих разлога, није много журио с радом. Његово ће се име провлачити кроз књиге црквених издатака још неколико година; управо на начин који је дао за право Захарији Орфелину да га у свом познатом писму од 13. марта 1773. назове „ветрогоњом". Шта је било с иконама старога иконостаса, није познато. Можда је његов део икона *Богородице* на богородичином трону, сликана 1724. од јереја Рафаела из Старе Паланке, позната иначе по једном занимљивом запису.[32] У олтару је остало једно *Распеће* са следећим текстом: „Сию проскомїдию приложио Гдаръ Павелъ ѡ Стоичевич за вѣчитїи спомен 1790. Написа Григорїи мол."

Крајем марта 1800. Стефан Гавриловић склапа уговор с црквеном општином да за своту од 500 форинти изврши следеће молерске послове: да очисти иконе на иконостасу; да позлати и марморира певнице и да измолује „две фигуре храмовне", тј. *св. Кузмана и св. Дамјана;* да измолује и позлати северне двери; да измолује и позлати тетрапонт, да измолује једну храмовну и 12 целивајућих икона[33] (за које се, узгред буди речено, верује да су Крачунове).

Нештин је био гнездо угледне племићке породице Стоичевића. Стефан Стоичевић, у служби Одескалкијевих као „ишпан коморски и сремски", добио је 1759. племство с братом Јованом.[34] Умро је 1765. и погребен у манастиру Дивши. Оставља три сина, Николу, Андреју и Симеона и једну лепу кућу у стилу грађанског барока. Константин, син Јована Стоичевића, рођен у Нештину 1757, умро је 1776. у Сремској Митровици као кадет; сахрањен је у породичној гробници у манастиру Шишатовцу. Из Нештина је био и један сликар, Борђе Ракић, који се као такав потписује на својим иконостасима у Визићу и у Пачетину из 1891.

7. На западној граници Вуковске жупе, у непосредној близини римског каструма Cuccium, постоји 1283. насеље под именом Wylak.

---

[32] „Дае било тѳткала би и прьеће била готова даска али нисѳ ѡставили Москали него еднѳ иконѳ а за дрѳгѳ ѳзаимили ѡ Тадпе — и да сам знао каква ε зла даска не би нигдар ѳзео пословати да ние срећна а како ε зла не би нигдар била икона али ѡи се пригоди по срећи те ће бити икона. Цена рѳкѳ 4 мариаша. Садела се ва лето 1724 їѳна 14 ѳ Паланци. Много грешни недостоини їереи Рафаил."

[33] О. Батавељић, о. с., 150.

[34] Љ. Стојановић, о. с., бр. 3256.

Ugrin Konth de genere Chak диже у њему цркву св. Марије, у којој ће се 1343. јавити fratres ordinis minorum. Михаил Конт, Угринов наследник, гради око насеља, 1365, пространо и јако утврђење. То утврђење, са зидовима достојним поштовања и десетак одбрамбених кула, изграђено од опека, опасивало је цело насеље. Касније ће бедеми добити лежишта и отворе за топове. Због свога срећног положаја на Дунаву и свога богатог залеђа, Wylak постаје 1438. oppidum a 1454. civitas. Већ тада је у рукама породице Илочких, чији ће најугледнији члан, Никола Илочки, постати краљ Босне. Тај исти Никола обнавља 1451. жупну цркву св. Петра. Када је 1453. краљ Ладислав V потврдио градске повластице, Wylak је осим фрањевачког манастира св. Марије и жупне цркве св. Петра имао још еремитски манастир св. Ане, цркву св. Јелене и капелу св. Ладислава при градској болници.

Мала браћа из Wylaka имала су пред собом ђав пример бенедиктинаца у Banmonostru, али је, на основу жалбе Николе Илочког, надбискупија спречила расуло и завела 1454. строгу обсервацију. Две године касније у манастир долази Иван Капистран, прослављен у борбама са Турцима под Београдом. Његов боравак и његова брза смрт спасли су и подигли углед миноритског манастира. Међутим, еремити нису имали среће као фрањевци; њихов ред је, због распусног живота, био забрањен а они изгнани из града.

Године 1494. Wylak опседа и узима краљ Владислав II, али га већ 1497. враћа Николином сину, Ловри Илочком. Ловро се проглашава за сремског кнеза и у своју цветну престоницу преноси седиште Сремске бискупије из Баноштра. Она ту остаје све до Ловрине смрти 1525. Ловру је наследио Филип Мор, ожењен његовом удовицом, али на кратко време, јер се пред зидовима Илока јавља једно ново искушење, Османлије.

Турци су први пут опсели Илок 1521, али га је бранио и одбранио Јован Запоља. Пет година касније, 1526, пред Илоком је султан Сулејман лично. После месец дана опсаде, браниоци су понудили условну предају. Представници грађана предали су 8. августа султану кључеве градских капија, те је Wylak, по султановом наређењу, био поштеђен окрутног разарања. Кад је 1567. пролазио крај њега Пигафета, каже следеће: „Wyllach, град на брежуљку, запљускује га Дунав, опасан је зидом, има тврђаву на истоку, а био је један од највећих војводстава угарских".[35] За становнике каже да су Турци, Срби и Мађари. Други један путник, Давид Унгнад, много је речитији: „Једну миљу ниже (од Сотина)", пише он 1572, „долази град и дворац, ограђен платнима и кулама; лежи прекрасно, а српски се зове Yllakh. Под њим је, уз

[35] Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, sv. C, 93.

сам Дунав, грађевина с приличним зидинама, сагрђена слично раскошном дворцу, с обе стране Дунава ограђена зидом, а то је некада био зверињак."[36] Међутим, најпотпунију слику турског Илока даје једно столеће касније Евлија Челебија. По њему је варош, као што треба, подељена на два дела, на Град, то јест део опкољен бедемима, и на Доњу варош. Град има две капије, Велику и Малу и две џамије, султана Сулејмана и Сака-пашину. Изван града су трговачки хан, занатлијска чаршија, пристаниште, три џамије и два минарета. Доња варош има дванаест муслиманских и пет хришћанских махала, наиме 1160 већих или мањих кућа од опека, две медресе, шест малих школа, хан, сто педесет магазина и шездесет продавница.[37] Нека Челебија мало и претерује, али ће остати као чињеница да је Илок сачувао свој значај и свој углед и под Турцима, као седиште гувернера и знатне административне управе.

Године 1606, Илок је био привремено ослобођен од стране славонских устаника; међутим, коначно ослобођење доноси тек Лудвиг Баденски 12. јула 1688. Кад је, 1697, основан Ducatus Syrmii, Илок је, као што знамо, постао седиште огромног имања кнежева Одескалки. Ту су Одескалки изградили пространу палату са споредним зградама, као и станове за административно и друго особље властелинства. Попис архиђецезе од 1732. затекао је само 55 православних кућа и једног свештеника. Црква је била стара, од камена, са сводом од дасака, покривена старом шиндром. На иконостасу је имала две престоне иконе, *Христа* и *Богородицу*, апостолске и 16 целивајућих. Године 1739. задесио је Илок јак земљотрес, „magnus et terribilis terrae motus", који је оштетио стару цркву. Међутим, до грађења нове цркве прошло је прилично времена. Априла 1798. црквена општина склопила је уговор с Францом Зигелом, зидарским мајстором из Митровице. Зигел се обавезао да за своту од 2.300 форинти подигне нову црквену грађевину, и то: прве године до крова, друге да начини свод и звоник, а треће све остало. Цимерманске послове преузео је Франц Киршбаум, цимермајстор из Митровице, за своту од 1.100 форинти.[38]

Знатно касније, 10. децембра 1821, био је склопљен уговор с Марком Вујатовићем, дрворезбаром из Карловаца, за резање иконостаса. Вујатовић је имао да за своту од 1.500 форинти начини иконостас из три дела: први са дверима и четири престоне иконе, други с иконом *св. Тројице* и још дванаест празничних икона, и трећи с *Распећем* и дванаест икона, вероватно призора из Христова живота.[39]

---

[36] Ibid., CXII, 209.
[37] Годишњица Н. Чупића, књ. XXXI, 294—5.
[38] МПА, Конзист. 1798, No. 128.
[39] МПА, Конзист. 1822, No. 21.

Сликање овога иконостаса било је поверено 1830. Константину Пантелићу, живописцу из Руме, и Георгију Боереском, позлатару из Митровице. Они су за позлаћивање и сликање 41 иконе, архијерејског стола, две рипиде и крста, као и за марморирање задњег дела иконостаса, добили 2.400 форинти.[40]

8. У области Вуковске жупе као и Wylak, а исто као и Wylak под јурисдикцијом Моровићског архиђаконата, уздизао је своје бедеме, и још увек уздиже њихове остатке, средњовековни град Athya. Постоји несумњиво још раније, али за њега први пут сазнајемо 1275. Негде крајем 14. века подиже у њему знатна утврђења мачвански бан Иван Моровић. Почетком следећег века насеље крај кастела постаје oppidum са 22 села. Моровићи су га држали до 1476. а онда прелази на краће време у руке Ивана Корвина. Већ 1481. је у поседу Гереба Винтгарских; један од њих, Владислав Гереб, сахрањен је ту 1507. као надбискуп калочки. Непосредно пред појаву Турака, власник града и насеља постаје Доротеја, удова палатина Перана. За овај тврди град, озидан белим каменом, каже 1571. царски посланик V. Rym да су га Османлије опседале три месеца, и да је узет тек после обећања слободног пролаза посади. Rym се такође сећа да је међу зидинама града видео неку стару хришћанску цркву. То је по својој прилици био манастир с црквом св. Духа, који је Иван Моровић, уз дозволу папе, основао 1405. и предао га редовницима Мале браће. Манастир је страдао 1490. за време опсаде града од стране Бериславића Грабарских, потомака бана Борића. Одржаће се под Турцима све до неуспелог напада славонских устаника на Осијек 1599. Одмазда Турака није мимоишла ни манастирску браћу, те је манастир, напуштен и опљачкан, пропадао временом, као и велика црква St. Mariae Virginae de Ganthe недалеко од утврђења, на некадањем властелинству породице Ајнарди.

Међутим, Евлија Челебија за овај град, који назива Дукин, има само најлепше речи. Истина је да његовог последњег власника, палатинку Доротеју, назива Мај Фрау, мислећи да је то њено крштено име, али је, надамо се, ближи истини кад каже да у граду има много палата, дворница за саветовање и разноврсних двораца. Његов даљи опис је следећи: „Град је јако четвороугаоно здање које лежи на повисоком брежуљку на обали Дунава. Шанчеви су дубоки као бунар. Неимар је зидове и бастионе толико украсно, да је на њима пуно цртежа, застава и барјака свакојаког облика, и разних других предмета. На

[40] МПА, Конзист. 1830, No. 58.

градским зидовима је начињено од црвеног, зеленог, жутог, плавог и црног камена толико цртежа, да сличних нема нигде. Обим града је 700 корака. Међу исламским махалама има у граду и три хришћанске махале. Врло су лепи џамија Сулејмана кана, магазини за храну, оружнице, бедеми и отвори за пуцање."[41]

После ослобођења Срема, утврђење Athya уступа место насељу по имену Шаренград, које првих година 18. века има око 50 православних кућа. Црква, посвећена св. Архистратизима, подигнута је 1704, а попис од 1732. каже за њу да је од дрвета, облепљена блатом и неокречена, са сводом од дасака и кровом од трске. На иконостасу је имала 4 престоне иконе *Христа*, *Богородицу*, *св. Николу* и *св. Јована*, као и 12 апостолских. Нова црква била је подигнута 1805; 17. јуна 1828. општина је склопила уговор с Георгијем Девићем, иконорезцом из Паланке да изреже иконостас за 3.400 форинти. Темпло је имало да буде по узору на темпло села Грка, резано од Марка Константиновића из Карловаца, а певнице, архијерејски столови, рипиде, крст и тетрапонт као у цркви у Илоку (које је, као што смо већ видели, резао Марко Вујатовић). Било је такође предвиђено да се липово дрво набави у Врбању.[42]

Скоро тридесет година касније, управо 1854, насликан је иконостас а у исто време и велика композиција *Косовска битка* на хору цркве. Творци ових дела оставили су следећи натпис: „Изобрази Г: Богданъ Дьѳкичь, живописецъ Товаришкїй съ Помощникомъ Михаилѳ Христопѳл Олимпїа греч. грекоς".

9. Када је папин изасланик сакупљао 1333. црквени порез по Моровићком архиђаконату печујске надбискупије, забележио је да се западно од утврђења Athya, на лепом положају изнад Дунава, налази ecclesia in Moha. Та црква, посвећена св. Крсту, била је лепа и велика, изграђена од камена. Само насеље, у поседу ниже властеле, било је називано, по старој навици, различитим именима: Moho, Noho, Mopch, Mopach и Mopa.

У току турске владавине, мађарско становништво се повлачи пред Србима, досељеним из Подриња и Полимља. Године 1690. католици напуштају Мохово и селе се у оближњи Ловас. Већ 1729, црква св. Крста је у рушевинама. После Пожаревачког мира, насеље улази у посед грофа Кифштајна, односно Елцових. Стара православна црква, посвећена св. Параскеви, била је подигнута 1744. од слабог материја-

[41] Годишњица Н. Чупића XXXI, 295.
[42] МПА, Конзист. 1828, No. 80.

ла, дрвета и плетера. Нова, Вазнесенска, сагрђена је 1839.[43] Не знамо ко је резао иконостас. Међутим, 24. фебруара 1857. склопљен је уговор с Богданом Букићем, молером из Товаришева, и Карлом Гросером, златаром из Букинаца. Именовани су позлатили и насликали иконостас, царске и остале двери, певнице, архијерејски сто, четири рипиде и крст, а олтар и остале зидове цркве измоловали масном бојом, — све укупно за своту од 2.600 форинти бечке вредности.[44]

10. Папски изасланик, онај исти за кога знамо да је 1333—5. сакупљао по Срему црквени порез, спомиње место Apathy, које лежи западно од утврђења Athya. Занимљиво је да изасланик не наводи у насељу ни цркву ни манастир, мада је несумњиво да назив Apathy долази од неке бенедиктинске опатије. Можда је то био посед опатије св. Марије „de Koran monostor in Syrmio", јер крај Опатовца још увек постоји атар по имену Копинац.

Apathy је био испрва у поседу властелинске породице Хорвата. Међутим, 1387. краљ Сигисмунд га узима од Ивана и Ладислава Хорвата и предаје наследницима палатина Николе Горјанског. Горјански га држе до 1490, а затим прелази у посед породице Рашкај. Блаж Рашкај га предаје 1491. Геребима Винтгарским у замену за каштел св. Ловринац.

Још за време Хорвата, насеље је, због свога веома повољног положаја на Дунаву, држало царину „cum tributo seu portu Danubii". Као богато трговачко и занатлијско средиште, постаје 1491. oppidum. У попису имања Горјанских од 1387, наводи се црква од камена али без торња. После ослобођења од Турака, Опатовац одлази у Вуковарско властелинство Кифштајна, односно Елцових.

Године 1733, Опатовац има 30 православних и 11 католичких кућа. Црква је била од дрвета, облепљена блатом и покривена трском; дрвени звоник на четири стуба; на иконостасу две престоне иконе, *Христос* и *Богородица,* и 12 апостолских на хартији; затим 9 целивајућих. Црква св. Ђорђа била је подигнута 1746. По свој прилици од слабог материјала јер данашња потиче из 1802.

Што се икона тиче, приноса су биле само две, *Христос* и *Богородица*, од којих је друга изгубљена а на првој остао сачуван запис: Сїи две икони Хротовѫ и Бгдацѫ соѡрѫши господаръ Тодоръ Милашеновить из Опатовца, што пребыва код Господара Н . . . и капетанова 1758.

[43] М. Косовац, о. с., 234.
[44] МПА, Конзист. 1857, No. 273.

Стефанъ Тенецкій иконописецъ арадскій.[45] Осим тога, у олтару цркве биле су две престоне иконе, *св. Јована Крститеља* и *св. Николе*, са записом на овој другој: „Соверши Григорій Чалманскій 1781.-го Ноем. 24". А како Опатовац више није био богати oppidum Apathy, са закупом царине и скеле на Дунаву, то је црквена општина одлучила 1838. да уместо новог иконостаса откупи стари иконостас манастира Кувецина, изложен продаји за своту од 600 форинти. Конзисторија је ову куповину одобрила.[46]

11. Насеље Zatha никло је поред старог римског утврђења Cornacum. Већ средином 13. века важи као значајно место. Папски изасланик посетио га је у току 1333. у неколико наврата, и назива га сваки пут другаче: Zacha, Zaha или Zata. Од 1360. је делом а од 1416. сасвим у поседу Горјанских; 1443. има извесно право над њим и угледна породица Короћ. Од 1468. до 1496. у поседу је калочких надбискупа. Јавља се као possessio 1379; међутим, због свога изузетно повољног положаја на обали Дунава, постаје око 1440. oppidum са царином и закупом дунавске скеле.

Zatha је имала једно старо утврђење, које се спомиње још 1289. а које ће трајати до краја 14. века. Одмах после 1416, Горјански подижу ново утврђење на тешко приступачној обали Дунава, у непосредној близини римског каструма. Утврђење је, као и градска црква, било посвећено св. Павлу. Турци су га освојили 1526. тек после дуже опсаде.

Под Турцима, Сотин је сачињавао посебно војводство у оквиру сремског санџаката. Евлија Челебија га описује као лепу, од дрвета грађену паланку која лежи на високом брежуљку на обали Дунава. „У граду има", каже он даље, „једна џамија и двадесет војничких кућа. Унутра у граду има једна порушена црква. Ван града је једна мала гостионица, а пред градском капијом, над градским шанцем, је лонца киоск."[47] Поред муслимана, и неколико десетина католичких породица, било је у њему и прилично православног становништва. После ослобођења од Турака, припада вуковарском презвитерату са 26 српских кућа. Године 1700. подигнута је црква од дрвета, облепљена блатом и покривена трском, посвећена св. Николи. На иконостасу је било: 4 велике престоне иконе, 12 апостола на платну и 12 мањих икона.[48]

Дрвена црква служила је до 1835. Три године касније, црквена општина ступа у преговоре с Антоном Семлером, зидарским мајсто-

[45] О. Димитријевић-Микић, Стефан Тенецки, Рад војвођанских музеја 6, Н. Сад 1957, 149.

[46] МПА, Конзист. 1838, No. 356.

[47] Годишњица Н. Чупића XXIX, 91.

[48] Д. Руварац, о. с., 45.

ром из Вуковара, за грађење нове цркве од тврдог материјала. Будући да је Семпер тражио преко 3.000 форинти, општина је склопила 10. марта 1838. уговор с Јоханом Штрасером, цимерманом из Вуковара, који се обавезао да подигне нову цркву за 1640 форинти.[49] Штрасер је пре тога, заправо 1835. извршио темељиту обнову цркве у Борову.

Што се иконостаса нове цркве тиче, житељи Сотина склапају 2. јуна 1840. уговор с нама већ познатим Богданом Букићем, који се обавезао да за своту од 275 форинти поправи старе и наслика нове иконе, а поред тога да наслика крст и споља, изнад врата, икону црквеног патрона *св. Николе*. У ту је своту ушла и поправка оштећене позлате.[50] Пре него што се прихватио посла, Букић је морао да наслика за пробу једну икону *св. Борђа*, што је он, на задовољство сотинских општинара, и учинио.

[49] МПА, Конзист. 1838, No. 114.
[50] МПА, Плава кутија 1840, No. 9.

Илок. — утврђење и пристаниште

Парк дворца у Каменици с погледом на Петроварадин и Нови Сад

Трговиште и утврђење Шаренград

Изглед Нештина са Дунава

РАДМИЛА МИХАИЛОВИЋ

Утицај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лепта“ и „Изгнање трговаца из храма“ у српском сликарству XVIII века

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

У неким важним споменицима српског сликарства XVIII века наилазимо на занимљиве композиције из циклуса Христовог земаљског живота који је иначе опсежним бројем илустрација заступљен у зидном сликарству источне Европе у XVII веку. Две од њих, *Удовичина лепта* и *Христос изгони трговце из храма*, по тематској актуелности, техници и стилу наставак су западноевропског начина илустровања ових тема, од којих она о лепти сироте удовице има краћу и локалнију путању у маниристичком и барокном сликарству.

Из прегледа иконографског репертоара маниристичког и барокног сликарства и анализе споменика матичне, италијанске уметности и оне која се развијала на периферији њених утицаја у западној Европи позног манризма, можемо уочити да су ове две композиције у XVI и XVII веку биле неговане нарочито у Италији и за њу, преко романиста, присно везаној Низоземској. Сигурно је да интересовање за општеевропску тематику спроведену преко маниристичке графике не мимоилази ни друге земље, али у карактеристичном мноштву и оригиналности италијанских и низоземских варијанти, пратимо живи континуитет тема, њихове стилске одлике везане за специфичне групе и школе, као и промене у симболичној интонацији садржаја.

— Пораст интересовања за тему *Удовичина лепта* може се констатовати у моменту када је маниристички покрет традиционалним темама дао нова тумачења. Сиже прихвата и француска и немачка уметност XVIII века[1], са честим директним ослањањем на оригиналне, италијанске изворе. Занимљиве су, међутим, особито њене низоземске варијанте. Суштински, оне одражавају склоност интелектуално-уметничких кругова XVI века у читавој Низоземској алузији на социјално-политичка збивања и религиозно-филозофске проблеме око којих су

[1] L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, II, 2, Paris 1957, 339.

се спорили, понекад истим уметничким средствима, и католици и протестанти. У погледу форме, ове композиције — напредујући из Италије ка Низоземској — добијају карактеристичне одлике манира романиста чији апарат симбола скоро редовно спроводи и жицу литерарне, реторске и театарске мисли.

Сусрет са именом Marten de Vos-a, на листи уметника Низоземске заинтересованих темом[2], од великог је значаја у трагању за узорима источноевропске верзије слике. Плодни манеристички интерпретатор дела италијанске високе ренесансе и маниризма, de Vos је тек један међу низоземским граверима и сликарима у чијим делима налазимо почетне узоре и за руску и српску композицију *Удовичина лепта* у XVII и XVIII веку.

Почевши од Бођана композиција *Удовичина лепта* добија у српској уметности свој западноевропски карактер са најлепшим примерима у декорацији цркве манастира Крушедола и зидној слици новосадске Успенске цркве (сл. 1 и 3). Све оне, пак, постигле су своје модерне одлике у компоновању и новом осећању стила захваљујући већ познатим предлошцима у Библији Пискатора и Вајгеловој Ектипи. Ова тврдња је очигледна и питање је само простог упоређења есеја српских мајстора са оригиналним графикама да се утврди када је сликар, као онај у новосадској цркви, искористио несигнирани лист узет из Пискатора оштетивши га максимално упрошћењима на рачун изванредног простора и богате класичне архитектуре (сл. 4), а када је — као крушедолски мајстор, верни присталица Вајгелове варијанте маниристичке композиције (сл. 2) — узимао у обзир и Фишеров (Piscator) бакрорез из Theatrum Biblicum-a (Библија Пискатора) и из њега извукао ефектне тачке. Много је, међутим, теже одговорити на питање стилског карактера ових радова који снажно вуку ка сликарском поступку оних јаких индивидуалности у српској уметности XVIII века на којима се осећају видни трагови додира са украјинском европеизираном старијом уметношћу. Могли бисмо се са много разлога заложити и за мисао да је сама тема, као фрагмент новог декоративног система устаљеног у руском сликарству у XVII веку[3], пресађена са Истока и да је она, не само као ликовно занимљив узор већ и из смишљених дидактичко-религиозних разлога, постајала све учестанији део сликаног репертоара српског живописа XVIII века. Није немо-

[2] Исто.

[3] У руској уметности XVII века тенденциозни карактер слике није изостао мада се он теже опажа због бројности сличних тема. Јер почевши од представе „Удовичине лепте" на западном зиду цркве Илије Пророка у Јарослављу, густи редови традиционалном стилизацијом илустрованих циклуса Библије Пискатора обухватили су масу дидактичних, а са њима и ову католичку композицију, што се понавља у костромско-ростовским радовима и на споменицима Москве и околине.

гуће да је дидактични програм угроженог православља и у њој оживео латентну реторичну и поучну суштину манирстичке слике ангажоване за контрареформистичко инсистирање на делотворној активности. Поред могућности да примерима из манирстичког сликарства западне Европе докажемо иконографски садржај ове композиције, исто можемо учинити и на основу извора које пружа литература блиских времена; она се, по метафоричним слојевима и језичким симболима манирстичке књижевне иконологије подудара са поетско-дидактичном садржином њој савременог сликарства. Иконографија је следила за оним што се дешавало у поезији, драми и придици, и чинила је са њима јединствено инструктивно средство. Ни литература ни сликарство, две најактивније гране српске културе XVIII века, нису имале за циљ неговање теолошких традиција у ортодоксним формулама, већ гипко усвајање оних модерних тематских и књижевних облика који ће, не крнећи захтеве активне теолошке мисли, првенствено инструктивно делати. Удовичина лепта била је предмет обраде српског сликарства, а у исто време и захвална поучна тема поезије и придике у XVIII веку развијане под утицајем руске схоластичке културе. Српска књижевност XVIII века рукује истим програмом којим се служи и сликарство[4]: у оба случаја манирстичка традиција представља основу за извлачење полемичке потке теме и за решење спољашњих проблема форме. Подударност у тематској контури екстремног католицизма и у смислу казивања, на слици и у литератури, наводи нас да изведемо закључке занимљиве за друштвену историју као и за историју стила: да је хуманистички речник велике дифузне снаге постао важан фактор за живот младих средина и да је манирстички метод уметничког стварања био схваћен као неопходна форма

[4] Тако, на пример, у следећим редовима Кипријана Рачанина који имају све одлике вотивне иконологије барокних дана, мотив два новчића сироте удовице сликовито је коришћен да истакне преданост, активност, скромност и понизност:

. . . . . .

Ако је и мало обслужење
и непотребно рукоделије,
али је љубав усрдна од нас грешних . . . . .

. . . . . .
. . . . . .

Прими је, Господе, као удовичке две паре,
многопут јер и дрво неплодно
За цело лето једну тек јабуку даде
и налазника јој разгали.

Стихове Кипријана Рачанина исписао је и унео у један од својих још необјављених рукописа Милорад Павић. Захваљујући пријатељској сагласности Павића, цитирам их на овом месту.

за стицање савременог културног значаја у једном духовно и политички нарочито активном времену које карактерише и тежња ка либералнијој концепцији живота.

— Композиција *Христос изгони трговце из храма* добила је у историји уметности новог века своје једноставне и познате оквире, како у италијанској ренесанси тако и у ренесансној уметности средње Европе. Главни пунктови ренесансне композиције остали су дуготрајни, а неизмењен, прост иконографски садржај који не одступа од слова библијског текста, оживела је италијанска маниристичка представа теме новином стилских акцената који су, углавном, само оживели ритам слике. Низоземска графика романиста, настала из практичне репродукције дела римских, венецијанских, фирентинских и других манириста, фиксирала је одлике овог начина представљања. Њена гравира композиције *Изгнање трговаца из храма*, онаква каква нам је позната из италијанског сликарства од Тинторета, школе Јакопа Басана и из реплика младог Ел Грека, ушла је у тело Библије Пискатора, у део који се бави детаљном обрадом христолошких тема. Одатле, она је пренета на уметничко подручје источне Европе и била предложак руским и српским сликарима XVII и XVIII века.

У руској уметности XVI и XVII века доста се споро развијало стилско осећање западноевропских уметничких форми, мада је, нарочито у XVII веку, западноевропска иконографија агресивно продрла и била присно примљена.[5] Нарочито на Северу, у московској школи и у јарославско-костромском кругу, жиг пригушене традиције и византизирајуће стилизације не напушта доследно спровођену иконографску мрежу пуну нових момената који ће значити принцип и утиснути печат закона на иконографију српске уметности XVIII века. Такав је случај и са композицијом *Изгнање трговаца из храма*. У китњастим оквирима костромских, ростовских и јарославских фрескиста и сликара икона тема је добила изразито декоративну форму, а у стилу типичну архаичну стилизацију која се приближава средњовековним концепцијама. У поменутим школама, а и на југу Русије, и у Кијеву и његовој области — Библија Пискатора је послужила као узор руским и украјинским мајсторима за компоновање основних тематских елемената у овој слици. Међутим, на примерима украјинске школе, нарочито на споменицима Кијева, представа има други карактер, потпуно класичне одлике европских школа касног маниризма и барока.

Из примера српског сликарства XVIII века, са почетком у илустрацији теме *Изгнање трговаца из храма* из руку бођанског мај-

[5] Н. В. Покровскій, Стѣнныя росписи въ древнихъ храмахъ греческихъ и русскихъ, Труды седьмаго археологическаго съѣзда въ Ярославлѣ 1887, Томъ I, Москва 1890, 246—251.

стора па до дубље у XVIII век, може се констатовати познавање српских мајстора са гравираним листовима наћеним у Библији Пискатора као и контакт са руским тумачењима оригинала на Северу и Југу. Најархаичнију форму, дакако због примитивности извођача, има бојанска композиција *Изгнање*, иако је јасно да се њен творац повео у целокупном свом декоратерском делу — изузев традиционалних сижеа — за Библијом Пискатора и да је његово уметничко образовање источноевропско. Бојанска композиција *Изгнање трговаца из храма*[6], стога, има највише додира са једном од сцена са перваза јароставске иконе *Спас на престолу* лењинградског Руског музеја (сл. 5) — сличности по композицији и духу — док је начин сликарског тумачења српског рада неупоредиво инфериорнији.

Поводом ове сцене могло би се опет размишљати о могућности преношења религиозно-дидактичног репертоара руске старије уметности на српско сликарство XVIII века, у чему су Бојани најранији и најкомплетнији пример. Студије српског сликарства неодољиво намећу интересовање за проблем улоге која је припала руским мајсторима и школама — васпитачима српских сликара — у деловању на измени идејности и форме декорације, а Бојани пружају већ неисцрпан материјал у том погледу. Већ на том месту јавља се сумња да је само присуство одређених приручника сликарске природе и усвајање схоластичко-филозофског програма условило промене у сликарству без живих интервенција школа или појединаца формираних у жариштима сличне уметничке културе. Поред тога, не изгледа вероватно да је ма каква промена и новина била могућа без јаког уплива и свести интелектуално-политичког центра српског друштва о целисходности измене уметничког система по примеру Руса.

У непосредној и формалној анализи композиције *Изгнање трговаца из храма* у наосу крушедолске манастирске цркве — уметнички најкомплетније и веома занимљиве по иконографској сложености (сл. 6) — можемо утврдити уметничко порекло слике и тематске њене изворе. У овом случају мајстор зидне слике одступио је од својих омиљених прегледа у Вајгеловој Библији Ектипи, најчешће коришћених у декорисању наоса, и приближио се другим узорима. Врло је тешко дати оштру подударност само у једној слици, једном узорку који је мајстор крушедолске композиције употребио. Он је морао знати отисак из Фишерове хрестоматије гравира, али многи детаљи сведоче да је био упознат и са руским начином тематског обликовања сцене на основу Фишеровог бакрореза. Истраживања која, на првом месту, не могу заобићи почетни образац код Пискатора — наводе нас

[6] Л. Мирковић — арх. И. Здравковић, Манастир Бојани, САН, Посебна издања књ. CXCVIII, Београд 1952, Т. XLIX.

и на друге аналогије, а сличности у стилском поступку на размишљања о узроцима таквих неслучајних подударности. Поступајући на овај начин не можемо бити задовољни схемом коју даје само графика, макар то била и ефектна композиција латински одгајених сарадника Пискаторовог Theatrum Biblicum-a, а још мање једнолично илустративна идеја из композицијских резерви Ектипе као приручника. Било како да је, у општем прегледу, у крушедолској зидној слици осетно присуство посредног и имитативног говора неизбежног у случајевима консултовања образаца цртачке природе, сигурно постојећи елементи пластичног карактера, могући само у контакту са живом материјом слике, откривају везе крушедолског мајстора са богатијим искуством сликарске традиције најнапреднијих источноевропских уметничких центара — оних ретких споменика у којима је дискурсивност религиозне тематике великих циклуса западног порекла неизбрисиво утиснула свој стандардни иконографски жиг.

Најбољу аналогију за крушедолску композицију налазимо у слици са представом *Изгнање трговаца из храма* рађеној у наосу кијевске Тројицке надвратне цркве; крушедолска зидна слика директно истиче из композиције кијевског споменика. У свом раду крушедолски је мајстор био независан од свог претходника у Кијеву утолико што је сцену компоновао на илустративнији начин, који је спровео и на неке призоре из циклуса Христових чуда рађене по Ектипи на истом споменику: он је увео у радњу крути низ стојећих фигура апостола-сведока догађаја, осиромашивши на тај начин Пискаторов живописни композицијски манир у коме доминирају архитектура и простор, а сцена испуњава први план са фигурама посматрача у интерколумнијама и на ивици догађаја. У овоме, и по чисто сликарским својствима, композиција *Изгнање трговаца из храма* Тројицке надвратне цркве у Кијеву из 20-их година XVIII века, супериорна је трансформација Пискаторове гравире, а уметнички изнад остварења крушедолског мајстора са којим има несумњивих стилских додира. Посматрана сама за себе, композиција *Изгнање трговаца из храма* Кијево-печерске лавре, у оба своја фрагмента[7] (сл. 7 и 8), баснословни је пример европеизиране руске уметности, пример минималног губљења стилског укуса западноевропских извора сликарства, вероватно у украјинској средини приманих брже и са директним идејним образложењима једне уметнички комуникативне и схоластички однеговане средине. Тројицка композиција *Изгнање трговаца из храма* задржала је костур и главне ослонце композиције на Пискаторовој гравири са-

[7] Дозволу за објављивање фотографија Тројицке надвратне цркве добила сам од Ф. С. Уманцева, историчара уметности из Кијева, чија монографија о овом споменику чека да буде штампана у Москви.

свим у духу и пракси осталих руско-украјинских центара XVII века. Она је, међутим, стилски до те мере напредовала у односу на север Русије да у њој наслућујемо и аутентичну снагу европске сликарске културе која је пригушила традицију, те се, међу свим примерима источноевропског сликарства XVII и XVIII века, кијевска слика највише везује за радове италијанских мајстора Басановог круга, Ел Грека и Тинторета и за неке сликаре напуљске школе стилски зависне од Венеције.

Сасвим у духу италијанског монументалног зидног сликарства XVI и XVII века, кијевска композиција третира тему *Изгнање трговаца из храма* на видном месту простора у наосу. Она, монументална, и тематски и симболички смишљено истакнута међу мноштвом претежно параболично-дидактичких и полемичких сцена — испуњава простор изнад улазних врата која воде из вестибила у наос цркве. На зиду изнад главног улаза у напуљску цркву Gerolomini смештена је и огромна фреска Луке Бордана (Luca Giordano) — *Изгнање трговаца из храма* — рађена 1684. године, која својим великим форматом заузима цео зид[8], — подударност која се иначе не односи и на друге сцене православних споменика. Из прегледа споменика јарославско-костромске сликарске школе од којих неки имају, као св. Јован на Толчкову, катедралне димензије и огроман број по Пискатору приказаних циклуса и догађаја, запажамо да је ова сцена равноправно делила простор и тежину литерарних хтења свих осталих илустрованих представа[9] као и наша зидна слика у Крушедолу. — Истицање њене важности, местом и формом, у Кијеву и Напуљу, указује пак на могућност трајања симболичне вредности сцене, на суштину полемичке њене интерпретације у теолошким расправама реформације и контрареформације.[10] Можда није такође сасвим случајно што се као пандан зидној слици *Удовичина лепта,* у новосадској Успенској цркви налази композиција *Изгнање трговаца из храма* — једна од тематских реплика на нашем терену са средине XVIII века и наставак стилистичких одблесака кијево-печерског круга (сл. 9) и да она код нас, на завршној тачки затвореног круга манирстичке културе, преноси тенденциозни налог у то време формулисане религиозно-политичке алузије. Обе ове слике представљале су тематску новину маниризма, а социјално-религиозни услови живота источне Европе у XVII и XVIII веку актуелизирали су њихову симболичну садржину.

---

[8] E. Waterhouse, Italian Baroque Painting, London 1962, сл. 169.

[9] Н. В. Покровскій, Наведено дело, Изгнање трговаца из храма, црква Јована Златоустог у Јарослављу, Т. XXV; История русского искусства Том IV, Москва 1959, Изгнање трговаца из храма, црква Васкрсења у Ростову Великом, сл. на стр. 409.

[10] L. Réau, Наведено дело, 402.

— Додир између кијевске и крушедолске композиције *Изгнање трговаца из храма* важан је за наше студије западних утицаја на српско сликарство XVIII века, јер сигурно елиминише — бар у овом случају — могућност утицаја барокних сликара Аустрије на формирање једног од најбољих мајстора српске уметности са половине XVIII века. Аустријски барокни сликари и сликари средње Европе показују најчешће директну зависност од италијанских узора, понекад оних истих који су служили као обрасци мајсторима маниристичке графике пренете и на источноевропско уметничко подручје. Аустријски барокни мајстори су се често непосредно везивали за уметничке кругове најближе венецијанске или напуљске школе. Поједини радови аустријских мајстора барокне ере доказују да је подручје јужнонемачке сликарске културе било богато натопљено утицајима напуљске школе, нарочито је осетно присуство Солименинног манира и композиција Луке Бордана. Тако је и скица Martin Knoller-a из збирке Wilhelm Reuschel-a за фреску у Nereshein-у из 1774[11], само тек редукција велике композиције *Изгнање трговаца из храма* коју је Лука Бордано радио у напуљској цркви Gerolomini.[12] Сиже је интересовао и друге аустријске и напуљске мајсторе, међу којима је слика Bernardo Cavallini-a још један пример заустављања значајног напуљског сликара на важној барокној теми, али дело Луке Бордана, вероватно транспозиција венецијанске композиције *Изгнање*, пружило је највише елемената за трајност и одређеност иконографских облика у барокним формама којима је било склоно аустријско сликарство.

Класицистичке и затворене форме крушедолске и кијевске слике *Истеривање трговаца из храма* напојене су ликовним идејама маниризма северноиталијанске школе — Венеције и њене области — које су биле увучене у графику домаћих и страних практициста и на Исток пренели схему композиције кроз спретне волумене бакрорезних образаца. Из ових се разлога кијевска композиција, нарочито првим планом, претворила у жанр аранжман типичан за низоземску интерпретацију северноиталијанске комбинације религиозног догађаја са елементима жанра. Сцена је организована на класичан начин; у првом плану се развија уравнотежена група која својом скривеном, субјективном садржином апстрахује, до највише могуће мере, басанескни реализам жанра утканог у тему. Место које је дато архитектури везује гравиру Пискатора — те и наше и руску слику из Кијева — за венецијански високоренесансни начин организовања ове сцене, за grand

[11] Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei, von Wielhelm Reuschel, München 1963, сл. на стр. 23.

[12] Састављач каталога се не упушта у тражење порекла композиције у италијанској уметности, мада се оно, без великих тешкоћа, може уочити.

style њених мајстора око Тинторета. Прво што на примерима српског и руског обликовања композиције *Изгнање трговаца из храма* пада у очи јесте класична и театрална архитектонска позадина — сигуран знак касноренесансног сценографског тумачења библијских догађаја који пружају могућност за серлијанско сценско презентовање својом литерарно-драмском садржином. Неоспорно је и на чувену фреску Луке Бордана утицала венецијанска традиција обележавања архитектонско-сценографског амбијента за широко схваћену религиозну тему. Познато је да су венецијанско искуство и тип венецијанске палате служили и Ел Греку за уобличавање слика *Изгнање трговаца из храма*[13], у свим варијантама рађеним у Италији, а са архитектонским облицима врло блиским представи непотписаног гравера Библије Пискатора и мајстора кијевске и крушедолске слике. Чисти и театрални облици архитектуре на сликама православног света Украјине и у Крушедолу особито снажно одударају од стилизације истих података на северу Русије, а непосредно нас уводе на разумевање стилске културе наших сликара XVIII века и њихово поуздано везивање за класицистичко-маниристичке изворе сазнавања и у области ликовног језика. И по овоме, радови наших и украјинског мајстора далеко скрећу од барокних одлика аустријских сликара. Научена и неокрњена чинквечентистичко-маниристичка архитектонска кулиса, која је на кијевској слици очувала свежину архитектонских панорама венецијанске ведуте и Серлијеве Пјаце за трагичну сцену, и поред посредства нужног тумача, низоземског гравера, показује тек нијансу у погледу чврстине класичних облика — одлучни знак одређености стила.

Преко крушедолске композиције *Изгнање трговаца из храма* и зидне слике у новосадској Успенској цркви затвара се, у XVIII веку, на тлу Војводине, круг маниристичких превода значајне чинквечентистичке теме. Познији интерпретације (а оне се, познато је, протежу и на XIX век) могле су, поред гравире, имати на располагању и живи пример поступка и смисла слике на зиду крушедолске манастирске цркве, који пак није обавезивао на сталност и нужност детаљне копије. Са гравиром из Пискатора пред собом, могао је тако мајстор зидне слике у Успенској цркви у Новом Саду да измени делове своје слике о *Удовичиној лепти* и *Изгнању трговаца из храма*, да унесе у позадину детаљ заветног ковчега из удаљене перспективе гравире о *Удовичиној лепти* (сл. 9), да развије жанр на начин венецијанских мајстора, али и да упрости опис простора на рачун детаљније презентације живописних костима и типова чију је маниристичку, испражњену монументалност, физиономску извученост и извитопереност класично-ренесансних костима — заменила апстрактна светлост и лако

оријентална осећајност које су допринеле да православни тон нагризе сасвим туђе месо слике.

На широком подручју деловања руске културе XVII века, сличне одлике показују дакако и сачувани споменици мађарског терена, што представља доказ о експанзији западноевропске иконографије и маниристичког стила на подручју источне Европе и Балкана.

RADMILA MIHAILOVIĆ

INFLUENCE DE L'ICONOGRAPHIE OCCIDENTALE SUR LA COMPOSITION »L'OBOLE DE LA VEUVE« ET »EXPULSION DES MARCHANDS DU TEMPLE« DANS LA PEINTURE SERBE DU XVIIIème SIÈCLE

Dans plusieurs monuments importants de la peinture serbe du XVIIIème siècle — Bodjani, Krušedol et l'église de la Dormition à Novi Sad, parmi les illustrations des évenements de la vie terrestre du Christ, se trouvent les deux compositions distinguées: *»l'Obole de la veuve«* et *»Le Christ expulse les marchands du Temple«*. Toutes les deux font suite aux thèmes maniéristes très connus, italiens et hollandais. Dans la peinture Serbe, elles ont l'intonation également symbolique et, thématiquement elles provient soit des gravures de Jan Vissher (Biblia Piscatora), soit de la peinture des Russes qui ont interprété les mêmes gravures. En plus de nouveautés plastiques que ces compositions apportent à l'art du pays, la vie réligieuse et sociale de Vojvodina et de l'Europe de l'Est aux XVIIème et XVIIIeme siècle à actualisé leur sujet symbolique.

Le rattachement de la peinture Serbe aux modèles de l'Europe Occidentale qui est évident dans la Biblia de Piscatora et dans des oeuvres russes et ukrainiennes depuis Yaroslave jusqu'à Kiev aux XVIIème et XVIIIème siècles — est confirmé par la composition de Krušedol *»Expulsion des marchands du Temple«*. Par son thème et par son style la composition de Krušedol est la suite du procès de l'européanisation, à laquelle la peinture de l'Ukraine est arrivée au début du XVIIIème siècle, ce qui nous est revélé par les fresques de l'église de la Sainte Trinité — à Kiev — l'unique monument conservé de la peinture monumentale en Ukraine, qui a la valeur du style plastique de l'Europe. La composition de Krušedol se rattache sans aucun doute à Kiev — non seulement par la vision

[13] H. E. Wethley, El Greco and his School, I, Princeton, New Jersey 1962, 21.

picturale du thème mais aussi par des similitudes de style — c'est un argument qui élimine l'hypothèse de l'influence de l'école baroque autrichienne sur la formation de meilleurs maîtres serbes de la peinture monumentale du XVIIIème siècle. Les formes de classicisme de la composition »*Expulsion des marchands du Temple*« à Krušedol et à Kiev sont pénétrées par des idées plastiques de l'écoles maniériste d'Italie du Nord — Venise et environs — reprises par des gravures du pays et de l'étranger, dont les oeuvres ont transmis à l'Orient le schéma de la composition catholique au moyen des manuels pratiques de gravures.

Сл. 1 — Црква манастира Крушедола.
УДОВИЧИНА ЛЕПТА

Сл. 2 — Biblia Ectypa. УДОВИЧИНА ЛЕПТА

Сл. 3 — Успенска црква, Нови Сад, УДОВИЧИНА ЛЕПТА

Сл. 4 — Библија Пискатора, УДОВИЧИНА ЛЕПТА

Сл. 5 — ИЗГНАЊЕ ТРГОВАЦА ИЗ ХРАМА (детаљ јарославске иконе XVII века „Спас на престолу"). Лењинград, Руски музеј

Сл. 6 — Црква манастира Крушедола. ИЗГНАЊЕ ТРГОВАЦА ИЗ ХРАМА (фото М. Ђорђевић)

Сл. 7 — ИЗГНАЊЕ ТРГОВАЦА ИЗ ХРАМА. Тројицка надвратна црква Кијево-печерске лавре (први део композиције)

Сл. 8 — ИЗГНАЊЕ ТРГОВАЦА ИЗ ХРАМА, Тројицка надвратна црква Кијево-печерске лавре (други део композиције)

Сл. 9 — Успенска црква, Нови Сад, ИЗГНАЊЕ ТРГОВАЦА ИЗ ХРАМА

ОЛИВЕРА МИЛАНОВИЋ-ЈОВИЋ

Иконостас Стефана Тенецког у Вазнесењској цркви у Руми

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

Давно је уочено да је иконостас Вазнесењске цркве у Руми, свакако најстарији међу сликарским радовима у румским црквама, настао у другој половини XVIII века. Елементи резбарене декорације без икаквог двоумљења одређују овај временски термин. О првобитном сликарском раду било је теже ишта одређеније рећи јер је иконостас 1868. године обнављан и пресликаван. Али се у доњем десном углу готово свих престоних икона испод премаза једва назире сасвим једноставна сигнатура првог сликара: 1772 С. Т.[1]

Нема никаквог колебања ни сумње да се под овим иницијалима крије име, како изгледа, врло траженог сликара друге половине XVIII века, Стефана Тенецког.

На такав закључак наводи, пре свега, досадање познавање српске историје сликарства друге половине XVIII века која није открила другог сликара под иницијалима С. Т. осим Стефана Тенецког.

Други, још уверљивији, закључак изводи се из чињенице да се Стефан Тенецки на многим својим делима готово редовно потписивао или целим својим именом и презименом са наглашеним занатом, или једноставним иницијалима назначујући уз то годину рада.[2] Такав је

[1] Вероватно је то, што је сигнатура видљива испод премаза, омогућило М. Косовцу да наведе тачну годину сликања иконостаса без икаквог наговештавања о имену сликара. Не знамо из којих извора М. Косовац наводи 1775. као годину подизања Вазнесењске цркве кад је сасвим логично да се прво подиже храм па затим поручује иконостас, што ће се овде касније, на основу литературе и архивских података сачуваних у Архиву САН, приказати (М. Косовац, Српска митрополија карловачка по подацима од 1905. г., Сремски Карловци 1910, стр. 345).

[2] Претпостављам да су углавном ови разлози определили и дра П. Васића да иконостас у Вазнесењској цркви у Руми идентификује као рад Стефана Тенецког (P. Vasić, Les influences russes dans l'art serbe du XVIII siècle, Actes du XII Congrès International des Études Bysantines, Tome III, Beograd 1964, стр. 400).

случај са Виловом[3], са целивајућим иконама у Галши у Румунији[4], са целивајућим иконама из 1766. у конацима манастира Крушедола[5] и најзад овде.

Откриће, дакле, једног иконостаса потписаног од аутора С. Т. 1772. треба само да допуни целину о сликарском делу Стефана Тенецког, личности до пре десетак година, такорећи, анонимној.

Али ако је Стефан Тенецки до скора био сасвим непознат сликар, проналажење његових радова, учињено и објављено у последњих неколико година, даје толико података о његовом делу да му је улога у црквеном, а могло би се рећи и у портретном сликарству, далеко јаснија него, рецимо, Николе Нешковића, чији су готово сви радови атрибуирани претежно на основу компаративних анализа[6], или непоткрепљени литературом или изворима.[7]

Постојање још једног иконостаса Стефана Тенецког, после толико великог броја његових сигнираних дела, не би, чини се, ни представљало велики значај за упознавање развоја и историје српског сликарства друге половине XVIII века, да се он не налази у Срему, далеко од средине у којој је Тенецки живео, и да та чињеница поново не позива на размишљање да ли Стефана Тенецког треба тражити и на композицијама крушедолског зидног живописа из 1756.[8]

Занимљиво је какве су околности и какви услови у Руми били узрок појави С. Тенецког у овом граду. Чини се, без икакве резерве, да за то, као и за друге установе никле у то време кад и иконостас, треба одати сваку хвалу самопрегорном и веома предузимљивом Пантелејмону Хранисављу, пароху румске Вазнесењске цркве и, сасвим поуздано, иницијатору њене градње.

---

[3] На празничним иконама у Вилову Стефан Тенецки се потписао: 1762 С. Т. а на престоним иконама пуним именом и презименом и звањем. У првом читању година 1762. је погрешно протумачена као 1752. О. Димитријевић, Стефан Тенецки, Рад војвођанских музеја 6, 1957, међутим приликом чишћења иконостаса 1961. Јелена Вандровски, виши конзерватор Покрајинског завода за заштиту споменика културе, утврдила је да је година сликања 1762.

[4] В. Ристић, Стефан Тенецки у Румунији, Зборник радова Народног музеја 2, Београд MCMLIX, стр. 226.

[5] О. Димитријевић, н. д. стр. 150.

[6] О. Милановић, Из сликарства и примењене уметности Војводине, Грађа за проучавање споменика културе Војводине I, Нови Сад 1957, стр. 54—60; Др П. Васић, Карактеристике стила Николе Нешковића, Грађа за проучавање споменика културе III, Нови Сад 1959, стр. 63—71; М. Шакота, Два илуминирана рукописа XVIII—XIX века у збирци манастира Дечана, Саопштења IV, Београд 1961, стр. 62.

[7] М. Коларић, Српска уметност XVIII века, Београд MCMLIV, стр. 26.

[8] На основу иконографских и стилских блискости на сцени Рођење Христово у Вилову и Крушедолу закључила сам да се може ближе прићи решењу аутерства крушедолског зидног живописа. „Дневник", Нови Сад 19. I 1964.

О Пантелејмону Храниславу, оснивачу и наставнику прве српске гимназије у Руми у другој половини XVIII века[9], о његовом преданом раду на васпитању и обучавању „јуности" у Руми, речено је између осталог и то да је оснивач Вазнесењске цркве.

Да је Пантелејмон Хранислав доиста оснивач Вазнесењске цркве потврђује и акт бр. 223 из 1793. г. МПА „А" у Архиву САН у Сремским Карловцима који је П. Хранислав упутио карловачкој митрополији као архимандрит крушедолски и који гласи:

Ваша Єѯцелленція

На вопросъ по 7-гѡ сего текѹщаго Ное: ѿ зачатіи и о концѹ школе рѹмскіхъ млстивѣише ѹчиненноіи слѣдѹющая во кратцѣ вес покорнѣише отвѣтствѹю.

Школѹ малѹю славенскѹю в старой Румѣ при цр҃квѣ храма ст҃аго оца Николая, которѹю в' купѣ съ древянною новою црковію лѣта 756 мая. 16. в' самомь моем встѹпленіи в' парохію рѹмскѹю в краткомъ времени почти от основанія создахъ; дѣцѹ в тѹюже школѹ совокѹпих и самъ в неи 2-ва лѣта юностъ новѹю обѹчавахъ.

Потом начавши и ѹкратко тогожде времени всю от основанія новѹю каменнѹю ѹ новои вароши Рѹмы цр҃ковъ храма Вознесенія Гсдня совершивши и школѹ изъ стары Рѹмы къ себѣ принесохъ и новѹю при тоиже цр҃квы водрѹзихъ и наставніка единнаго ѹ неи поставихъ и блгополѹчено все' ѹстроихъ. (Из документа је цитиран само онај део који се односи на питање подизања цркве).

Др У. Крстић наводи да је Хранислав, пре свог одласка у Русију 1763, примио нову румску парохију св. Вазнесења, чим је та црква подигнута 1761.

Ако најаутентичнији извор за датирање подизања цркве за сада и немамо, њена градња свакако пада између 1756. и 1761, јер и сам Хранислав, у свом извештају митрополији, изјављује да је кратко време по ступању у парохију румску 2 лета обучавао децу а да је потом за кратко време основао нову камену цркву у новој вароши Руми, цркву храма Вазнесења.

Овај документ цитиран је и ради упознавања једне значајне чињенице за историју Вазнесењске цркве, а он оправдава и претпоставку да је Пантелејмон Хранислав позвао Стефана Тенецког у Руму. Јер ако је Хранислав оснивач школе, односно гимназије, ако он бира и позива наставнике и професоре тој школи, ако он подиже једну дрвену а затим „камену" цркву, свакако је он одабрао и сликара иконостаса. Да ли је Тенецки био широко популаран и признат мајстор, или га је Пантелејмон Хранислав упознао на свом путовању по Русији, или познавао као евентуалног сликара Крушедола, немогуће је утврдити.

---

[9] Др Дим. Кириловић, Српска гимназија у Руми у XVIII веку и њени наставници, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књига III, Сремски Карловци 1930, стр. 112.

„Име Пантелејмона Хранислава шест година се не налази у протоколима његове парохије. За то време он скупља знање и књиге. 1769. он је поново у Руми јер тада удара темељ школе а 1770. г. била је школа готова."[10]

Верујем да је у то време већ склопљен уговор за сликање иконостаса јер је потпис сликара дошао свакако по завршетку радова.

Иконостас је, како је речено, 1868. премазан. Запис о томе стоји на престоној икони Богородице са Христом. Он је касније такође пресликан, но испод плавосиве боје облака пластично пробијају слова тешко читљивог текста. Од целог текста најлакше се чита део који гласи: „Светозар Савковић молер". Чишћење и скидање другог премаза разјасниће питање да ли је Савковић пресликао иконостас, или је то учинио Чортановачки приликом сликања велике иконе Крунисање Богородице у центру друге зоне и потписао се године 1843.

Но било који од њих да се латио тог посла, поштовао је сигурно првобитну идеју у сваком погледу. Јер карактер сликарства друге половине XVIII века сасвим је уочљив у избору тема на соклу иконостаса и у поставци фигура на престоним иконама, у украшавању одеће златним биљним орнаментима (виде се на црвеној одећи Христа), донекле у ликовима, у лику Христа на архијерејском престолу, у фигурама св. ратника на сасвим бочним престоним иконама, у сликању анђеоских глава у облацима.

Иконостас је подељен у хоризонталне појасеве а вертикална подела наглашена је само у првој зони. У овој зони су узане колонете сасвим глатких површина, без канелура, а само су капители коринтски са позлаћеним акантусом и волутама. Базе су профилисане. Испод капитела се спуштају уз стабло стуба листови извијени као пламен. Доле, изнад базе, су опет украси у виду танких перастих листова који се пењу уз стуб. Над сваком престоном иконом је украс у облику малог полукалотастог балдахина рокајних аплицираних орнамената.

У другој зони су два појаса икона, које хоризонтална профилисана греда јасно раздваја. У доњем реду су стојеће фигуре у класичним оквирима, у горњем су сликане површине ограничене рокајном вињетом.

У трећој зони су сцене сликане такође у оквирима рокајне форме (сл. 1).

Опис икона на иконостасу — сокл

На првој икони на соклу са леве стране приказана је св. Софија са кћерима Вером, Љубом и Надом које у рукама држе одговарајуће

[10] Др Угљеша Крстић, н. д. стр. 428.

симболе. Испред жене која стоји раширених руку седе три девојке у белосивој одећи. Композиција је симетрична, фигуре фронталне.

Представа ове теме свакако није само илустрација житија хришћанских мученица (описаног у Охридском прологу под 17. септембром), већ је пре и овде, путем фигуре и симбола, дата илустрација хришћанских врлина, по обичају или, скоро би се рекло, канону који је поштован у другој половини XVIII века при сликању иконостаса. Да ли су илустрације врлина у српској уметности XVIII века дошле као одраз морализаторских побуда поручилаца „које су, о томе нема сумње, биле одлучујуће приликом избора баш ових тема за сликање сцена на соклу"[11], или је то сугестија и идеја наших сликара обучаваних у за сада потпуно непознатим центрима, сликара прелазног периода, не би се могло рећи, јер досадање испитивање руско-српских уметничких веза у XVIII веку није дало одлучних ни конкретних закључака.[12]

Следеће четири иконе на соклу су: Жртва Ноjева, Јаковљев сан, Жртва Аврамова и Жртва Давидова. Све ове сцене су опширно и детаљно илустроване.

Жртва Ноjева. — У сцени је Ноје приказан како клечи пред ниским жртвеником на коме је говече у пламену, а иза њега жена и још три мушкарца клече и моле се. У позадини вода и удаљене стене над којима се, као мост, пружила дуга.

Јаковљев сан. — Лево Јаков, ослоњен на стену, спава. Надесно дијагонално пружају се лествице у облацима по којима се пењу и спуштају анђели.

Жртва Аврамова. — Десно доле је ломача на којој клечи Исак везаних руку и нагнуте главе удесно. Аврам стоји и левом руком придржава Исака а у десној уздигнутој држи нож и гледа у анђела у лету у хоризонталном положају са рукама снажно испруженим према Авраму. Иза Исака дрво и везани ован.

Жртва Давидова. — Лево на правоугаоном ниском жртвенику говече у пламену. Пред жртвеником клечи Давид склопљених шака а гледа на супротну страну надесно у анђела који замахује мачем над полеглим људским фигурама (сл. 2).

Шеста икона на соклу носи натпис Ангєлъ хранитєлъ. У симетричном распореду су три фигуре у клечећем ставу са рукама склопљеним на молитву, у белосивој одећи. Изнад њих анђео раширених руку и крила. Све их окружује црвени пламен.

---

[11] Дејан Медаковић, Представе врлина у српској уметности XVIII века, Рад војвођанских музеја VIII, Нови Сад 1959, стр. 160.

[12] Миодраг Јовановић, Руско-српске уметничке везе у XVIII веку, Зборник Филозофског факултета, књига VII—1, Београд 1963, стр. 393.

На свим иконама на соклу премази су толико груби да се једино по избору тема и композиција може закључити да је у питању рад XVIII века.

Престоне иконе

Св. Димитрије. — Стојећа фигура у ратничкој одећи. У десној руци држи крст, у левој високо копље. Премази су очигледни, али је ова а исто тако и крајња десно икона, св. Георгија, јако тамна, док су остале чистих површина (сл. 3).

Св. Никола. — Фигура у стојећем ставу у епископском орнату. Десном руком благосиља, у левој држи књигу. Све је премазано и у премазу имитирана орнаментика XVIII века. У десном углу, доле испод премаза, провиди се прва сигнатура: 1772 С. Т. (сл. 4).

Богородица са Христом. — Стојећа фигура у правцу гледаоца, са Христом на левој руци и гранчицом љиљана у десној. Уз фигуру на левој и десној страни по две или по једна глава анђела. Чини се да је у овим облицима глава и у колориту донекле очувана или добро подражавана оригиналност. Фигура стоји на облацима. Испод плавосиве боје облака пластично пробијају слова текста исписаног 1868. Извесна слова па и целе речи могу се прочитати, али цео текст није читљив. И овде се у десном углу доле од првобитне сигнатуре назире слово Т.

Исус Христос. — Стојећа фигура окренута мало улево. Десном руком благосиља, у левој држи куглу. Доле тамнијецрвена одећа са златним биљним орнаментима који су грубом, дебелом линијом ретуширани. Са стране фигуре, уз целу висину, насликане су главе анђела, негде груписане по две, негде само једна. И овде је на ликовима анђела највише очуван карактер живописа друге половине XVIII века, у изразу и цртежу очију, носа, усана и у целом облику главе. На овој икони најчитљивија је у десном доњем углу, испод премаза, оригинална сигнатура: 1772 С. Т.

Јован Крститељ. — Фигура мало окренута улево, смештена у пејзаж. У десној спуштеној руци држи свитак, левим кажипрстом указује на текст. Крзнена одећа је тамносмеђе боје, химатион љубичаст са црвеном поставом. Све је грубо премазано и само се у сликању пејзажа и поставци и форми фигуре осећа иконопис прелазног доба (сл. 5). И на овој икони је у десном доњем углу сигнатура 1772 С. Т.

Св. Георгије. — Стојећа фигура ратника. У десној руци држи крст, у левој танко копље. Стоји у пејзажу. Одећа и шлем имају лини-

је карактеристичне за прелазни стил. Инкарнат је тамних тонова (сл. 6). У десном доњем углу сигнатура од које се види само 1772.

Царске двери састављене су из четири поља рокајне форме. Горе су Благовести, доле Јоаким и Ана.

На левом крилу је Богородица у стојећем ставу, левом руком придржава књигу на округлом сточићу, десну држи на грудима, иза ње столица са барокном ногом и плава драперија.

На десном крилу арханђел Гаврил корача на облацима. Десну руку са испруженим кажипрстом уздигао, у левој спуштеној, држи крин. Крила су му раширена.

На доњем делу на левом крилу је Јоаким. Седи на столици барокних облика, прекрштених ногу, на коленима држи отворену књигу и чита. На десном крилу је Ана на столици сличних облика. На спуштеним коленима ногу подвучених под седиште, мало нагнута напред, држи раширену књигу и забављена је читањем (сл. 7).

Северне и јужне двери су новијег датума, из 1817. године.

На јужним дверима је арханђел Михајло, са мачем у десној руци и теразијама у левој. Стоји на облацима, тј. закорачио је десном ногом а лева дотиче тле. Доле запис: За спомєнъ свои и своихъ родителєи приложиша Симєѡн и Димитрїе Стаичъ кѫпцы 1814 лѣта.

На северним дверима је Васкрсење Лазарево. Сликарски рад је испод просечне вредности али он, како изгледа, није оригиналан. Драперија је мирна, равна, права, у колориту нема употребе злата. На левој страни стоји Христос а иза њега два апостола. Десно седи у ковчегу Лазар, испред њега стоји једна сестра а друга напред клечи пред Христом раширених руку. Доле запис: За свои и своихъ вѣчныи спомєнъ приложи Ієреи Станиміръ Крстичъ 1817 лѣта (сл. 8).

Тајна вечера. — Налази се изнад северних двери. Апостоли седе један уз другога око кружног стола. На столу су само путир и тањир. Облици столица барокни. Све је премазано (сл. 9).

Вазнесење Христово. — Икона је смештена над царским дверима. У тролисном оквиру су три главне групе композиције. На левој страни испред апостола Богородица и два анђела уз њу, један у полупрофилу с леђа, други спреда. Испред апостола на десној страни један у наглом закораку. У средини је Христос раширених руку. Изнад тога у посебном оквиру насликано је око у облацима.

Силазак св. Духа. — Налази се над јужним дверима. Богородица је у центру на двостепеном кружном амвону. Седи на барокном престолу, тела нагнутог мало налево. Лево и десно од ње у полукружној линији распоређени су апостоли на столицама истим као у Тајној вечери.

II зона:

У средини је велика композиција на платну Крунисање Богородице, рад Петра Чортановачког из 1843. Испод слике је исписан стих Богородици а затим потпис сликара: Моловалъ Петръ Чортановачки 843 месеца октомвера 19. Икона је у барокном позлаћеном оквиру. Испод платна је дрво па се може претпоставити да је доле старија икона (сликана кад и иконостас) јер је површина сасвим стилски везана за иконостас.

Лево и десно од ове композиције су два низа икона, доле апостоли, горе пророци. И једни и други стоје на облацима. Као и у Вилову, и овде су стопала велика, крупна, чак у извесној несразмери са величином фигуре. Иза апостола Андреје је крстача у облику слова Х на коју се он ослања. Апостол Вартоломеј има огртач који се завршава у облику лавље коже са пруженим шапама. Апостол Симон је са тестером. Испод фигура апостола нема пејзажа као у Вилову, сем ако то није премазано.

III зона:

Сликане површине су неразговетне услед тога што су запрљане и потамнеле. Али се према неколико растумачених сцена види да овде нису илустрована Страдања Христова већ циклус чуда. Међу сценама на левој страни од крста је Исцељење слепих, Исцељење крвоточне жене и Исцељење кћери Јаирове, док се на десној страни, између осталих нејасних сцена, види Исцељење одузетог у бањи Витезди, Удовица прилаже лепту и Пустите децу к мени.

На свакој страни је по осам медаљона између којих је велики крст и иконе Богородице и Јована Богослова.

Престоли

Архијерејски престо и својом резбаријом и сликарским радовима датира из XVIII века. На њему су две иконе, једна изнад друге, обе уоквирене рококо резбаријом (горња више). На горњој је представљен Христос у стојећем ставу, мало растављених прстију, а скупљених пета, у страну раширених руку којима благосиља, и погледа упрена у правцу гледаоца. Доња одећа црвена са златним орнаментима, химатион плав.

На доњој икони представљен је Јован Златоусти у архијерејској одећи, седи на златном барокном престолу. На левом колену му је отворена књига, десном показује на њу. Фигура фронтална. У позадини апсида архитектуре.

Богородичин престо је новијег датума. Сликарске радове извео је Константин Пантелић.

Већ у почетку текста наглашена су прва два и основна разлога због којих се иницијали С. Т. тумаче именом Стефан Тенецки. Да нема никакве сигнатуре, можда бисмо се, и поред грубих премаза, упустили у истраживање аутора упоређујући, на првом месту, композициона решења са радовима других истодобних сликара. Јер, запажено је, већина сликара држи се углавном једне идеје у композицији коју, уколико имају шире искуство, више варирају, или ако су ограниченог знања сувопарно је понављају (нпр. Никола Алексић или Константин Пантелић). Стефан Тенецки сигурно не спада у ове друге. И ако се „рестауратор" иконостаса у Руми држао првобитних композиција, онда сликарско решење царских двери на иконостасу у Вилову и овде показује тако велику разлику да се на основу тог елемента не би требало упуштати у компарацију. Но и поред жеље уметника да увек буде оригиналан, и премаза који нас уздржавају у анализирању и компарирању радова, има детаља који сугерирају аналогије са Виловом. Чак и поред премаза, став фигура св. ратника, нарочито св. Георгија (слика 7), облици одеће и шлема, држање атрибута, показују сличност једног и другог рада. Иконе Христа на архијерејском престолу у Руми и Христа у средини друге зоне у Вилову такође имају велике сличности опет у цртежу и ставу горњег дела фигуре, а на икони Силазак св. Духа цео централни део, на једном и другом иконостасу, сасвим је слично решен, само је груписање фигура апостола потпуно супротно организовано. У Руми се фигуре нижу према Богородици чинећи троугаону схему композиције, док се у Вилову фигуре удаљавају, уклапајући се у схему такорећи обрнутог троугла.

По иконостасу у Вазнесењској цркви у Руми, о Стефану Тенецком рекло би се поново оно што је за њега већ добро и тачно примећено (уз претпоставку да се сликар који је обнављао иконостас држао оригиналног цртежа): да се код њега показује велика неуједначеност у квалитету и да се он претежно на већим површинама боље оријентише и са више сигурности и знања импровизује. То што је иконостас датиран (чак и када буде скинут премаз), не пружа велику олакшицу у одређивању развојне линије уметничког рада Стефана Тенецког. Нисмо у нужди да нагађамо којој фази рада треба да га прикључимо, али чини се да код њега, као и код других сликара прелазног стила, није било већих и значајнијих преображаја у сликарском изразу.

OLIVERA MILANOVIĆ-JOVIĆ

ICONOSTASE DE STEFAN TENECKI DE L'EGLISE DE L'ASCENSION A RUMA

L'église de l'Ascension à Ruma abrite un iconostase dont les icônes furent plusieurs fois restaurées et repeintes. C'est pourquoi l'époque de sa création, la seconde moitié du XVIIIe siècle, n'a pu être précisée qu'en se basant sur les caractéristiques du style des ornements dans l'incision. Le programme iconographique et la disposition des scènes de l'iconostase sont typiques, eux-aussi, pour la seconde moitié du XVIIIe siècle. Il est à remarquer un fait inhabituel : la zone III de l'iconostase, au lieu de développer les scènes de la Passion du Christ, illustre, au contraire, un cycle des Miracles du Christ.

Toutes les icônes portent dans leur angle droit d'en bas — sous la couche de peinture — l' inscription suivante : 1772 S. T. Il y a lieu de croire que c'est la signature du peintre Stefan Tenecki.

Parmi les arguments cités en faveur de cette hypothèse, on peut mentionner le document № 223 de 1793 MPA SAN qui nous fournit des informations sur l'époque de la construction de l'église et sur son fondateur.

Les études comparatives plus profondes et plus studieuses des autres oeuvres de Tenecki n'ont pas pu être faites avant que la couche de peinture plus récente ne soit enlevée. Toutefois on peut constater sur la base de certains éléments iconographiques de composition une analogie entre ses oeuvres et son travail sur l'iconostase à Vilovo.

Сл. 1 — Општи изглед иконостаса

Сл. 2 — Ст Тенецки, ЖРТВА АВРАМОВА и ЖРТВА ДАВИДОВА

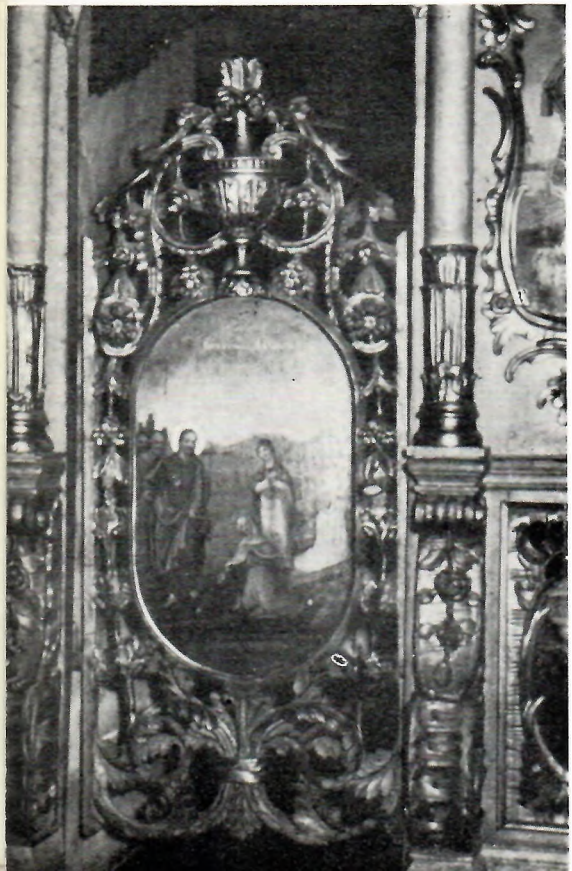
Сл. 3 — Ст. Тенецки. СВ. ДИМИТРИЈЕ

Сл 4 — Ст Тенецки. СВ. НИКОЛА и БОГОРОДИЦА С ХРИСТОМ

Сл. 5 — Ст. Тенецки, ИСУС ХРИСТОС и ЈОВАН КРСТИТЕЉ

Сл. 6 — Ст. Тенецки, СВ. ГЕОРГИЈЕ

Сл. 7 — ЦАРСКЕ ДВЕРИ



Сл. 8 — Ст. Тенецки, ВАСКРСЕЊЕ ЛАЗАРЕВО

Сл. 9 — Ст. Тенецки, ТАЈНА ВЕЧЕРА

ПАВЛЕ ВАСИЋ

A D D E N D A члапку

Сликарска породица Јакшића из Беле Цркве

МАТИЦА СРПСКА

Нови подаци о члановима сликарске породице Јакшића из Беле Цркве осветљавају материјалне прилике под којима су они живели и радили. У Архиву Беле Цркве пронађена су два нова документа који се односе на Арсенија Јакшића.[1] Први акт је у вези са његовим молерским радом у официрским становима у селу Соколцу, данас на румунској територији. Овај акт потиче из 1835. године.[2] То значи да се Арсеније у то доба бавио и несликарским пословима који боље објашњавају мали број његових икона из тридесетих година XIX века. Исти је случај и са рачуном који је пронађен у Архиву Беле Цркве, а потиче из 1836. године. Арсеније подноси овај рачун за 24 израђене уличне таблице у Белој Цркви.[3] Очигледно је да су сликари и у Војводини као и у Србији морали да раде различите послове који су имали само посредне везе са њиховим занимањем. То је био случај и Уроша Кнежевића у Србији, када је сликао грб за Апелациони суд у Београду, а можда и велики грб на конаку Јована Обреновића у Чачку.[4]

Други подаци тичу се Арсенијеве супруге Марије. Арсеније је са њом био у другом браку, па према томе раније колебање у погледу година проведених у браку сада може да буде исправљено. Арсеније је живео са Маријом 19 година а не 29 година. Исте године када је Арсеније умро Марија се преудала за Димитрија Поповића, трговца из Беле Цркве.[5] На жалост, још нисам могао да утврдим године рођења

---

[1] Ова документа ставио ми је на располагање друг Рудолф Штегер, архивиста из Беле Цркве, коме се овим захваљујем.

[2] Публ. 125/1835.

[3] Публ. 584/1836.

[4] Павле Васић, Урош Кнежевић, Летопис Матице српске, св. 1—2, Нови Сад 1950. Синиша Пауновић, уредник „Политике", каже да у Чачку постоји предање да је тај грб сликао Урош Кнежевић.

[5] Овај податак саопштио ми је љубазно друг Светолик Суботић, професор из Беле Цркве, коме се овим захваљујем.

Арсенијеве деце, па се не може рећи да ли можда последњи Арсенијев син Јосип не потиче из овога другог брака. Додуше, у томе случају он би имао 15 година када је сликао иконостас у Манасији (у Влашкој), што је могуће, с обзиром на то да је и Арсеније показао рану уметничку зрелост, али ипак мање вероватно.[6]

Каталог дела Арсенија Јакшића мора да буде допуњен извесним новим открићима. То су иконе које је он сликао за цркву у селу Смољинцу код Пожаревца 1820. године: Св. Николу и Јована Претечу, затим Распеће из 1825. године.

1. Јован Претеча је сасвим сличан икони Претече у селу Поповици. Димензија 0,73 × 0,52 м. Запис: „Сїю иконѫ приложи храмѫ смолѝначкомѫ гдръ Маринко Ивановичъ за свой споменъ. л. г. 1820 мая 22 дне. Ї. Арсенїй Јакшићъ зографъ белоцрквански."

2. Св. Никола је сасвим сличан икони св. Николе у селу Поповици, сликаној исте године. Димензија: 0,73 × 0,51 м. Запис: „Семѫ изображенїю бысть ктиторъ Г. Илия Здравковичъ купецъ которїй приложи храмѫ смолѝначкомѫ за свой споменъ. Ї. Арсенїй Јакшићъ зографъ белоцрквански."

3. Из исте цркве потиче група Распећа, која није потписана али има сва обележја стила Арсенија Јакшића, особито у обради екстремитета. Богородица је у стојећем ставу, док левом руком придржава химатион у нереду драперија. И овде су карактеристичне лазуре зеленог предела као у другим Јакшићевим иконама. Димензије 0,92 × 0,60 м. Запис:

4. Распеће је у прилично лошем стању, јер је боја добрим делом уништена. Међутим у доњем делу налази се ктиторски натпис који унеколико објашњава порекло ове групе. Димензије 1,22 × 0,90 м. Запис: „Сїя три изображенїя приложи Илия Здравковичъ за свое и своихъ живыхъ и мертвихъ воспоминанїе л. т. 1825".

5. Апостол Јован је у нешто динамичнијој пози, са левом руком забаченом мало уназад и у живом контрапосту. И овде је предео лазурно сликан, свежом зеленом бојом. Димензије 0,92 × 0,60 м. Запис: „С. Їωаннъ Бгословъ."

6. С. Георгије на коњу, скоро уништен. Димензије 0,52 × 0,41 м.

Док прве две иконе не излазе из оквира осталих Јакшићевих икона сликаних око 1820. године у погледу стила, оне представљају

[6] Ivan Kukuljević-Sakcinski, Slovnik umjetnikah jugoslavenskih, sv. II, Zagreb 1858, 147.

много више као дело рађено за Србију, односно за пожаревачки крај који се, како се сад може видети, обилно користио Јакшићевом сликарском вештином. Смољинац је шесто место у Србији за које је Јакшић сликао иконе или иконостасе. То је веома значајно за општу развојну линију црквеног сликарства у Србији у којој у ствари, већ за време устанка, многа места позивају иконописце из Аустрије, односно данашње Војводине или наручују иконе код њих. Многе од Јакшићевић икона носе сигнатуре по којима би се могло закључити да су сликане у Белој Цркви, али Арсеније је прелазио у Србију и то прилично рано — 1818. године — када је сликао зидне слике на иконостасу цркве на острву Поречу.[7] То је за сада најранија позната веза Арсенијева са Србијом, док је Симеон Јакшић њу одржавао и много раније, већ 1806. године, како се то може закључити по запису на дверима сликаним за цркву у Смољинцу.*

Што се тиче стила, фигуре Богородице и Јована Богослова представљају највиши домет Јакшићевог сликарства у погледу слободе фактуре и значаја лазуре, које се већ запажају на иконама цркве у Калуђерову у Банату, сликаним 1822. године. Ове три иконе Распећа сачињавају једну веома значајну сликарску целину, истина неједнако очувану, али изврсну као замисао, поготово зато што је она остварена у Милошевој Србији. Али уметничка вредност ове групе, тако различита од оне у другим Арсенијевим иконама, објашњава се тиме што се Арсеније и овде — као и у ранијим случајевима када је узимао за углед иконе Павела Бурковића — послужио једним узором, који је сасвим верно подражавао у цртежу, док је колористички израз ове групе свакако Арсенијево дело. Арсеније је узео у овом случају Распеће Ј. Е. Мансфелда (1739—1792) које служи као илустрација књизи епископа Јована Георгијевића: Собраније изабраних молитв во употребљеније престателних, издано у Бечу 1771. Арсеније је елиминисао Јерусалим у пределу и овај тиме упростио, дајући му извесну монументалност и ширину у изразу, ослобађавајући иконе илустративне ноте. По томе се види да он није био обичан подражавалац него да се он служио појединим мотивима да би их обрадио на свој начин. Тиме је унеколико ослабљена позиција Арсенија као цртача. Али као сликар, који уме да се служи лазурама и развија у својим иконама сликарско осећање за рафиноване колористичке односе, као и смисао за композицију, Арсеније у овим иконама ништа не губи. Оне остају изузетне као поруџбина једног села у Србији

[7] Павле Васић, Уметност источне Србије у XIX веку, Политика, 28. VII 1963.

* Рад Симеона Јакшића за време устанка у Србији биће предмет посебног чланка.

које се није бојало новотарија. Кад се има на уму да су још задуго после 1825. године цинцарски иконописци сликали у традиционалном стилу своје иконе и иконостасе, онда ова група као порођбина образованијих ктитора добија особити значај. У то време Бурковић је тек почео да слика кнеза Милоша и његову породицу.

Овде је међутим прихваћена једна западњачка концепција икона, која није усамљена у Србији — мислим на иконе Николе Апостоловића у Прокупљу[8], и портрете Георгија Лацковића у Врањевшници, сликане 1816. и 1817. године. Арсеније Јакшић је био најпознатији сликар из „Цесарије", у пожаревачком крају, и био је много тражен. Али он је морао да се прилагоди извесним захтевима средине за коју је радио. У Србији је имала утицаја домаћа уметност која је живела углавном као продужење уметничких традиција са југа. Она је имала ретардативно обележје, а њени носиоци били су мајстори из јужних крајева, Цинцари и Македонци. Њихова схватања о црквеном сликарству тадашња јавност је сматрала православним, јер су долазила из постојбине православља — из Грчке. Таквим захтевима морао је да се прилагоди и Арсеније Јакшић. Због тога су Христос и Богородица били насликани у седећем ставу и строгом фронталитету који је водио своје порекло из средњовековног сликарства. Арсеније Јакшић, који је у Калуђерову и другим банатским местима сликао Христа и Богородицу у стојећем динамичном ставу, подражавајући иконе Павела Бурковића, овде у Србији морао је да их слика у истој пози као и мајстори са југа — у седећем ставу на престолу — у Кличевцу, Киселеву, Браничеву, чак и за Велико Градиште, чији се иконостас данас налази у селу Поповици.[9]

У Србији је био сличан случај и са темом крунисања Богородице која је у данашњој Војводини била прихваћена под утицајем руског црквеног сликарства. У Србији она није могла да се одомаћи, свакако због свога католичког порекла. Иако је Арсеније био „Славеносербин" као и Павел Бурковић, ипак под утицајем климе у Војводини он је сликао крунисање Богородице[10], док код Бурковића то није био случај: Бурковић слика само св. Тројицу. Међутим, мора се истаћи да је Арсеније копирао Павела Бурковића у свакој прилици: у престоним иконама, у сцени Благовести или на дверима и често је понављао један исти — Бурковићев — тип појединих фигура Претече, Богородице и других светитеља. Истина, у Србији му то нико није замерао,

[8] Павле Васић, Иконе Николе Апостоловића у Прокупљу, Политика, 19. XI 1964.

[9] Павле Васић, Сликарство у Србији после другог устанка, Политика, 29. XI 1963.

[10] Оливера Милановић, Из сликарства и примењене уметности Војводине, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, I, Нови Сад 1957, 76.

нити би то за некога имало значаја, јер он је био најтраженији мајстор у североисточним крајевима Србије као црквени сликар.

Сада, међутим, изашла је на видело једна нова компонента која досада није била позната, а то је педагошки значај активности Арсенија Јакшића. У цркви у Смољинцу сликао је иконостас Милија Марковић, свештеник, који је започео своју сликарску каријеру у стилу цинцарског сликарства у ћупријској цркви током тридесетих година. У исто време спомиње се и његов брат Иван као „молер пожаревачки" међу пренумерантима књига. Милија и Иван током четрдесетих година почињу да мењају свој стил и да га прилагођавају сликарству војвођанских мајстора. То је случај са зидним сликама у цркви у Смољинцу из 1847, где се опажа овај преображај местимице наиван, али касније све изразитији, нпр. на иконостасу манастира Рукумије, сликаном 1853. године.[11] Иста обележја, истина много грубља, имају зидне слике Милије и Ивана Марковића у манастиру Витовници, сликане 1856. године. За разумевање овог преображаја довољно је упоредити слике Арсенија Јакшића и Милије Марковића у Смољинцу. Милија Марковић је буквално копирао Арсенијевог Јована Претечу из 1820. године у Смољинцу на своме иконостасу у Смољинцу, сликаном 1855. године. То је у ствари Бурковићев Претеча који стиже и у србијанска села преко Арсенија Јакшића. Исти покрет, начин драпирања и колорит, једном речју тај смољиначки Претеча Милије Марковића објашњава еволуцију схватања која је наступила у црквеном сликарству пожаревачког краја и Арсенијев удео у томе процесу. Ту се види и нешто више: Марковићи су се преко Арсенија заинтересовали за сликарство у најближим војвођанским градовима Вршцу и Белој Цркви, како то показују неке Милијине иконе у манастиру Рукумији. Оне представљају варијације извесних тема Николе Нешковића из владичанске капеле у Вршцу, као нпр. пророка Јону кога кит избацује на обалу.[12] По томе се може претпоставити да су Марковићи прелазили у Аустрију и у Вршцу и Белој Цркви допуњавали своје сликарско образовање, било учењем код тамошњих мајстора, било само копирањем њихових дела. Подражавање Арсенијевог Претече у Смољинцу, релативно касно, 1855. године, дакле за Арсенијевог живота, говори у прилог мишљењу да је Арсеније све дотле служио Милији као узор. Потврда за то налази се и на царским дверима у манастиру Витовници, које је сликао један од Марковића, Иван или Милија. Оне

[11] Архив Пожаревачке цркве: Акт бр. 1413 од 11. III 1852. год. начелства Округа пожаревачког којим се шаљу уговори Милије и Ивана Марковића о сликању — „живописању Рукомиске цркве" (којих нема).

[12] Због ове тематске и стилске сличности претпостављао сам прво да је иконостас у Рукумији сликао неки од сликара из Вршца или Беле Цркве. П. Васић, Сликарство у Србији после другог устанка.

су сасвим сличне царским дверима у манастиру Рукумији. Поза Богородице с профила подсећа на Богородице Бурковића и Арсенија Јакшића. Марковићи су могли видети ове двери и у цркви села Киселъева где их је Арсеније насликао још 1826. По томе се може закључити да су Марковићи, или бар Милија, подражавали Арсенија Јакшића, уколико нису формално учили код њега, вероватно у Белој Цркви.

Дакле, Арсенијева улога превазилази улогу других сликара из Војводине који су радили у Србији почевши од времена устанка: Лазара Стајића из Сремске Митровице у шабачком крају, Николе Апостоловића у централној Србији, Симеона Јакшића у пожаревачком крају, а који нису оставили никаквих следбеника ни ученика. Једино Георгије Бакаловић каже да је „три овдашњи синова" поучио у „художеству живописанија".[13] Али њихова имена нису нам за сада позната, као ни њихово дело.

Удео Арсенија Јакшића у развоју сликарства прве половине XIX века у Србији бива овим боље осветљен и добија значајније место. Арсеније је био иницијатор војвођанског — да га тако назовемо — стила у северној Србији непосредно, својом активношћу, низом иконостаса и икона у многим местима, и посредно — преношењем својих знања и искустава на сликаре у Србији који су можда били његови сарадници или ученици. Арсеније је радио у пожаревачком крају, а његови следбеници постају све активнији пропагатори овог новог стила, сликајући иконостасе и зидне слике и у другим крајевима Србије.

PAVLE VASIĆ

ADDENDA SUR L'ARTICLE DE LA FAMILLE DES PEINTRES JAKŠIĆ DE BELA CRKVA

Les nouvelles données sur les membres de la famille des peintres Jakšić de Bela Crkva mettent en lumière les conditions matérielles de leur vie et de leur travail. Ces documents ont été trouvés dans les archives de Bela Crkva. Le catalogue des oeuvres d'Arsenije Jakšić doit être, lui-aussi, complété par de nouvelles icônes qui font partie de l'iconostase et qui sont retrouvées dans le village Smoljinac près de Požarevac. Smoljinac fut la sixième localité où Jakšić a peint des iconostases ou des icônes. Ce

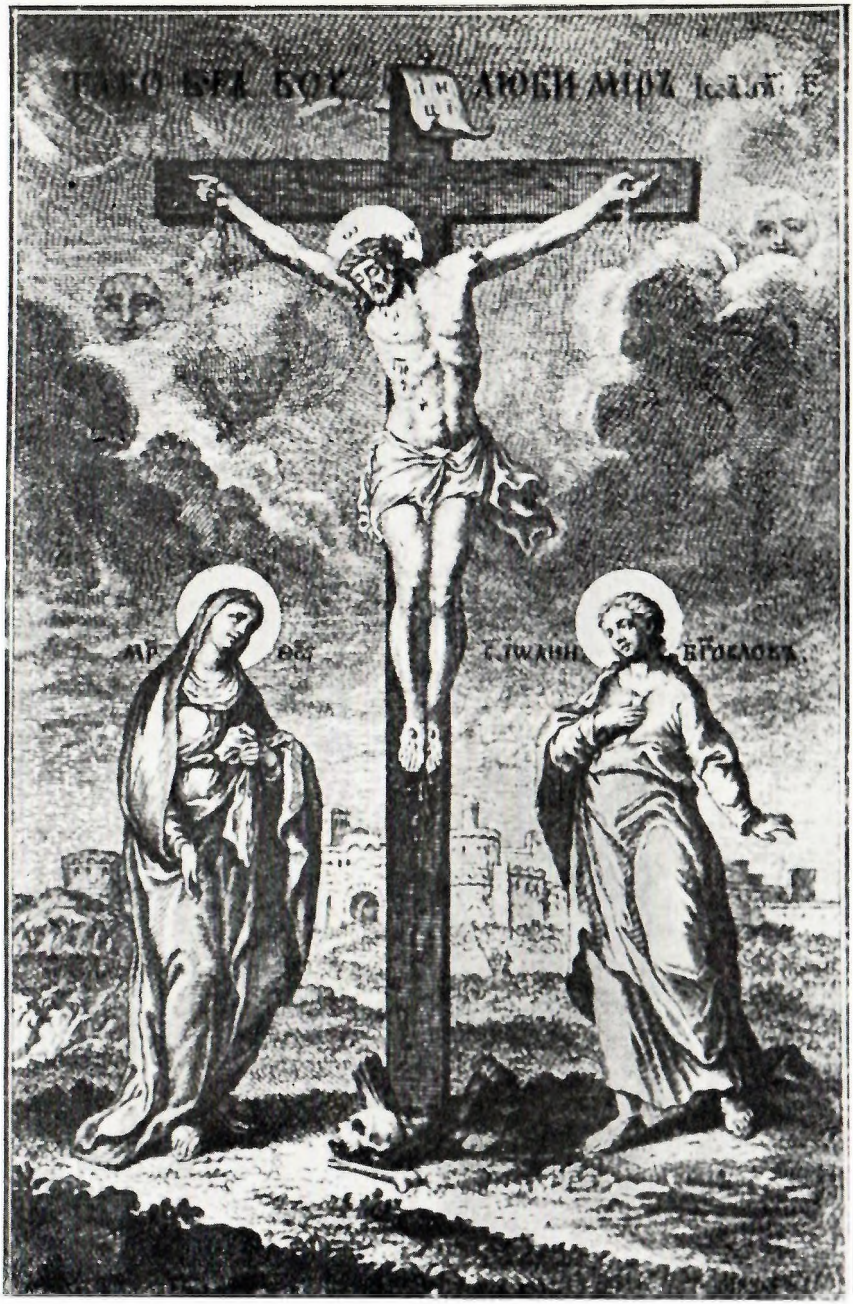
[13] Молба Георгија Бакаловића за држављанство Србије. Државни архив СРС. I Н бр. 131. Ф I 1840. Рег. Н. 42.

fait est très important pour le développement de la peinture religieuse en Serbie où, depuis l'insurrection serbe, les peintres des icônes ont été invités à venir de l'Autriche, ou bien, on commandait les icônes chez eux. Au point de vue du style ce groupe d'icônes prend une importance particulière. Arsenije Jakšić a été un des peintres serbes le plus recherché dans les régions de Požarevac. Mais il a dû s'adapter à certaines exigences du milieu où il travaillait. Il est à souligner que Jakšić imitait à toute occasion la manière du peintre Pavel Djuković en insistant surtout sur la solidité des formes.

Cependant, un nouvel élément jusqu'à présent inconnu — importance pédagogique des activités d'Arsenije Jakšić — a été mis au jour. Les peintres de Požarevac commencent à changer de style en s'adaptant à la peinture des maîtres de Vojvodine. Pour expliquer cette métamorphose il suffit de comparer les icônes d'Arsenije Jakšić à celles de Milija Marković è Smoljinac. Marković a totalement copié Saint Jean le Précurseur de Jakšić peint en 1820, en peignant son iconostase de 1855. Par l'intermédiaire d'Arsenije Jakšić, les Marković prennent contact avec la peinture de Bela Crkva et de Vršac. Quelques unes des icônes de Marković, dont surtout celle qui raconte l'histoire du prophète Jonas conservée dans le monastère de Rukumija, nous en servent de preuve. Ces données nous font croire que les Marković passaient en Autriche pour y compléter leur éducation picturale. Le rôle d'Arsenije Jakšić est à présent beaucoup plus clair parce qu'on peut le considérer comme initiateur du style moderne de la peinture religieuse dans cette région qui lui doit toute une série d'icônes et d'iconostases.

Сл. 1 — Арсеније Јакшић, АПОСТОЛ ЈОВАН, 1825, Црква у Смољинцу

Сл 2 — Арсеније Јакшић, СВ. НИКОЛА, 1820. Црква у Смољинцу



Сл. 3 — Ј. Е. Мансфелд, РАСПЕЋЕ, 1771. Илустрација за Собраније изабраних мол
од Јована Георгијевића

нити

Сл. 4 — Л. Е. Мансфелд. РАСПЕТЪЕ. 1771, детаљ

НИКОЛА КУСОВАЦ

Адам Стефановић

(1832—1887)

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

Време је саткало свој непрозирни огртач којим је застрло лик и живот једног сликара, од чијег нас најинтензивнијег стваралачког периода не раздваја ни пун век. Време које собом носи заборав учинило је да име и дело Адама Стефановића једва остану сачувани у полутами наше бурне прошлости. Иако веома цењен од савременика, чак сматран најбољим после Константина Данила[1], овај, по својим могућностима и остварењима само просечни сликар, убрзо се нашао на споредном колосеку ликовних збивања. Отуда није ни чудо што су они ретки написи у којима се спомиње или непотпуни, или нетачни, или сасвим неодређени.

О Стефановићу није написано више од неколико редака, а и тада је најчешће коришћен један извор.[2] Десило се да буде заступљен у угледном прегледу наше уметности репродукцијом дела, али без иједне речи коментара.[3] Спомињан је и међу нашим реалистима.[4] Највише простора и пажње посветио му је др П. Васић, који је јасно одредио његово место у развоју српске графике.[5]

На нама је да из штурих биографских остатака који су преживели ово не тако давно прошло време у коме је живео и радио А. Стефановић реконструишемо и осветлимо, колико је то могуће, његов живот и његово дело.

---

[1] Л. Николић, Српски сликари, Земун 1895, 25.

[2] Исто. Са више или мање слободе користили су овај извор и М. Д. Бурић, Старији српски сликари и графичари, Нови илустровани Дом и Свијет, XXXV год., бр. 19, листопад 1922; Л. Богдановић, Српски Сион, Карловци 1902, 790.

[3] В. Петровић и М. Кашанин, Српска уметност у Војводини, Н. Сад 1927, сл. 170.

[4] Ј. Секулић, Минхенска школа и српско сликарство, Зборник радова Народног музеја, II, Београд 1959, 252.

[5] Др П. Васић, Анастас Јовановић, каталог радова, Н. Сад 1964, 7—8.

Родио се у Перлезу, близу Зрењанина, 27. новембра 1832. године, од оца Александра и мајке Јованке.[6] Растао је у угледној трговачкој породици, као једно од петоро деце. У тренутку мајчине смрти имао је два старија брата и две сестре.[7] По завршеној нижој реалној школи[8], прелази у оближњи Томашевац, где за рачун најстаријег брата Марка тргује житом.[9] За боравак у Томашевцу, који би падао у време између 1860. и 1867. године, везују се два значајна догађаја за даљи животни пут А. Стефановића: женидба и први контакти са сликарством. Међу наследницима А. Стефановића и данас се чува у сећању податак да је помагао при сликању иконостаса цркве у Томашевцу. Ово предање изгледа утолико вероватније што одговара времену када је сликан иконостас. Рад на томашевачком иконостасу започео је Јован Поповић, али га није довршио, спречен смрћу крајем 1864. године. Посао је наставио и привео крају Карл Гуч, један мало познат путујући сликар из Беча.[10] Данас је тешко рећи нешто више о учешћу А. Стефановића при извођењу овог иконостаса, али је сигурно да је оно било споредно и безначајно за постигнути резултат. Међутим, нема сумње да је овај догађај био пресудан за даљу оријентацију А. Стефановића, који се непосредно после тога, иако већ у годинама, уписује на минхенску Академију, октобра 1867. год.[11] Нешто касније, јануара 1869, налазимо га на списку новоуписаних студената Бечке академије.[12] Занимљиво је да је приликом уписа на обе академије навео да има 32 године, што би га подмлађивало за којих четири до пет година. Да ли се стидео година поред својих, свакако, знатно млађих колега, или је настао неки неспоразум као последица чињенице да је рођен 1832, није нам јасно. У овом тренутку изгледа далеко важније да се утврди разлог због којег А. Стефановић напушта Минхенску академију после прве године студија.

Ако је, макар и теоретски, романтизам у српској уметности ограничен годинама 1848. и 1878, нема сумње да је његово најплодније

---

[6] Књига крштених у цркви „Св. Богородице" у Перлезу, од 1828—1836. године, уписано 28. XI 1832. — Архив Скупштине општине Перлез.

[7] На надгробној плочи њихове мајке стоји: „Овде леже кости матере наше Јованке Стефановић која је поживела 75 год. а умрла 9 сеп. 1865 за вјечни спомен подижу крст синови Марко, Димитрије, Адам и кћери Јелена и Марија".

[8] Др К. Амброзић и В. Ристић, Прилог биографијама српских уметника XVIII и XIX века, Зборник радова Народног музеја, II, Београд 1959, 421.

[9] За овај податак, као и остале који се односе на боравак А. Стефановића у Томашевцу, дугујем захвалност др Душану Мишкову из Зрењанина, рођаку породице Стефановић.

[10] М. Коларић, Пантелић Костантин, Енциклопедија ликовних уметности, III, Загреб 1964, 627; Thieme — Becker, Gutsch (Carl), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XV, Leipzig 1922, 358.

[11] Ј. Секулић, н. д., 267.

[12] Др К. Амброзић и В. Ристић, исто.

раздобље током шездесетих година. Управо то је оно време када А. Стефановић стиче своја прва знања из сликарске вештине и када се формира његов укус. И баш тих шездесетих година долази у Минхенској академији до потпуног преокрета. Под утицајем Карла фон Пилотија, мање као сликара а више као педагога, напуштају се романтичарско монументалне традиције, да би уступиле место новим, реалистичким.[13] Требало би нагласити да под крај шездесетих година, управо у време када А. Стефановић ступа на Академију, долази до потпуне афирмације несумњиво најизразитијег и најснажнијег минхенског реалисте В. М. Х. Лајбла[14], о чијем је утицају на наше сликаре реалисте често било говора.

Већ у годинама и вероватно са извесним предзнањем и формираним укусом А. Стефановић, романтичарски расположен, није могао да прихвати њему стране реалистичке идеје, какве су му нуђене на Минхенској академији. Да би их прихватио, морао је почети испочетка, а то би било превише за овог, обавезама према породици, спутаног човека. Др П. Васић примећује на једном месту: „Његови косовски јунаци, по понашању и оружју, подсећају такође на личности из нибелуншког циклуса које је Ј. Ш. Каролсфелд сликао на фрескама у Минхену 1842.“[15] Дакле, ако је Минхен пружио нешто А. Стефановићу, или пак побудио његову радозналост, то је могао учинити само оним својим романтичарским наслеђем чије су се идеје сасвим подударале са његовим расположењем и укусом. Зато је конзервативнији Беч више одговарао А. Стефановићу, пружајући му могућност да стекне солидно занатско образовање, а да при том не окрњи ништа од већ стечених склоности. Чињеница да је после свега годину дана проведених у Минхену прешао у Беч, само потврђује претпоставку да је морао пре одласка на Академију стећи афинитет према — тада у Србији — владајућем романтизму.

За време студија у Бечу, 4. маја 1870. године, А. Стефановићу се родио син.[16] На крштењу дете је добило име Марко, према имену стрица, вероватно у знак захвалности за материјалну и моралну подршку коју је овај пружио свом брату Адаму на студијама. Колико је дуго остао на Академији није познато. Али из података који се чувају у Архиви Матице српске у Новом Саду и односе се на куповину једне слике, сазнајемо да је А. Стефановић септембра 1872. године жи-

[13] Ј. Секулић, н. д., 257—259. Dr Hans Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Potsdam, 218—219.

[14] Thieme — Becker, н. д., XXII, 1928, 587—589.

[15] Др П. Васић, н. д., 8.

[16] Домовни протокол (који је довршен 1913. године), стр. 87, у Црквеној општини — Перлез.

панчевачки.[17] Неки портрети из 1872. и 1873. године рађени су у Панчеву, међутим прецизнијих података о боравку и послу који је за то време обавио нема. У Панчеву се родило његово друго дете, кћи Љубица.

Ако је веровати податку који наводи М. Косовац, Стефановић је 1874. год. сликао иконостас цркве у селу Боломачи, близу Пакраца.[18] Овај иконостас је потпуно уништен у току прошлог рата. С обзиром на то што није познат ни један други сликар са истим презименом, из тих времена, верујемо да је наведени податак тачан. Занимљиво је да се после 1874. године губи сваки траг и помен сликару А. Стефановићу, за више од десет година. Шта се дешавало за то време? Постоје две могућности. Прва, да је А. Стефановић после рада на иконостасу у Боломачи прешао и радио у Мађарској, што би одговарало причама његових наследника и рођака да је био скитница и да су му децу други издржавали. И друга, која нам изгледа више прихватљива, да је разочаран слабим послом и наруџбинама, са породицом о врату, напустио сликарство и прихватио се уносније трговине. Овоме би ишла у прилог и чињеница да су његови радови из 1885. и 1886. године толико слаби, као да их је сликао какав почетник, или пак сликар после веома дуге паузе и начет болешћу. Умро је у 55. години живота, 6. маја 1887, од „водене болести".[19]

Кратка стваралачка активност, грубо ограничена на период од 1870. до 1874. године, и време које је уништило или замело траг многим радовима, учинили су да животно дело А. Стефановића није тако обимно. Огледао се у портрету, црквеном сликарству и графици.

У низу сачуваних портрета, свакако најранији би био портрет „Детета" (сл. 1; уље на платну, 53 × 66 см), који представља сликаревог сина Марка.[20] Судећи према узрасту детета, портрет је настао негде крајем 1870. године. Неки лако уочљиви недостаци у цртежу, скраћењима и пропорцијама, који нису у толикој мери карактеристични за његово позније сликарство, потврђују закључак да је реч о делу које је настало током студија. Потребно је нагласити да овај портрет топлим колоритом, у коме преовлађује смеђа и тамноцрвена боја, интересом за детаљ, који има искреност примитивца, и поред наведених недостатака делује спонтано, снажно, готово експресивно. Неке особине, на пример добро погођена атмосфера и психа дечијег расположења, као и нека сликарска решења — начин на који слика кошу-

[17] К. Амброзић, Прилози биографијама наших сликара из Архива Матице српске, Зборник Матице српске, 8, Н. Сад 1954, 153—154.

[18] М. Косовац, Српска православна митрополија карловачка, Карловци 1910, 863.

[19] Протокол умрлих од 1873. до 1896. године, под бр. 59 за годину 1887, стр. 237, Архива Скупштине општине Перлез.

[20] Портрет је власништво Галерије Матице српске у Н. Саду.

лицу у коју је дете одевено — наводе нас на закључак да А. Стефановић није остао равнодушан према делу Јована Поповића, од кога је, вероватно, добио прве поуке у сликарству.

Из 1871. године су два портрета која се чувају у Народном музеју — Београд, Збирка Јоце Вујића: „Никола" и „Данило", кнежеви црногорски. Како не постоји никаква могућност да је сликар видео портретисане, лако је закључити да их је радио према некој фотографији или графици. Исте ликове је А. Стефановић дословце пренео на своју литографију „Табло свих српских владара од Немање до данас". За илустрацију романтичарских расположења А. Стефановића, као најбољи пример може да послужи портрет „Кнеза Николе" (сл. 3; уље на платну, 35,5 × 46 см), потписан у доњем десном углу: „С. А. 871". Сликан у целој фигури, одевен у живописну народну ношњу, ослоњен на масиван стуб, који је делом прекривен тешком драперијом и позадином са брдима и планинама у измаглици, овај портрет располаже свим реквизитима романтичарског хероизма. Неспретно компонован, не баш коректног цртежа и без колористичког замаха, овај портрет није од веће вредности. Међутим портрет „Кнеза Данила" (сл. 4; уље на платну, 31 × 44,5 см), једнако потписан као и претходни, сликан са мање претензија и без непотребних композиционих аранжмана, остварен је снажније. Фигура кнеза сликана до колена, на тамнозеленој позадини, делује свеже контрастом беле, вешто материјализоване, доламице.

Из 1872. год. очуван је портрет „Дечака" (сл. 2; уље на платну, 48 × 58,5 см), који је монограмски потписан у доњем десном углу: „С. А. 872".[21] Компонован по стандардним узорима, занатски сигурно изведен, веома пажљиво моделираног лица, колористички ненаметљив, овај портрет показује лепе могућности А. Стефановића као портретисте. Са нешто мање успеха, али још увек коректно, урађен је портрет „Трговца Светозара Петровића" (уље на платну, 53 × 66,5 см), који је сликан у Панчеву 1873. године.[22]

Сасвим засебно место у стваралаштву А. Стефановића заузимају два, по формату мала портрета: „Старац" и „Старица" (сл. 5 и 6; уље на платну, 17,5 × 20 см).[23] Да на полеђини портрета „Старице" не стоји: „Потврђујем да је ово рад мога оца Адама Стефановића" и потпис „Љубица Миличић рођ. Стефановић 26 / 10. 1917", тешко бисмо се досетили да њиховог аутора тражимо у сликару А. Стефановићу. Схва-

[21] Портрет се налази у збирци слика Одељења новије југословенске уметности Народног музеја у Београду.

[22] Налази се у поменутој збирци слика Народног музеја у Београду. На полеђини је оловком записано: „Светозар Петровић, Рођен Марта 1836, малан Марта 1873. А. Стефановић Ак. Сликар, Панчево."

[23] Портрети се налазе у Народном музеју — Београд, збирци Ј. Вујића.

ћени као скице у уљу, те тако хитро и лако изведени, у једном даху, они плене и узбуђују. Кратак и брз потез четкицом, за коју се није бринуло ни да буде чиста, фиксирао је једно несвакидашње уметниково узбуђење. Несумњива спонтаност у раду наводи нас на претпоставку да портретисани представљају уметникове родитеље. Али без обзира ко су портретисани, ови портрети заузимају почасно место у стваралаштву А. Стефановића.

Поред већ наведених портрета требало би поменути и „Портрет Марка Стефановића" (сл. 7), брата и мецене сликаревог. Фотокопија овог портрета чува се у Документационом центру Народног музеја — Београд.[24] Идентификацију личности портретисаног потврђује и велики прстен на руци, са иницијалима: „М. С.". Портрет представља средовечног човека, густе и велике браде, сликаног до колена. Лева рука му је заденута у капут, а десном се ослања на књигу која лежи на сточићу. Поред књиге је руковет жита. Жито симболише занимање портретисаног (био је житарски трговац), а књига треба да покаже његову образованост. Слабости којих се А. Стефановић није ослободио и које није савладао до краја живота, понављају се и овде. Тако је, на пример, карактеристично да не уме да слика шаку и најчешће избегава да је ради, а када је на то принуђен, онда се труди да је слика са надланице при чему скрива палац. Уколико није у стању да избегне ову непријатност, онда је то почетнички урађено. Такав је случај са шакама на овом портрету.

О црквеном сликарству А. Стефановића данас је веома тешко говорити, јер је страдало његово главно дело: иконостас цркве у селу Боломачи. Донети коначан суд на основу неколико познатих икона више је него ризично. Нема сумње да је његово религиозно сликарство бројније него што нам је познато, јер је добар део појединачних икона расут и неидентификован у приватном власништву.

Међу раније радове А. Стефановића спадала би икона „Крунисање Богородице" (уље на платну, 62 × 78 см).[25] Рађена је у традицијама нашег црквеног сликарства из средине XIX века. Очигледне несигурности у извођењу, на пример: профил Христа, који је веома грубо и незналачки сликан, надокнађују се необично нежним и топлим колоритом, којег ће се А. Стефановић касније одрећи. Судећи по многим поновљеним слабостима, у раније Стефановићеве радове би спадала и икона „Васкрсење Лазарево" (уље на платну, 69 × 88 см).[26] Композиција у коју су групе људи смештене, или још боље утрпане у неуко сли-

[24] О личности портретисаног, као и то да се налази у приватном власништву у Н. Саду, сазнали смо захваљујући др Д. Мишкову.

[25] Власништво сликаревог унука Лабуда Стефановића из Перлеза.

[26] Власништво М. Мишкова из Перлеза.

кан пејсаж, и неостварена жеља да се цео догађај драматизује указују на прве озбиљне, али и мало успеле покушаје сликара А. Стефановића. Упоређујући ова два рада са целивајућим иконама које је Јован Поповић сликао у Томашевцу, запажа се да А. Стефановић прави оне грешке у цртежу које се најчешће поткрадају у делу Ј. Поповића. Мисли се, пре свега, на тврдо сликан профил и неке анатомске нетачности. Запажајући поменуте сличности у делу ове двојице сликара, желели бисмо да укажемо на могућност да су ови радови настали пре одласка на Академију.

У власништву већ поменутог сликаревог унука налази се и икона „Св. Николе" (уље на платну, 76 × 110 см). У стидљиво сликаном пејзажу постављена је фигура светитеља одевена у топлу, златно-жуту, пастозно сликану одору. Занатска несавршеност и топла колористичка гама наводе нас да и овај рад датирамо у ранији период Стефановићевог стваралаштва.

У кући дальих рођака сликареве породице, М. Маринчева из Перлеза, чува се икона „Св. Ангелине" (уље на платну, 115 × 190 см), по формату и амбицијама веома претенциозан рад. Али, можемо одмах да додамо да је то био задатак коме А. Стефановић није дорастао у том тренутку. Фигура светитељке у природној величини, сликана у инфериорном, сивом пејзажу, делује наметљиво и лажно. Тврдо сликана лика, уместо жељене моделације, колористички хладна и монотона, уместо жељене озбиљности, ова икона најбоље илуструје амбиције и немоћ А. Стефановића на почетку студија, када је по свему судећи настала.

У Галерији Матице српске у Новом Саду налази се икона „Св. Саве" (уље на платну, 63 × 126 см), сигнирана у доњем десном углу са: „А. С. 1871". Икона је 1872. године откупљена по цени од 100 форинти, на понуду самог аутора.[27] Складно пропорционисана фигура светитеља, брижљиво моделованог лика и солидно сликане и материјализоване драперије, с једне стране, уз већ поменуту невештину у сликању руку и одсуство израза, с друге стране, чине да овај рад остане на нивоу коректног. Међутим А. Стефановић је направио корак даље радећи икону „Св. Николе" (сл. 8; уље на платну, 84 × 158 см), потписана у десном доњем углу: „А. Стефановић, Ака. сликар 874".[28] Рађена претенциозно и брижљиво, ова икона у занатском смислу представља највиши домет А. Стефановића. Сигурно моделован лик седобрадог светитеља, одевеног у одору која је сликана са тананим осећањем за материју, колористички не толико сочна колико складна и отмена, са пажљиво обрађеним детаљима, ова икона сведочи да је

[27] К. Амброзић, исто.
[28] Икона се чува у Народном музеју — Београд, збирци Ј. Вујића.

уметник био на путу напретка. Можемо само још једанпут да зажалимо што је иконостас цркве у Боломачи, који је сликан исте 1874. године, пропао у прошлом рату.

С пуним правом бисмо могли сликарску активност А. Стефановића да закључимо са 1874. годином, јер оно што је урадио под крај живота нема готово никакве везе са сликарством. Да на иконама „Св. Николе" (уље на платну, 77 × 125 см) и „Св. Борђа" (уље на платну, 71 × 104 см) не стоји потпис, у иницијалима као и обично, и година 1885. односно 1886, тешко да бисмо у овим неуспелим, скоро почетнички сликаним радовима познали руку А. Стефановића.[29] Не само да му је цртеж несигуран, што је његова стара слабост, него чак и тамо где је заиста био вешт, у сликању материје, он сада делује наивно, неспретно. Очигледно да је реч о радовима насталим после дугогодишње паузе и од већ болесна човека.

На крају, да се осврнемо на делатност А. Стефановића као графичара. Чињеницу да је његов графички опус најбројнији, у односу на портретско и религиозно сликарство, није тешко објаснити. Младом и мало познатом сликару, коме тек предстоји да се афирмише, какав је случај са А. Стефановићем 1870. године, потпуно одговара рад на литографији. Поред тога што се због своје ниске цене може лако пласирати на тржиште и што њена клијентела није везана само за територију Војводине, већ и целе Србије, односно свих крајева где има Срба, она је била изврсно средство за популарисање имена самог уметника. Теме из националне прошлости: косовски бој, ликови појединих владара, светитеља итд. сасвим у духу времена, могли су загарантовати успех. Срећна је околност да се А. Стефановић на самом почетку, још као студент Бечке академије, удружио с Павлом Чортановићем, веома пословним и трговачки обдареним сликарем. Њихова сарадња уродила је плодом и циклус литографија са темом из косовског боја, које они издају, представља најбољи део у њиховом стваралаштву. Литографије: „Милош Обилић после завере пред Шатор Цара Мурата" (сл. 9; димензије листа: 44,2 × 29,5 см и димензија приказа: 28,5 × 18 см) са адресом у којој испод левог угла приказа стоји (ћирилицом): „Компоновано од Чортанов и Стефановића", „Милош Обилић пробада Цара Мурата на Месту Мазгиту", „Цар Лазар — Југ Богдан и девет Југовића први удар на турке" и „При издисању Цар Мурата Цар Лазару главу секу", штампане су 1870—71. године. Ове графике својим високим квалитетом, најпре цртачким, а ништа мање и успелим композиционим решењима, представљају домет до којег се њени аутори неће касније винути. Међутим, велики део заслуга за

[29] Прва је власништво С. Ликића, а друга С. Терзића из Перлеза.

овако висок квалитет припада Винценцу Кацлеру, изврсном извођачу ових радова за издавачку кућу Рајфенштајн и Ризих у Бечу.[30]

Поред заједничког рада А. Стефановић је самостално издао низ литографија, које су штампане код Хенриха Герхарта у Бечу.[31] Како ниједна од ових графика не носи потпис литографа, а познато је да се Х. Герхарт бавио литографијом, врло је вероватно да је он сам њихов извођач. Међу овим литографијама посебну пажњу заслужује „Бој на Косову Цару Лазару Коња убише" (сл. 10; димензије листа: 80 × 58 см и димензије приказа: 71,2 × 44,2 см), у адреси стоји (ћирилицом): „Издавател и Компоњитер А. Стефановић". Овим радом је Стефановић стекао признање савременика. Она је послужила као повод Лазару Николићу да, одушевљен њеном композицијом, у А. Стефановићу види наследника Константина Данила.[32] Снажно компонована група узвитланих телеса људи и коња, у бесу борбе која достиже врхунац, изврсно је наглашена решењем тамно-светлих контраста. Јасно издвојени планови и танано осећање за детаљ, који ту и тамо делују патетично, показују да је сликар успео да савлада један тежак и озбиљан задатак. Ово истински вредно дело било би, само по себи, довољан разлог да се овај уметник отргне заборављу. Ништа мање успела, мада ликовном проблематиком нешто једноставнија, је и графика „Смрт Силног Цара Душана — При примању Свете тајне предае Крўну Цару Урошу", истих димензија и адресе као претходна. Цео догађај је смештен у ентеријер који обилује стубовима, тешким драперијама и грбовима. Композиционо решење је једноставно, две симетрично постављене групе. Једна мирна, око самртникове постеље, а друга покренута очајем и болом, на супротном крају просторије. Цртеж је сигуран, пропорције правилне, а тамно-светли контрасти вешто употребљени. Вредност ових остварења А. Стефановића је утолико већа када се зна да су рађена од знатно слабијег литографа него што је био В. Кацлер. Скромније по вредности су литографије: „Ве чера Кнежева на косову" (сл. 11; истих димензија као горе поменуте литографије), у левом углу испод приказа сцене стоји (ћирилицом): „Компонўе и издаје А. Стефановић Сликар"; и „Југ — Богдан и његови синови" (димензије листа: 80 × 58 см и димензије приказа: 62,5 × 46,2 см). Умртвљене симетричне композиције, са ликовима који се често понављају и фигурама неправилних пропорција, оне представљају средњу вредност Стефановићевог дела. Ништа боље не бисмо могли рећи ни за литографије: „Св. Стеван Деспот Српски" (димензије листа: 29,2 × 45,7 см и димензије приказа: 22,5 × 32 см) и

[30] Thieme — Becker, Katzler Vinzenz, н. д., XIX, 1926, 597.
[31] Thieme — Becker, Gerhardt Heinrich, н. д., XIII, 1920, 451.
[32] Л. Николић, н. д.

„Цар Петар император Велики Руски" (димензије листа: 52,8 × 69 см и димензије приказа: 47,5 × 62,2 см). Међутим, далеко је занимљивија и боље урађена литографија „Табло свиу Србски владатела од Немање до Данас" (димензије листа који је сечен: 56,7 × 78 см и димензије приказа: 52 × 72 см), потписана је, као и две претходне иконе, у левом углу испод приказа сцене (ћирилицом): „Компонуе и издаје А. Стефановић Сликар". Лепо замишљена лоза, у којој су око централне личности Стефана Немање размештена у медаљонима двадесет два лика српских владара, и коректан цртеж довољни су да овој композицији обезбеде вредно место у развоју српске графике. Неке од ових литографија рађене су у две варијанте, као црно-беле и колорисане.[33] Разлика готово не постоји, очигледно је преко истог цртежа само нанета боја. Што се тиче постигнутих резултата, они нису увек једнаки, али се своде на основне вредности црно-беле литографије.

Литографије: „Ступање на владу кнеза Србског Милана М. Обреновића 10. VIII 1872", „Св. Милутин краљ Србски" и „Св. Стефан Душан Силни цар Србски" су свакако најслабије у овом низу графика, чему највећим делом кривицу сноси неуки литограф у Државној каменорезници у Београду, где су штампане.

Чини се да бисмо броју познатих, потписаних, литографија могли да додамо још један повећи број са религиозном тематиком, као на пример: „Цар Константин и Царица Јелена", „Св. Јован", „Св. арханђел Михајло" итд., које се могу видети по многим црквама широм Србије. Др П. Васић сматра да би се А. Стефановићу могла приписати и литографија „Спаљење Мошти Светог Саве од Турака на Врачару" (димензије листа: 82 × 57,8 см и димензије приказа: 70,8 × 45 см).[34] После веома пажљиве анализе ове графике, чини нам се да смо нашли много више разлога који нас наводе да је припишемо Павлу Чортановићу. Међутим, А. Стефановић би могао, са више права, бити аутор једне веома успеле литографије „Цар Лазар и његова породица" (димензије листа: 55 × 46 см и димензије приказа: 45,2 × 32,5 см).[35] Требало би одмах нагласити да је све ове графике издао Х. Герхарт, те да је могуће да се запажена сличност јавља као последица исте извођачке руке, односно литографа који их је преносио на камен. Јер, нема сумње, вредност литографије умногоме зависи од способности и вештине литографа и није случајно да се вредност графике А. Стефано-

[33] Реч је о следећим литографијама: Бој на Косову, Табло свих српских владара од Немање до данас и Смрт силног цара Душана.

[34] Др П. Васић, н. д., 7; поред ове помиње и литографију „Гуслар", али нам није јасно о којој је литографији реч, јер нема ближих података.

[35] За податке и фотокопије ове литографије, као и до сада код нас непознате „Смрт силног цара Душана", захваљујем кустосу зрењанинског Народног музеја, Вукици Поповић, која их је снимила у Румунији.

вића поклапа са квалитетима литографа. Највишег квалитета је онај циклус графика које преноси В. Кацлер, знатно су скромније оне које је штампао, можда и радио Х. Герхарт, а сасвим су лоше оне које се штампају у Државној каменорезници у Београду. Толике осцилације у квалитету какве постоје, на пример, између литографија које ради В. Кацлер и оних које литографише неуки литограф у Београду, никако не могу бити повезане са предлошком самог аутора.

Иако по броју веома скромно, Стефановићево животно дело нам омогућава да одредимо место које он заузима међу нашим сликарима романтичарима. Никад не овладавши занатом у потпуности, цртеж му је остао несигуран, скраћења невешта, а колорит шкрт — он се није покренуо из оквира просечности. Међутим оно што је успео макар само једанпут, у портретима „Старца" и „Старице", као и неким литографијама, потврђује несумњив таленат. Можда зато што се касно прихватио кичице и палете, а исувише рано их одложио, А. Стефановић није успео да стане у ред са нашим познатим романтичарима као што су: Новак Радонић, Љубомир Александровић, Бура Јакшић и други, али и оно мало што је оставио за собом ставља га у ред — ако не и испред — оне бројније групе коју сачињавају Павле Чортановић, Душан Алексић, Никола Димшић и други. Ипак, чини се да је А. Стефановић пропустио своју шансу у тренутку када се одрекао Минхена. То је била прилика да међу првим српским сликарима закорачи путем новог. Нико од наших студената пре њега није имао тако чисту и зрелу ситуацију. Ако је и било каквих колебања на Минхенској академији у време када на њој борави Бура Јакшић, сада је јасно да је битку добио нов и савремен реалистички покрет. Али уместо ризика А. Стефановић је без размишљања наставио уходаним романтичарским путевима.

Окружен мистеријом, без биографије, познат само по неким успелијим радовима, а пре свега са неколико врло солидно обрађених графичких листова, веома хваљен, прецењиван, од савременика, студент двеју традицијом богатих академија, он је побуђивао интерес стручњака. Сада, када је познат његов живот и његово дело, налазимо се пред једним човеком који није имао храбрости да се понесе са недаћама и проблемима, која собом носи живот уметника. Јер како бисмо другачије објаснили његов нагли раскид са сликарством, управо у тренутку када је за собом имао прве успехе и остварења. Поклекнуо је пред првим тешкоћама на које је наишао. Могли бисмо да нађемо оправдања за његов поступак, а она постоје: обавезе према породици, слабе наруџбине, што му је падало утолико теже пошто до-

лази иза једног врло активног периода од 1870. до 1872. године, обележеног бројним наруџбинама итд., али то би био чист сентиментализам. Историја тражи чињенице, дела, а оно што нам је оставио А. Стефановић није ни ново, ни најбоље.

NIKOLA KUSOVAC

ADAM STEFANOVIĆ
1832 — 1887

Né à Perlez, dans les environs de Zrenjanin, le 27 novembre 1832. Après avoir terminé l'école secondaire, il part pour Tomaševac. Là, il exerce un commerce de blé pour le compte de son frère aîné Marko. Son séjour à Tomaševac est lié à deux événements importants de sa vie: son mariage et son premier contact avec la peinture. Lorsque Jovan Popović commença à peindre l'iconostase de l'église de Tomaševac, entre 1863 — 1864, A. Stefanović devint son assistant. Ses ambitions dans le domaine de la peinture n'étant pas si modestes, il s'est inscrit à l'Académie de Munich, malgré son age avancé. Pourtant, formé dans l'esprit du romantisme, A. Stefanović n'a pu accepter les idées réalistes de Munich et, après sa première année d'étude, en janvier 1869, il passa à l'Académie de Vienne. La durée de son séjour à Vienne est vague, mais il est certain qu'en 1872 il apparaît comme »citoyen de Pančevo«.

Au point de vue du nombre son oeuvre n'est pas si considérable. Il a quitté très tôt le pinceau et la palette. Pendant dix ans, de 1875 à 1885, il n'a fait aucune toile. Avant sa mort il repris le pinceau, mais sans aucun succès. Adam Stefanović mourut le 6 mai 1887. Son activité de peintre comprend pratiquement la période entre 1870 et 1874. Pendant ce temps-là on lui doit une série de portrait, d'icônes et de gravures.

Parmi ses portraits il faut souligner les deux suivants: »Vieillard« et »Vielle« peints d'une manière légère et sincère. Son oeuvre principale, iconostase de l'église du village Bolomača, fut malheureusement détruite pendant la Deuxième guerre mondiale. Une autre, icône »Saint Nicolas« a disparu du Musée National de Belgrade. Ses gravures, plus nombreuses et plus importantes, sont sans aucun doute d'un plus grand intérêt. Il y a notamment un cycle lithographique ayant pour thème la bataille de Kosovo. Ce cycle fut édité en collaboration avec Pavle Čortanović. Une autre lithographie »Bataille de Kosovo«, il l'a fait tout seul.

Bien que très estimé par ses contemporains, Adam Stefanović ne figure pas, au point de vue de qualité, parmi les romantiques serbes connus, à savoir Đura Jakšić, Novak Radonjić ou Ljubomir Aleksandrović. Mais il est certainement supérieur à d'autres peintres, tels que Dušan Aleksić, Nikola Dimšić et autres.

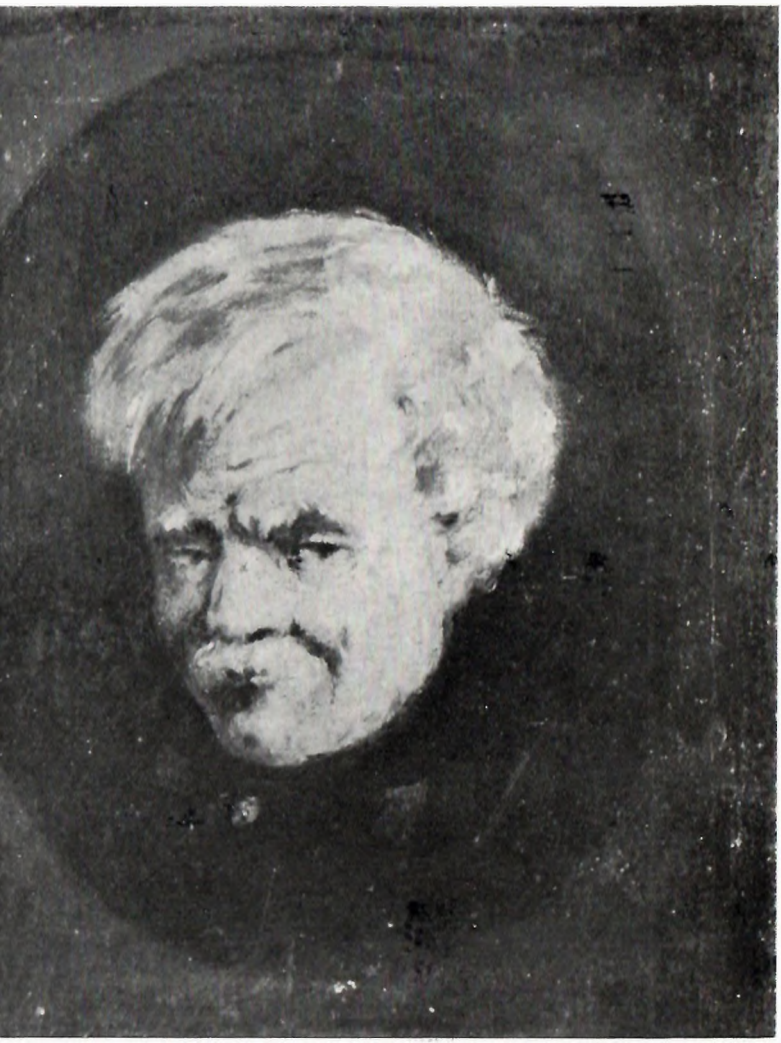
Сл. 1 — А. Стефановић, ДЕТЕ

Сл. 2 — А. Стефановић, ДЕЧАК

Сл. 3 — А. Стефановић, КНЕЗ НИКОЛА

Сл. 4 — А. Стефановић. КНЕЗ ДАНИЛО

Сл. 5 — А. Стефановић, СТАРИЦА



Сл. 6 — А. Стефановић, СТАРАЦ

Сл. 7 — А. Стефановић, ПОРТРЕТ МАРКА СТЕФАНОВИЋА

Сл. 8 — А. Стефановић, СВ. НИКОЛА, 1874.

Сл. 9 — А. Стефановић, МИЛОШ ОБИЛИЋ ПОСЛЕ ЗАВЕРЕ ПРЕД ШАТОРОМ ЦАРА МУРАТА

Сл 10 — Адам Стефановић, БОЈ НА КОСОВУ

Сл. 11 — Адам Стефановић, ВЕЧЕРА КНЕЖЕВА НА КОСОВУ

СТАНИСЛАВ ЖИВКОВИЋ

Надежда Петровић

(1873 — 1915)

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

Основе српског модерног сликарства несумњиво се постављају од првих година XX века, кад започиње хватање корака са савременим европским правцима. Појава Кутликове школе у Београду 1895. године и промена места школовања наших уметника у иностранству — Беч и Минхен замењени су Прагом и Паризом — биће при том два одлучујућа момента. Први као унутрашњи, а други као спољашњи фактор довешће до раскида са конзервативним наслеђем везаним за утицаје из Војводине и убрзати напуштање национално-романтичарских схватања у корист чистих ликовних интересовања.

Ова прекретница одиграва се у Београду готово истовремено кад и у Загребу или Љубљани. Међутим, укључивање у савремене токове почиње са различитих полазних тачака. Док је основа хрватске групе Рачић—Краљевић—Бецић најранији манеовски импресионизам, већ словеначки импресионисти имају за узоре чист импресионизам и поентилистички неоимпресионизам. Најсавременије тенденције јављају се свакако у српском модерном сликарству, и то у виду постимпресионистичког фовизма Надежде Петровић. Истина, тај фовизам — који је у овом случају прелаз од спонтаног натурализма ка емотивној варијанти интелектуалне реакције на манеристички импресионизам — неће имати континуелан развој, јер је његова прва појава нешто преурањена. Могло би се рећи да је он имао три развојне етапе, које су се јављале са прекидима.

Прва етапа обухвата петнаестак година на почетку XX века, кад Надежда Петровић започиње фовистичко сликарство, у исто време кад се оно јавља као правац у Француској. Затим наступа прекид који, осим рата, испуњавају конструктивистичке тенденције и који се завршио око 1927. године. То је у ствари била борба на плану идејно-естетичких размимоилажења „модерниста" и „традиционалиста"; али још више борба у самом крилу интернационално оријентисаних умет-

ника између започетог емотивног колоризма, који наговештава сликарство Надежде Петровић, и присталица поштовања форме, Вељка Станојевића, Живорада Настасијевића, Петра Добровића и Лотових ђака.

Другу етапу обележава период од последњих десетак година између два рата, кад наши сликари-колористи имају посредне узоре у француским фовистима, који су се разишли у своје индивидуалне стилове. Између друге и треће етапе такође постоји прекид од неких десет година, и то пет ратних, као и пет година социјалистичког реализма. Најзад, трећом етапом можемо назвати време од 1950. године до превласти апстрактних преокупација, кад наши сликари-колористи старије и средње генерације раде својим властитим стиловима, заснованим на постфовистичким традицијама.

Док у другој и трећој етапи имамо већ веома јаке групе сликара, у првој фази фовистичких тенденција имамо само једног усамљеног уметника — Надежду Петровић. Неприхваћена од својих савременика, као многи прави револуционари, она је успела да у кратком временском периоду пређе велики пут од атељерског сликарства, преко пленеризма до експресионизма и најзад фовистички ослобођене боје. При том је импресионизам био прескочен, да у годинама боравка у Паризу од 1910. представља чак враћање уназад у њеном сликарству. Поборник интернационализације наше уметности и одушевљени пропагатор Сезана, није у својој средини имала ни близу онолико утицаја колико је то могао имати један Коста Миличевић, нити је запажен ванредни значај њене појаве. Зато није необично што су је као први у том смислу забележили тројица париских ђака, Моша Пијаде, Бранко Поповић и Момчило Стевановић. Дакле, два савременика и један представник млађе генерације, којима су обавештеност и личне наклоности омогућавале да врше упоређења на знатно ширем плану него што је била релација Беч—Минхен.

Данас су место и значај Надеждине уметности у српском модерном сликарству углавном признати. Међутим, још увек нема озбиљније студије ни о школовању ове уметнице, па према томе ни задовољавајућих образложења о пореклу и утицајима које је једно овако авангардно сликарство собом носило или за собом оставило. Томе је у знатној мери допринела околност да је Надежда превасходно откривена као жена-сликар, што је многе одушевљене ауторе одвело до слободнијих, несигурних закључака. Тако је без озбиљније анализе и критичке оцене њена уметност разврставана у импресионизам, што је још понајмање била; затим у експресионизам и на крају у фовизам. При том се њено сликарство повезује за важне утицаје, од немачких авангардиста и Мунка, па до Сезана и француских фовиста.

Ако бисмо инсистирали на материјалу за упоређивање, онда бисмо се зауставили на двојици усамљених провансалских уметника, претеча фовизма у Француској. Један од њих, Монтичели, старији је за генерацију, док је други, Рене Сеисо, Надеждин савременик. Нарочито је сликарство овог последњег сродно са њеним по својој техници, изразу и осећању. У сваком случају, упорнија анализа показује да је Надежда знатно оригиналнија, како у поређењу са европским Севером, тако и са званичним представницима француског фовизма, са којима упоредо ради. Али је још понајвише везана за круг око Рихарда Јакопича, круг чије утицаје пратимо од атељеа Антона Ажбеа.

Рођена у Чачку 12. октобра 1873, своје званично сликарско образовање Надежда је започела 1896. године код Кирила Кутлика, присталице за то време напредне групе око *Југенда.*[1] Међутим, заједно са својим ујаком професором Светозаром Зорићем, она се упоредо интересује за сликарство Борђа Крстића, посебно за његове пејзаже. Ово је значајно, јер је Борђе Крстић почео да уноси светлост на своја платна, мада је углавном још сликао у атељеу. Из сачуваних скица које су настале ван школе можемо видети прве вежбе у пленеру. То су најчешће забелешке везане за одређену тему, као на пример скице српских средњовековних градова поред Дунава. Али ту су и први занимљиви покушаји потпуно слободног пејзажа са дубоким хоризонтом, у односима широких површина. Ту су, такође, и прве забелешке њених касније омиљених тема из сеоског живота: сељанке, куће, коњи и краве.[2] Ово основно школовање завршава се 1898. године.

Систематско савлађивање технике започиње тек одласком у Минхен, где она наставља своје уметничко образовање.[3] Пошто због постојећих прописа не може да се упише на званичну Академију, Надежда у јесен 1898. године ступа у атеље Антона Ажбеа.[4] Никако се не би

[1] Други извештај Српске сликарске и цртачке школе, 1897, Београд. Надежда се налази у списку ученика посебног вечерњег курса Кирила Кутлика, иначе присталице и члана за то време напредне групе око часописа Југенд, основаног јануара 1896. у Минхену.

[2] Народни музеј у Београду, документација о Надежди Петровић. Сачувана два мала блока са скицама и цртежима из 1895. године.

[3] Надеждин отац Мита Петровић спадао је у круг високо образованих људи свог времена. Био је стручњак за финансије, али је прикупљао грађу о првом и другом устанку. Доста утицаја при одлуци да се Надежди допусти сликарско школовање имао је и професор Светозар Зорић, Надеждин ујак, који је предавао у Кутликовој школи и уједно био ванредни ђак.

[4] Народни музеј у Београду, документација о Надежди Петровић. У рукопису своје молбе Мин. просвете од фебруара 1910, Надежда препоручује за откуп две своје копије Ван-Дајка Полагање у гроб и Сузана у купатилу (ова друга данас у Галерији Надежде Петровић у Чачку). Ту наводи да је „сам славни професор Ленбах похвалио њен рад" и дао јој писмену потврду о томе. На основу овога аутор чланка Прилог монографији Надежде Петровић (Музеји бр. 5, стр. 195, Београд 1950) закључује да Надежда по одласку у Минхен „прво ступа у Ленбахову класу на Академији". Међутим, Надежда никад није била уписана на Академију, пошто иста није примала женске слушаоце.

могло рећи да је она разочарана што мора да учи у једној приватној сликарској школи, већ напротив. Разлози за овакву претпоставку налазе се у њеној природи и темпераменту, а изражени су недвосмислено кроз њено одушевљење за уметност „примитивца" Жила Бастиена Лепажа.[5] Његова Јованка Орлеанка, коју је представио као младу сељанку у својој башти, за Надежду значи образац како сликар не сме да се угледа ни на какве узоре, него треба да се служи једино оним што види својим очима. Зато се она прибојава академске наставе и потпуно јој одговара систем Словенца Ажбеа, поборника слободног опредељивања младих талената. Школовање код њега, осим неконвенционалне теоретске наставе, допуњено је 1899. код Ажбеовог сарадника Игора Е. Грабара[6] сликањем у отвореној природи, где је Надежда све почела да гледа искључиво сликарски, кроз боју и тон. Тај широки додир са природом биће њен најснажнији уметнички доживљај и он је углавном предодредио њен будући сликарски развој и рад. Боравак код Ажбеа донео је Надежди и веома значајна познанства са словеначким импресионистима, нарочито Грохаром и Јакопичем, са којима ће се нешто касније храбро упустити у борбу за признавање модерног покрета у нашој уметности.[7]

Ту у Минхену биће и њен први сусрет са светлом палетом немачких сецесиониста и Либермана, следбеника француског импресионизма (нарочито после изложбе Манеа). Овај сусрет, поред утицаја Словенаца и самог Ажбеа, који такође није имао више сливену четку Ленбаха, снажно се одразио на Надежду у смислу расветљавања палете и слободније технике потеза. Њен сликарски лик, који се развија под таквим околностима, већ почиње да се оцртава и издваја из конвенционалног манира. Потенциран рудиментарном снагом личног

[5] Народни музеј у Београду, документација о Надежди Петровић. У својим забелешкама из тог првог времена, говорећи о уметности Ж. Б. Лепажа, она пише: „Он је примио у својем детињству потпуно чисте утиске, васпитаван у средини природе. Његов отац црташе много и учаше сина томе такође без икакве естетичне теорије, без одређених идеала, без да је поменуо реч академија или музеј." И даље: „Његови пријатељи називаху га примитивним и у томе лежаше нечег истинитог, јер Бастијен уђе у уметност сам, слободан од сваког манирисања; није знао ништа од регла-правила академског, веровао је само својим отвореним, сигурним очима." Нарочито је била одушевљена његовом Јованком Орлеанком, коју је представио као младу сељанку у својој башти.

[6] Игор Емануилович Грабар, Мој живот, Москва 1937. Из поглавља Минхенске године 1896—1901.

[7] Атеље Антона Ажбеа био је иначе популарно стециште напредних младих сликара, међу којима је највећи део био противник академске дисциплине. Осим Срба и Словенаца ту су били окупљени ученици Руси, Пољаци, Бугари, Чеси, Хрвати, па и понеки Италијан.

доживљаја, који пробија ограничене оквире студијског рада, тај њен лик је већ тада тако необичан да „уноси немир и забуну у средину којој су њени радови били намењени".[8] Зато је њена прва изложба 1900. године, која уједно означава крај првог дела школовања у Минхену, наишла на потпуно неразумевање и критику. Критичар под псеудонимом „П" (Пера Одавић) каже између осталог: „... она ће, ако само буде мало дуже гледала велике радове класичних сликарских школа, јасно видети да у простим, али елегантним линијама једног круга, елипсе, овала па и саме праве линије има више лепота но у оном тесту боја..."[9] Из овога јасно излази да се критика а и највећи део њених колега — сликара — не слаже са слободом која пре свега крши традиционалне узоре, засноване на чврстом и дисциплинованом цртежу. То ће до краја остати један од узрока — мада не главни — неслагању овог уметника са средином у којој ради. Тако јој прва изложба није донела славу, нити потребно охрабрење, али је она ипак обезбедила наставак својих студија.

У другом делу минхенског школовања Надежда се 1901. поново налази код Ажбеа, а затим ради у пленеру код реномираног професора Јулиуса Екстера. И ово је приватна школа, смештена у природи — атеље је у Иберсеу крај Минхена — окружена прилично романтичним баварским пејзажом. Екстер је наставио њено васпитавање у смислу извесне дисциплине, али је и учио неким веома важним елементима, који ће се одразити на њеним радовима. На првом месту то је савет о употреби што чистије боје, који је код њега имао искључиво занатски, практичан значај, чиме је наставио Ажбеове поуке. Пишући о Екстеру и његовим упутствима, Надежда каже: „Често пута вели да би слика била што ефектнија треба малати чистим бојама до крајности што чистије ићи па ма и претерано било..." И даље: ... „да би се то све ублажило и слика добила известан штимунг треба пре малања преко сувог са мастиком-уљем па преко танком лазуром или браун или плавом у опште тон којим би известан штимунг хтели да јасније обележимо тиме ће слика добити известан тон који желимо."[10] Готово би се могло закључити да се у овом садржи читава формула Надеждиног сликарства, бар оног због чега је издвајамо као посебну појаву.

Други значајан резултат школовања код Екстера јесте што је код њега научила да ради темперу, технику у којој ће се знатно брже осамосталити и постизати складније ефекте у смислу раније помену-

[8] Момчило Стевановић, О сликарству Надежде Петровић, Уметност бр. 2, стр. 46, Београд 1950.

[9] Критичар под псеудонимом „П" (Пера Одавић): Госпођица Надежда Петровићева, Нова искра бр. 9, стр. 288, Београд 1900.

[10] Народни музеј у Београду, документација о Надежди Петровић.

тих савета о чистој боји. Већ баварски пејзажи из овог времена, баш као и портрети, показују солидно школско знање, кроз које повремено избија Надеждин темперамент у виду слободног и широког потеза и карактеристичне црвене боје са жутим рефлексима.[11] То су већ знаци будућег снажног колористе. Своју сликарску културу пре дефинитивног повратка у Београд 1903. уметница је употпунила копирањем неколико дела светских мајстора из Минхенске пинакотеке[12], као и путовањима у Венецију и Париз.[13] Тиме је званично завршено њено школовање и она се потписује са „академски сликар".

Наступајући период — од повратка из Минхена 1903. па до одласка у Париз 1910 — за нас је несумњиво најзанимљивији, јер је у том интервалу уметност Надежде Петровић дошла до свог пуног израза. Међутим, ових седам година, сасвим умесно названих „српјанском епохом"[14], прожети су с друге стране огромним напором уметнице да се избори за интернационализацију нашег сликарства, кроз идеју прве југословенске колоније. Без обзира на то што је у овом послу имала извесне помоћи, нарочито од стране Пашка Вучетића, добија се утисак да се Надежда толико ангажовала око бројних организационих проблема да је то ишло на штету њеног властитог сликарства.

Као што је познато, свака од тих година обележена је неким догађајем који је уметника везивао за себе. Тако је 1904. година прве југословенске изложбе у Београду, којом приликом ће се међу будућим члановима родити идеја о првој уметничкој колонији. Већ идуће, 1905, колонија је активна у Сићеву и проширују се планови за одржавање прве изложбе те колоније, за прелазак појединих сликара из Словеније у Београд, за ширу пропаганду модерне уметности, чак формирање уметничких академија. Затим долази друга југословенска изложба у Софији 1906. и прва изложба југословенске уметничке колоније у Београду 1907, од којих је нарочито ова последња узбудила духове и поделила јавност и критику. На трећој југословенској изложби одржаној у Загребу 1908, нема чланова југословенске колоније, који

---

[11] Народни музеј у Београду: Портрет Баварца, Пут кроз јелову шуму, Предео с боровом шумом.

[12] Од 37 експоната на својој првој изложби у Београду 1900, Надежда је изложила осам копија међу којима Полагање у гроб и Сузана у купатилу Ван-Дајка, Хелена Рубенса, Св. Фрања Зурбарана, Јупитер и Антонија Паола Веронеза.

[13] Каталог ретроспективне изложбе Надежде Петровић у Чачку. — У предговору др Катарина Амброзић износи мишљење да Надежда није видела Париз пре 1910. Међутим, према подацима из грађе за биографију Надежде Петровић, коју је прикупила њена сестра Љубица Луковић, излази да је Надежда сигурно била у Паризу 1903. и 1909, а можда и 1906. и 1907. Надеждини текстови о Сезану говорили би такође у прилог оваквог тврђења.

[14] Момчило Стевановић, исто.

на челу са Мештровићем апстинирају, незадовољни опортунистичким ставом организатора према аустроугарској власти. И 1909. је пуна узбуђења за некадашње чланове колоније, због планиране, али неостварене друге изложбе колоније у новоотвореном Јакопичевом павиљону у Љубљани. Најзад 1910, кад Надежда на позив Мештровића одлази у Париз и кад се у Загребу отвара изложба групе *Медулић*. То су заиста били значајни датуми у историји нашег модерног сликарства, време кад је идеја о југословенској уметности пролазила кроз фазу поларизације, односно опредељивања за национално и интернационално, традиционално и модерно. Веома ангажована у свим тим збивањима, а налазећи се на истој линији са Јакопичем, Грохаром и Мештровићем, Надежда је у својој средини наилазила на осуду многих уметника и хроничара, који су је оптуживали за разбијачку делатност у односу на идеју и улогу општејугословенског удружења *Лада*. Свакако, осуда њеног става у питању опредељења имала је много утицаја и на нетрпељив однос према њеној уметности.

Па ипак, може се рећи да је њено сликарство управо у том периоду било више него икад национално, „српско", и обележено њеним самосталним сазревањем. Нема потребе за ма каквом дисциплином, нити за лепом сликарском фразеологијом. Личне склоности, освежаване повременим путовањима у иностранство, долазе у њеним радовима до изражаја.

Пре свега ту је жељена тематика: интимно близак пејзаж родне земље, са својим врелим сунцем и једноставним људима из народа. Осетљивим сликарским очима Надежда на првом месту види елементарну велику природу, коју доживљава снажно, понекад чак сирово. При том веома добро уочава карактеристичне облике нашег сеоског живота и слика их са великим разумевањем и љубављу. Њена реалност је једноставна, дата без икаквог улепшавања или апстракције: свака ливада или забран, дрво или фигура, представљају један виђени мотив. Она је такође далеко од идиле или романтике, која провејава и њеним баварским пејзажима. Жетеоци и преље при раду, сељанке са обрамицама и бакрачима, сеоска дворишта са накривљеним прокислим плотовима, пропланци и воћњаци — то су њене теме из Ресника или Сићева. Нема штимунга на тим сликама, а осветљење је само једно: пуно, врело сунце, које ствара оштро оивичену сенку. Очигледно је да Надежда не схвата пејзаж као хладно компоновано дело, инспирисано чудима воде, неба или биљног света. Она је у ствари задивљена колористичким богатством природе и њени су радови испуњени тим осећањем. Уз силовит сликарски темперамент, то је био предуслов да се ослободи непотребне педантерије и средњих решења, од-

носно да њена визија Шумадије израсте у широк, типски израз, у наш изворни савремени пејзаж.

За такву тематику и такво изражавање, од минхенских учитеља раније научен језик постаје доста скучен и неподесан. Мада се не може прећи преко Ажбеових заслуга што ученике није спутавао дисциплином, а поготову преко његових и Екстерових савета о употреби чисте боје, било је потребно да Надежда нађе једну адекватну технику, која је можда мање учена, али зато непосреднија. За њу је, као превасходно емотивног уметника, одувек било важно да ништа не смета искрености изражавања. С друге стране, то није могла бити ни лепршава импресионистичка техника без духовне позадине. Због тога она често одбацује већ стечени виртуозитет и поштовање ма каквих претходника — сетимо се само њених копија Ван-Дајка — и служи се жестоким изразом, датим кроз боју готово пуног интензитета. Несумњиво, инспирација заузима важно место у таквом сликарству, па је и код Надежде тај момент решавао да ли ће слика успети или неће. Њено одушевљење за сликарске вредности у природи је заиста било спонтано и зато се њена емотивност разликује од класичних примера фовизма, код којих је увек заступљена једна рационална компонента. Битка са мотивом није могла трајати више од сат-два, и у том треба тражити објашњење великог броја недовршених радова, њиховог фрагментарног карактера. Међутим, упркос очигледној наклоности да понекад непотребно гомила дебеле слојеве, има тренутака кад паста потече надахнуто. Тад њене слике имају ону једноставну снагу првог утиска, а бојена сазвучја нису поремећена никаквим дисонанцама.

У таквим, успелим, достигнућима Надежда налази свој израз у једној реалној хармонији, која је садржана у поштовању локалног тона, датог у једноставној фактури без поделе. Жуто остаје сигурно жуто, црвено није разводњено, а зелено се не мења у маслинастосиво. Уместо да подвлачи једну умерену боју окружујући је неутралним, она се служи слободним бојама, налазећи потребну хармонију опречних валера, помоћу којих остварује звучне, али мирне акорде. Гама њене палете састављена је од доста широке скале тонова — од цинобера, окера и кадмиума, па до зелених, плавих и ређе љубичастих. Међутим, најбоље хармонизације претежно карактерише контраст зелених и црвених боја. Што се тиче цртежа и облика, они су већ подређени и дати кроз боју, док су перспективни односи, за разлику од импресиониста, изражени линеарном уместо ваздушном перспективом. Широке бојене површине ограђене су слободним цртежом, за који се не може рећи да је расплинут. Планови су јасно одређени, а композиција тече у благој дијагонали, која силази из дубине.

Датирање слика насталих у овом периоду, до одласка у Париз, није нимало једноставно. Томе је пре свега допринела сама Надежда, избегавајући да радове датира, или их чак антидатирајући.[15] Углавном бисмо могли издвојити три фазе, којима је обележен један неравномеран успон. Те фазе, са понекад неочекиваним застојима, представљају упорно ослобађање од баласта наученог или виђеног и крећу се од пригушене палете ка светлој, од замрачујућих бања и неутралних тонова, ка осећању чисте боје без мешања.

Прва фаза — назовимо је постминхенском — траје најкраће и завршава се негде 1904. године. Радови су још под сенком школовања и има слика које су права колористичка негација.[16] — Уколико на извесним портретима и констатујемо наклоност ка колориту, то је тенденција да се њим подвуче психолошки израз. Дакле, то су били експресионистички утицаји од којих је Надежда управо морала да се ослободи, како би могла да изгради свој сировији, али здравији предфовистички језик. На прелазу ка идућој фази налази се позната Жетва из 1904, која наговештава прве знаке слободнијег израза. Овде је тај израз још бојажљив, дат кроз црвене и плаве акценте, углавном само на одећи жетелаца. Сунце се већ пробија кроз полутонове, мада још не пржи пуном снагом, осветљавајући само фигуре. Тешко је рећи да ли је то био експеримент или су ове звучне мрље касније дослikane. Али оне наводе на закључак да је ослобађање започело на фигури, а не на елементима самог пејзажа.

Затим долази друга фаза, коју карактеришу Надеждине темпере и која траје до 1907, године кад је одржана једина изложба колоније. Боравак у Сићеву 1905. са групом сликара, нарочито због присуства словеначких импресиониста, несумњиво је допринео даљем расветљавању Надеждине палете.[17] Занимљиво је, међутим, да тај процес не тече равномерно у њеним техникама. Наиме, док у темперама Надежда већ постиже оне мирне и уравнотежене колористичке хармонизације слободним постављањем опречних боја једне веома живе скале, у уљу још ради по неку монохрому композицију, као што је Пејзаж с колибом.[18] С друге стране, изненади нас платно сликано под очигледним утицајем Грохаровог и Јакопичевог присуства.

---

[15] Депо Народног музеја у Београду. Слика Жетва сигнирана је и датирана са годином 1905. Међутим, према каталогу I југословенске уметничке изложбе у Београду 1904. године, једина слика коју је изложила Надежда Петровић била је управо га Жетва. Слику је она сама датирала доцнијом годином, вероватно ради неке друге изложбе.

[16] Призрен из 1903, са првог путовања у Јужну Србију и Македонију, власништво породице Мишковић из Београда.

[17] У кући Богдана Поповића у Београду чува се дописница Надежде Петровић из Сићева, на којој се налазе потписи Јакопича, Грохара, Веселог, Вал деца, Мештровића и Вучетића (овај последњи нејасан).

[18] Галерија Народног музеја у Београду.

Неуобичајена техника наношења малих флека на слици Сиђево[19] сасвим је страна Надеждином темпераментном рукопису широког потеза. По свом укупном стилу, по црвено-плавој хармонизацији и расплинутој форми, она је ипак ближа извесним ученицима прашке академије него француским поентилистима. Међутим, ово платно је усамљен изузетак, који иначе није присан духу Надеждиног сликарства.

Насупрот њима, на њеним темперама из ове запажене фазе доминира однос црвених боја иловаче и зеленог пастастог покривача. Њихово тачно датирање веома је тешко, а креће се до 1907, па можда и касније. У сваком случају не може се без резерве прихватити њихово стављање у 1905. годину, како је уобичајено за слике Ресника.[20] Пре свега Надежда је 1905. године била исувише заокупљена пословима око организовања рада колоније, да би могла одвајати дуже време за боравак у Реснику и интензивније сликање. Нарочито маја и јуна, кад су последње припреме и дописивање са сликарима ван Београда и Србије били у пуном јеку. Што се тиче Ресника као теме, она га је могла сликати у свако време, пошто је сваке године одлазила тамо на породично имање.[21] Осим тога имала је обичај да једну тему слика годинама, као Циганку из Ресника, коју је сликала седам година. То је био увек исти модел, а последња верзија је Стара циганка.[22] Најзад, поменута слика Сиђево, која је сигурно рађена у колонији, као и датирана Жетва, потпуно демантују технику касније насталих Ресника.

С друге стране, на корицама једног блока са скицама из римских галерија 1907, Надежда је записала следећи рецепт за темперу: „Грунд за темперу рецепт Граберов, добила од Вижецљавкова: у 12 чаша (водених) воде провреле бацити 24 листа најбољег желатина овим раствором још онако вруће премазати платно. Кад је сухо премазати га новим раствором који се састоји у 12 чаша воде провреле 24 листа желатина растворено у то смешати 8 чаша шпањске беле креде и 4 чаше гипса кад је ово добро измућено и разбијено мешањем сипати 2 кашике глицерина и 2 кашике ланеног зејтина измутити и мазати осушено и ..." (даље нечитак завршетак). Овај документ из београдског Народног музеја може нас донекле оријентисати, али се и без њега датирање Надеждиних темпера мора померити после 1905. Нарочито Ресник из Народног музеја у Београду, који се од осталих издваја својом успелом хармонизацијом.

---

[19] Сиђево, уље на платну, 56×60, својина Виде Маглић-Мишковић из Београда.

[20] Ресник и Шума из Народног музеја, Ресник из Градског музеја у Београду, као и Ресник из Спомен збирке Павла Бељанског у Новом Саду.

[21] Тако је 1906. опет окупила једну групу сликара.

[22] Власништво Модерне галерије у Београду.

Последња фаза започиње малим враћањем уназад, кад Надежда 1908. ради слике на којима инсистира да буду импресионистичке, прихватајући тако у једном тренутку стил веома близак интересовањима четрнаестогодишњег Живорада Настасијевића. Београдско гробље или Портрет сестре Анђе[23] асоцирају на бојене сенке Монеове Фасаде лондонског Парламента, из чега би се могло закључити да је управо те године уметница морала имати контакт са таквим сликарством, односно да је била у Паризу. Свакако, зна се да је лично живела у убеђењу да је импресионист и понекад је покушавала да то буде на силу. Ипак су јој и сада најбоље оне слике на којима превладава снажнији израз, као што су Дереглије на Сави и Ада Циганлија.[24] Упадљиви зелени акценти на овој другој нарочито карактеришу наклоност сликара ка натурализму.

Најзад, пред одлазак за Париз, настају уљане слике на којима се јавља нека зрнаста фактура. Ти радови нису уравнотежени једним одређеним рукописом, али је значајно једноставно супротстављање бојених површина и проширена скала тонова. Тако се, уз доминантну интензивну црвену, одлучније појављује и љубичаста боја. Међутим код Предела и још више Пејзажа из 1909[25], дрвеће је сликано прилично конвенционално, што ремети јединство утиска.

Закључујући овај сложени период, можемо на крају поновити да је он испуњен тражењем и упорним пробијањем Надеждиног сликарског инстинкта кроз застарелу глазуру. То није био лак пут, јер у својој средини није имала никакве подршке, па ни поређења. Сетимо се да је један Коста Миличевић тих година још радио пејзаже у стилу Борђа Крстића или слободнијег Кирила Кутлика[26], да је Милан Миловановић неговао једну култивисану фразеологију француског импресионизма и да је Боривоје Стевановић у том тренутку био авангардни уметник по својим платнима као што је Девојка с књигом.[27] Уосталом, са њима је Надежда као сликар имала веома мало везе. Најближи њен саборац на плану и идејама уметничке колоније, Пашко Вучетић, није ни близу поседовао потребну смелост, ни тем-

[23] Власништво Народног музеја у Београду.

[24] Дереглије на Сави, својина Народног музеја у Београду; Ада Циганлија, својина дра Дејана Медаковића из Београда.

[25] Народни музеј у Београду: слике Предео и Пејзаж, обе из 1909. са сигнатуром у доњем десном углу НП. Доминира црвено, као на слици Портрет сестре Љубице у црвеној хаљини, својина Модерне галерије из Београда.

[26] Коста Миличевић: Предео, уље, 36×22, сигнирано К. Миличевић 1908, својина Олге Глигоријевић из Београда; Кирило Кутлик: Шума, уље, 20×24,5, својина Вељка Петровића из Београда.

[27] Боривоје Стевановић: Девојка с књигом, уље, 35×45, сигнирано Б. С. 1906, својина Зорице Обрадовић из Београда.

перамент.[28] На другој страни, напредни сликарски центри у којима се нешто значајно догађало били су далеко, а њена путовања до њих ретка и кратка. Ипак, можемо пратити како се Надеждина наклоност ка зеленој и нарочито црвеној боји — тим фанфарама фовизма — манифестује готово на сваком платну, без обзира на то да ли је исто више или мање конвенционално или нагиње слободнијем изразу. У ствари, њена предиспозиција ка фовизму била је изражена у елементарности осећања, кроз спонтани натурализам.

Оваква је Надежда потпуно изграђен сликар, са својом властитом техником и стилом. Она је, међутим, помало заморена и разочарана безуспешним напорима да одржава чвршћи контакт између Београда и других југословенских центара, пре свега Љубљане, као и упорним одбијањем средине у којој је радила. Осећајући се изолованом, вероватно је прижељкивала да јој слике оцени неки другачије расположен круг стручњака и критичара, било јој је потребно охрабрење. Зато по наговору Мештровића припрема слике за излагање у Јесењем салону и после многих тешкоћа одлази 1910. у Париз. Тиме започиње ново, истина кратко раздобље одушевљења и борбеног расположења у животу овог уметника. Пријем од стране Мештровића, почетни успеси и неупоредива атмосфера самог Париза, значили су несумњиво много.

Већ у јесен исте 1910. године она излаже у Салону две слике које је одабрао Роден.[29] То су Бдење над покојником и Предграђе Пирота, дакле два мотива из домовине са акцентом фолклора.[30] За почетак, лепо признање и стимуланс једном уметнику, чија се енергија била почела исцрпљивати у малој средини. Затим следи укључивање у уметничке кругове и бројна познанства са сликарима епохе, међу којима су имена Пикаса, Матиса и других. И, најзад, друго излагање у Јесењем салону 1911, овај пут са новим, париским темама Језеро Лоншан и Кутак Ротшилдове куће у Булоњској шуми.[31] Ако је њено прво излагање могло бити под

---

[28] Код Љубице Луковић, сестре Надежде Петровић, налази се слика Женска глава, рађена темпераментно, у звучним црвеним тоновима. У доњем делу слике налази се великн потпис оловком *Вучетић*. Међутим, али и без обзира на то, по сећању Љубице Луковић ова слика одувек се налази у породици као изузетно добар Надеждин рад; слика је несумњиво Надеждина.

[29] У породици Мишковић у Београду чува се дописница из 1910, у којој Надежда пише између осталог: „Чекам да послеподне дође Роден да ми види радове".

[30] Каталог изложбе Salon d'Automne, Paris 1910. Надеждине слике се налазе под бројевима 949. Veillée mortuaire и 950. Faubourg de Pirot.

[31] Каталог изложбе Salon d'Automne, Paris 1911. Надеждине слике се налазе под бројевима 1254. Lac de Longchamps и 1255. Coin de maison Rotshild au Bois de Boulogne.

знаком интереса за једног новог уметника ког је препоручио Роден, ово друго несумњиво потврђује да је тај уметник у новој средини почео да стиче признање и добија одређено место. Уз напомену да је том приликом за Салон избор извршен међу више од три хиљаде поднетих радова, овакав закључак неће звучати претерано.[32] Исте године, три њене слике изложене су у српском павиљону на Међународној изложби у Риму.

Чињеница је да се Надежда релативно лако и брзо уклопила у најсавременије француско, тачније речено париско сликарство. Ако је гајила посебно поштовање према уметности једног Сезана, њој су, за разлику од Бранка Поповића, актуелни фовисти били много ближи. Њихов језик је био потпуно разумљив, а спремно је прихватила и омиљене теме. Осим једног аутопортрета, то су биле Нотр-Дам, неколико слика Булоњске шуме, мост и кеј на Сени. Као што се види, мотиви карактеристични за сликаре који у то време раде у Паризу, као што је то нешто раније била атмосфера кафешантана за Тулуз-Лотрека или Дега. Занимљиво је поређење њене слике Кеј на Сени[33] са сликом Андре Дерена La Tamise из истог времена, која у једном рационалнијем сликарском поступку обрађује истоветан мотив: мост, кеј и беспосличаре крај ограде. Ако је Дереново платно технички углађеније, Надеждино је спонтаније, што би говорило у прилог раније поменутој разлици између Надеждиног сликарства и званичних представника фовизма.

Међутим, мада њени париски радови показују пуну уметничку зрелост, у интимном и дужем додиру са Паризом, није се могао избећи одређени утицај. Без обзира на то што је баш овде до краја развила своје осећање боје, Надежда уноси извесне остатке импресионизма у тоналитетима, прелазећи од црвено-зелених на црвено-плаве контрасте градског пејзажа и употпуњујући акорде оранж и понекад љубичастим тоновима. Што се тиче цртежа и форме, они су и даље потпуно подређени боји, која се, као и светлост, дефинитивно ослободила. Треба поменути да извесне слике из Париза носе наглашен драматски акцент, евоцирајући сликарство Вламенка.[34] То је био неминован дуг једној изузетној средини, која је уметницима много пружала, али и узимала.

Однос домаће критике према Надеждином париском сликарству није се ниуколико изменио. Њега можда најбоље илуструје оцена из

---

[32] Према Надеждином опису изложбе из 1911, било је примљено само 300 од преко 3000 поднетих радова. Тај број је био свакако већи, али се зна да је избор био веома строг.

[33] Народни музеј у Београду.

[34] Језеро у Булоњској шуми, својина Народног музеја у Београду.

пера критичара Милана Предића поводом IV југословенске изложбе 1912. у Београду. Коментаришући слику Фасада Нотр-Дама, која заступа најсавременије тенденције париског сликарства на почетку друге деценије, он каже: „Надежда Петровић остаје и даље својевољна у својим тонским скалама, немогућа по неки пут као у оној немилосрдној фасади Нотр-дама, једној од оних мистификација рапена који их увече износе на париске кејове, пошто се преко дана њима занимао париски бало."[35]

У Паризу Надежда започиње, али не успева и да заврши, један занимљив подухват. Свакако уз Мештровићево охрабрење, она покушава своје монументалне композиције инспирисане народним епом о Краљевићу Марку и косовским јунацима. На жалост, на основу неколико преосталих фрагментарних скица[36], није могуће дати праву оцену овог неочекиваног покушаја. Међутим, он у сваком случају илуструје њено самопоуздање и жељу да се нацији одужи неком „великом" темом.

По повратку из Париза настале су последње серије радова, кад се Надежда у време балканских ратова поново нашла у Јужној Србији, односно Македонији. Често у покрету, као активни учесник ратних збивања, није у могућности да се концентрише и интензивније бави сликарством. Ипак, бележимо знатан број портрета официра, свештеника или чокалија, сликаних више документарно него са правим ликовним интересом. Јер, њена главна тема увек остаје — пејзаж. Слике Призрена, Грачанице, Везировог моста — из прве серије, а затим Рајчанског Рида, Говедарника, Коте 913 — из друге серије, опет су ликовни израз на извору, овај пут природе и амбијента нашег Југа. Техника је сигурна, да не кажемо виртуозна: широк и слободан цртеж, а боје без пригушивања. И без обзира на то да ли су стављане непосредно једна до друге у мирним хоризонталама[37] или у узбудљивом потезу[38], увек је то веома жив колорит, снажног интензитета.

Последње две године ове наше уметнице, потпуно су биле окупиране драматичним историјским догађајима и зато су њени радови са-

[35] Фасада Нотр-Дама, уље, својина породице Мишковић у Београду. Занимљиво је овде поређење са оценом коју Макс Нордау даје — реферишући о париском Јесењем салону у Neue freie Presse од 28. октобра 1904. године: „... онај натурализам, којем је високо цењени врхунац била она гнусна Косачица од Бастиена-Лепажа, чија се животињска њушка у Луксембуршком музеју кези на посетиоце". Још једна потврда добре обавештености Надежде Петровић, односно њене посете Паризу и пре 1910.

[36] Спомен збирка Павла Бељанског у Новом Саду.

[37] Везиров мост, несигнирано, својина Народног музеја у Београду. Чисте боје у широким хоризонталама, слободно једна до друге: црвено-плаво, плаво-бело.

[38] Стари пастир, несигнирано, својина Народног музеја у Београду. Најзвонкија сазвучја боја, дата у широком, узбудљивом потезу. Далека реминисценција на српско средњовековно фреско-сликарство.

мо забелешке пејзажа или људи са којима је била у додиру. Једна од последњих слика вероватно је Ваљевска болница, мотив са места где је уметница и завршила свој живот 3. априла 1915. Иначе, опет једна необична слика за Надеждин сиров темперамент. Панорама шатора иза ограде пуна је колорита, али су тонови изненађујуће меки, готово нежни. Ако је то био завршни акорд једне симфоније, онда он никако није био оглашен фанфарама. За нас, још један доказ да је она сваки свој мотив доживљавала и бојила личним, унутрашњим расположењем.

Завршавајући овај кратак преглед развоја сликарства Надежде Петровић, морамо поновити да се при датирању њених радова постављају многе тешкоће. На првом месту зато што је она од око 200 до сада познатих слика сигнирала свега неких тридесетак. Затим, будући да никада није полагала на дисциплину и ред, она је олако датирала своја платна, припремајући их за изложбу или приликом поклањања. Осим већ поменуте Жетве познат је случај њене слике Сељанка са обрамицом, коју је Надежда датирала са 1911, мада је слика несумњиво настала пре 1910, односно пре одласка у Париз.[39] Различити поступак, који истовремено примењује у уљу и темпери мешајући занат са својим властитим експериментима, такође уноси неспоразуме и отежава сасвим прецизну периодизацију. И на крају, познато је да је Надежда допуштала да јој други сликари повуку понеки потез или унесу читав елемент на слику.[40] Међутим, без обзира на то што би се код извесних радова могло погрешити за годину или две, генерална линија развоја овог сликарства сада је потпуно јасна.

Остаје да се нешто каже о утицајима које је Надеждина уметност носила у себи, као и онима које је евентуално оставила за собом.

Пре свега, никако се не може заобићи Ажбе, њен први прави учитељ и његов атеље.[41] Већ сам систем школовања усмерио је ученике у одређеном правцу. Наиме, док је у званичној академији све почивало на цртежу и облику, Надежда је, као и остали ученици код Ажбеа, одмах радила и бојом. Отуда никад у потпуности није савладала фигуру, јер је запостављала цртачке вежбе. Општа тенденција тада напредних схватања — супротних академским, састојала се у томе да се

[39] Поред већ поменуте Жетве из 1904, коју је Надежда датирала у 1905, познат је случај њене слике Сељанка са обрамицом. Ову је слику Надежда датирала са 1911. годином, кад ју је поклонила дру Нижетићу из Београда. У ствари, слика је настала 1905, кад је Надежда радила целу серију оваквих мотива.

[40] Акт у трави, уље, својина дра Лазара Ристића из Београда. На лицу лежеће фигуре може се са сигурношћу констатовати интервенција, страна Надеждином поступку.

[41] Anton Ažbe in njegova šola, Народна галерија, Љубљана 1962. За нас посебно занимљиво поглавље Школа Антона Ажбеа и српски сликари аутора Катарине Аморозић.

цртеж, боја и композиција не могу одвајати као посебне компоненте једног уметничког дела. Како је боја потиснула цртеж, то је Ажбе своју методу засновао на томе да су цртеж и композиција утолико тачнији уколико је боље решено питање колорита. Он је то изразио кроз своје познате принципе кугле и кристализације боје. Док је први, слично Сезановом учењу, водио ка поштовању пластичног облика, други је одвајао боју од стварног облика предмета и водио у нефигуралне и експресионистичко сликарство. Међутим, чак и код првог принципа, пластичност предмета решавана је бојом. Натписи као „Nur fest", храбрили су ученике на смеле хармонске комбинације, уз поступак слободног постављања чисте боје једне поред друге, без мешања на палети. Уз то је негован широк, слободан потез, тако да је глава или цео акт могао бити насликан у неколико потеза. Коначни циљ је био добити што вибрантнији израз, кад се боје оптички помешају у оку посматрача. У ствари Ажбе је настојао да му ученици путем одређеног метода савладају занат, па је обуку завршавао фигуром у ентеријеру.

Такав систем школовања није могао задовољити једног Милана Миловановића или Боривоја Стевановића, али је изванредно одговарао темпераментним сликарима, па нас не чуди Надеждино одушевљење за овог учитеља. „Ажбе — бог учитеља!" — каже она у једном писму. Међутим, знамо и за бројне замерке, које су у својим мемоарима забележили поједини Ажбеови ученици, као словеначки импресионисти — посебно Јама — или Руси Грабар и Шемјакин.[42] Оне се односе на недовољно поштовање анатомије, на површну обуку која уопште не обухвата композицију, па све до замерки што није више пажње посвећивао коректури ученичких радова. Оно што свакако стоји као чињеница и што је за нас најважније кад је у питању Надежда Петровић, јесте да је Ажбе у суштини био противник пленеристичког сликарства. Отуда — без обзира на то што је 1899. у одељењу код Грабара, одличног педагога, који је после боравка у Паризу и сусрета са импресионизмом особито успешно објашњавао светлост — налазимо експресионистичку ноту на Надеждиним минхенским сликама, што ипак није била њена права наклоност (Портрет Баварца, Женски акт с руком на боку)[43]. Али сликарски метод је био прихваћен дефинитивно.

У наставку, Надежда је умела да изврши одговарајући избор. Определивши се за Екстеров атеље у природи, она је стечени занат и

---

[42] Игор Иванулович Грабар, Мој живот, Москва 1937. Михаил Федорович Шемјакин, Успомене. Штампано у књизи Н. Молева — Е. Бељутин: Школа Антона Ажбеа, Москва 1958.

[43] Народни музеј у Београду.

развијену осећајност за колорит применила на блиску тематику.[44] Уз напомену да је и Екстер храбрио своје ученике да употребљавају чисте и јаке боје, она је добила предспрему која ће јој бити довољна за касније развој властитих способности и интересовања. Посматрајући домаћи предео и његове људе кад буде остала сама и определивши се за поштовање локалног тона — у овом случају црвено-зеленог контраста између хумуса и пастастог покривача — она је спонтано стигла до фовистичког начина сликања.

У Ажбеовом атељеу Надежда је доживела директан сусрет са многим познатим сликарима епохе. Поред поменутог Грабара, ту су пре свега Ловис Коринт и Макс Слефогт.[45] Међутим, посебно поглавље представља њен однос према словеначкој групи коју је затекла код Ажбеа. Јакопич, Грохар и Јама оставили су од првог тренутка снажан утисак на Надежду.[46] Особито Јакопич, у чијим ћемо мање познатим скицама наћи много од оног експериментисања којим се одликује највећи део Надеждиних слика. Ова констатација је од посебног значаја, кад знамо Јакопичево мишљење о утицају Прага на формирање савременог уметника.[47] Управо, Надеждино сликарство је стилски толико блиско словеначким импресионистима, да је практично можемо укључити у групу *Сава*, чији је члан недвосмислено желела да буде.[48] Овде такође морамо констатовати да — упркос њеним жељама да излаже са групом и напорима да доведе Словенце у Београд, уопште да као сликар буде чвршће повезана са њима — сам Јакопич, Грохар, па чак и Весел, њу су сматрали равноправним уметником. У објављеним записима Рихарда Јакопича, где он говори о многим сликарима-савременицима, нигде се не помиње Надежда Петровић.[49] Оцењујући

[44] Брезе из Иберзеа, уље, 1902, својина Љубице Луковић из Београда. Слика значајна због поређења са Јакопичевим студијама бреза, али и као документ амбијента код Екстера.

[45] Борђе Поповић, Значај сликарства Надежде Петровић, Правда, 27. фебруар 1938. Аутор овог чланка први говори о јасним фовистичким тенденцијама у Надеждином сликарству, сматрајући да је прве знаке — „цинобере и танко модре акценте" — примила од немачке авангарде Ловиса Коринта и Макса Слефогта.

[46] Катарина Амброзић, Српска штампа о словеначким уметницима, ЗУЗ, 1959, V/VI, 636.

[47] Rihard Jakopič v besedi, Ljubljana 1947. Јакопичево мишљење о Прагу и његовом значајном утицају на развој једног савременог уметника изложено у предговору.

[48] Писмо Надежде Петровић Рихарду Јакопичу 8/21. 9. 1908. Кореспонденција Рихарда Јакопича у породици дра Јоже Илца, Љубљана.

[49] Rihard Jakopič v besedi, Ljubljana 1947. У својим мемоарима, списима и казивањима, Рихард Јакопич се сећа појединих мотива из Шкофје Локе, чак појединих бреза. Међутим, он нигде не помиње Надежду или Сићево, а изложбе I југословенске колоније, одржане 1907. у Београду, сећа се само као „једне изложбе — без броја. Одржана је v Београду одмах после софијске". Говорећи о Грохару 1911, поводом његове смрти, не помиње никакве везе са Београдом ни Надежду Петровић уопште.

данас тај однос, можемо рећи да се утицај Словенаца, који је евидентан на извесним Надеждиним платнима до 1907—8. године, углавном испољио кроз нејасно позивање на самодисциплину и уношење у палету једне љубичасте скале тонова. Међутим, на најбољим радовима је превладавао њен оптимистички темперамент, нарочито кад је бивала сама и на теренима Шумадије.[50] Нема ни трага од патоса, експресионистичког трансценденталзима или трагичне изолације, често присутних у делу Словенаца.

Што се тиче Париза, раније краткотрајне посете биле су у неку руку туристичка путовања, кратки сусрети који обично остају забележени у знаку одушевљења за доживљај. Тек Надеждин долазак 1910. у Париз, да у њему живи и ради, ставиће је у нову ситуацију. Као уметник чији је дотадашњи контакт са најактуелнијим збивањима био само посредан и који у својој средини није имао могућности поређења за оно што га је интересовало, она је изграђивала свој ликовни језик уз много експеримената и слободе. Можда је баш због тога тај језик за Париз био аутохтон, па према томе занимљив и прихватљив.

Међутим, видећи шта се у Паризу ради, сама Надежда се мало повукла. И фовисти и кубисти неговали су — истина не у класичној форми — али свакако један култивисан и рафинован цртеж; нема случајности, тотална спонтаност је искључена. Код фовиста, на колористичком плану доминирају светла палета и слободна боја. Али и ту је све разврстано у разна правила, хармонске контрасте, скале и односе, по којима уметник може да се служи одређеним поступком као шаблоном.

Сасвим је могуће да је Надежди њен језик, тако напредан за београдску средину, одједном изгледао сиров, да не кажемо „сељачки", према углађеној и у сваком погледу усавршеној техници париских сликара. Она је морала уочити разлику и извући закључке. Зато њену тематску и хармонску преоријентацију можемо тумачити жељом да буде у складу са околином. Мада при том за њу није било већих проблема, пристајање да се укључи у општи хор значило је напуштање властите физиономије и имало је за последицу раније поменуте ретардације.

Срећом, Надежда је била веома талентован сликар, па је са повратком у Србију од утицаја Париза остало само оно најбоље. Њен

---

[50] Пејзаж, уље, 15×22, сигн. десно доле 1908. НП. Слика се налази у породици дра Јожа Илца, Надеждин поклон Јакопичу са посветом. Овај Пејзаж, који се по техници и колориту подудара са сликом Ташмајдан из Музеја града Београда, може да послужи као поређење са Јакопичевом сликом Кућа на брду, 24×34, без потписа, из истог времена. Мада по својим љубичастим тоновима одаје утицај Јакопичевог колорита, Надеждина композиција је знатно динамичнија, а потез смелији.

темперамент је поново надвладао, те је могла сликати спонтано као, на пример, у последњим мотивима Призрена или Везировог моста.

Тако бисмо у закључку могли констатовати да је сликарство Надежде Петровић имало многе, углавном корисне везе, путем којих су у нашу уметност продрли савремени утицаји најзначајнијих центара света Минхена, Прага и Париза.

Са друге стране, то сликарство домаћој традицији није дуговало ништа. Напротив, израставши у свом најбољем делу у један аутохтони израз, који су карактерисали спонтани натурализам и снага изражавања, оно је својој околини нудило једно ново схватање, захтевајући од ње драстичан заокрет. Како је Надежда готово све сматрала експериментисањем, то само можемо жалити што је прерана смрт спречила једног даровитог револуционара да достигне пуну зрелост и дочека да његова искуства прихвате савременији и наступајућа генерација.

Јер, на жалост, кад је реч о утицајима које је Надеждино сликарство оставило иза себе, онда одмах морамо констатовати да они практично нису постојали. Разлога је било више и многи су већ раније поменути. Пре свега она је увек била заинтересована за интернационализацију српске уметности, захтевајући при том од ње један огроман скок, како на формалном тако и на идејно-естетичком плану. Поред тога, њен сликарски поступак — називан импресионизмом — био је далеко од допадљиве импресионистичке фразеологије Милана Миловановића, па и од одмерене палете Косте Миличевића, који је слободу демонстрирао у потезу, али не у колориту. Зато је он на своје савременике у Србији могао имати далеко већи утицај него Надежда са својом сировом палетом, која није увек била најуспелија, нити хармонски оправдана. Коста Миличевић је био новатор ког је млађи нараштај могао прихватити са одушевљењем, док су Надеждини темпераментни радови уливали неповерење и личили на неукус. Поступак стављања чисте боје — у време кад је владало уверење да боја прво мора бити „убијена" на палети, а затим оплемењена пренета на платно — могао је бити оквалификован само незнањем. Према томе, после већ поменутог сукоба због лабавог цртежа, ово ће бити главни и пресудни сукоб између Надежде и наше средине.

Треба рећи да она није била једини наш уметник који је у то време заступао поменута схватања. Ако су нам познати радови Бранка Поповића настали око 1910. за време боравка у Паризу, морамо закључити да је он у неку руку био саборац, како на плану интернационализације нашег сликарства тако, још више, у погледу прихватања слободног сликарског поступка. По снази свог темперамента и звучности боја, он је несумњиво био најближи Надежди. Међутим, у

време свог борбеног расположења он се није налазио у Београду, па у том самом почетку — баш као ни Надежда — није као сликар имао никаквог утицаја на наше уметнике. Касније, у периоду између два рата, он није издржао сукоб са схватањима средине. Наставио је да се бори за прихватање савремених тенденција пишући стручне чланке и критике, али се као сликар резигнирано зауставио у границама еклектизма.

Надежда Петровић није имала ниједног ученика, није продала ниједну слику.[51] Својим сталним напорима да одржава контакте са Словенцима — и донекле Хрватима —, интересујући се за оно што они раде и планирају, она је углавном сама себе изоловала од свих утицаја савременика из Београда, али је тиме исто тако спречавала свој утицај на домаћу средину. Зато је њено дело усамљено и једва да у радовима Милоша Голубовића из времена 1916—21. налазимо неки призвук њених, претежно експресионистичких слика. Прави наставак ће доћи знатно касније, крајем тридесетих година, са Јованом Бијелићем, Игњатом Јобом, Миланом Коњовићем и читавом плејадом других. Међутим, не као директан наставак оног што је Надежда започела, већ као наставак знатно споријег, али континуираног развоја београдске школе, чији су представници били Надеждини савременици Коста Миличевић, Милан Миловановић и Боривоје Стевановић.

По томе Надеждин удео око изграђивања нашег сликарства знатно заостаје за вредношћу њеног уметничког дела. Јер, ако историјску улогу једног сликарства ценимо не само по његовој авангардности и новаторству, већ и по његовом утицају на развој одређене епохе, онда морамо констатовати да таквих заслуга Надеждино сликарство нема. Напротив, један Милан Миловановић, који је своја схватања преносио и као педагог, један Боривоје Стевановић или Љуба Ивановић, утицали су знатно на млађе генерације. Свакако, најмаркантнија фигура по том историјском аспекту остаје за ово време Коста Миличевић, чији је непосредни утицај формирао готово целу једну генерацију савременика и усмерио их ка слободнијем сликарском изразу. Ако знамо да је преко њега, осим утицаја једног Цорна, до нас стигао и утицај мало помињаног Прага — који ће и касније одиграти значајну улогу у развоју нашег колористичког сликарства — онда је то још једна потврда да Надеждина уметност није имала историјску мисију посредника, нити јој каснија колористичка струја нешто дугује. Њено дело, одбачено од средине којој је било намењено, анонимно је тако-

[51] Није могуће тачно утврдити да ли јој је Министарство привреде откупило једну слику или није.

рило на породичним таванима и код приватних власника, све до тренутка кад је за њу почело интересовање као за жену-сликара.

Па ипак, без обзира на то што није имало одговарајућег одјека, Надеждино сликарство остаје драгоцени прилог нашој културној ризници. Пре свега оно нам омогућава да се — први пут после средњовековних фресака — са много успеха конфронтирамо са најсавременијим тенденцијама епохе, посебно са оним што се догађало у самом Паризу. Са њом ми демонстрирамо једног аутохтоног уметника, чија су схватања о уметности блиска најзначајнијим представницима Париске школе.

С друге стране, остаје несумњива чињеница да је Надежда прва у нас започела са једним новим колористичким сликарством, које је било оријентисано у правцу чисто ликовних интересовања. Његова авангардност представљала је формално ослобађање, али је оно такође значило раскид са романтичарским традицијама. Оно нема садржајности једног Курбеа, нити је идила као код *Ладиних* сликара сеоског живота. Уметнички облик први пут је наговештен као самосталан феномен. У сваком случају Надеждино сликарство недвосмислено заступа модерну концепцију уметности, прихватајући да су најзначајнији елементи уметничког дела плод осећања, расположења и надахнућа везаних за природу и живот, а не резултат способности разумевања, развијеног критичког укуса и унапред замишљених планова. На тај начин, она је уједно била претеча читаве фовистички оријентисане струје.[52]

Због тога, као и због својих објективних квалитета, велики експеримент Надежде Петровић остаје забележен као посебно значајна појава у историји нашег модерног сликарства.

STANISLAV ŽIVKOVIĆ

NADEŽDA PETROVIĆ

Les tendances de la peinture moderne serbe se sont manifestées au début du XXème siècle, à l'époque de l'ouverture de l'école de peinture de Kiril Kutlik à Belgrade (1895). Nos artistes, s'éloignant de plus en plus des conceptions de Munich tournent leur regard vers Prague et Paris. Une telle orientation a préparé la rupture avec la tradition nationale conservatrice et romantique. A cette époque de grands et importants changements, une place particulière revient à Nadežda Petrović (1873 — 1915).

[52] Станислав Живковић, Надежда Петровић и Рене Сеисо, Дело, април 1959, Београд.

Sa peinture, dans un court interval'e de quinze ans, poursuivait un chemin qui la menait des années d'apprentissage dans les ateliers, par le pleinairisme aux à l'expressionisme et la fit atteindre aux premières tendances des fauves chez nous. Cependant, peintre incessament tourné vers les idées d'avant-garde, exigeant des changements révolutionnaires dans le domaine des idées esthétiques, et encore plus dans celui du sens formel, elle a été incomprise par ses contemporains, et très longtemps son oeuvre est restée insuffisament connue.

Nadežda Petrović commence sa formation professionnelle dans l'atelier de Djordje Krstić, mais, déjà en 1896, elle est l'élève de l'école de peinture de Kiril Kutlik. Après deux ans d'études elle part pour Munich comme boursière d'Etat, et de 1898 — 1900 elle fréquente l'école privée du Slovène Anton Ažbé (1862 — 1905). Elle fait toute seule des copies des oeuvres de maîtres à la Pinacothèque de Munich. Chez Ažbé elle a l'occasion de rencontrer de nombreux artistes contemporains, notamment les impressionistes slovènes Jakopič, Jama et Grohar. Elle restera en contact avec eux jusqu'a la fin de sa vie, et c'est avec eux qu'elle luttera pour l'internationalisation de l'art yougoslave. En 1900 elle organise sa première exposition indépendante à Belgrade. L'exposition fut mal accueillie par la critique conservatrice de cette époque. En 1901 elle se trouve de nouveau chez Ažbé, ensuite elle passe à l'atelier de Julius Exter pour peindre en plein air. C'est surtout chez se maître-là qu'elle acquiert la maîtrise de la technique de détrempe, dans laqelle elle donera plus tard quelques unes de ses meilleurs oeuvres. Officiellement ses études se terminent en 1903, date de son retour à Belgrade.

Dans la période de 1903 à 1910, elle est très active dans la vie artistique, culturelle et politique de la Serbie. En 1904 elle est engagée dans l'organisation de la Première exposition yougoslave à Belgrade. En 1905 elle réussit à former la première colonie de peintres yougoslaves à Sićevo. A la suite de la Deuxième exposition yougoslave à Sofia en 1906, elle organise, l'année suivante, la Première exposition de la colonie yougoslave à Belgrade. En 1908 elle s'abstient de la participation à la Troisième exposition yougoslave à Zagreb. En 1909 elle travaille sur l'organisation de la Deuxième exposition de la Ière colonie des peintres yougoslaves dans le pavillon de Jakopič à Ljubljana à peine ouvert. Mais le résultat y manque. Elle est correspondant des revues serbes et slovènes. Ses articles portent sur les expositions et sur les courants actuels de l'art en général. A l'invitation de Meštrović elle part pour Paris 1910. Elle y reste deux ans et expose au Salon d'Automne. En rentrant dans son pays elle participe à la IVeme exposition yougoslave. De plus, elle prend part aux guerres des Balkans, et plus tard à la Première guerre mondiale en tant qu'infirmière volontaire. Elle meurt de l'épidémie typhoïde le 3 avril 1915 à Valjevo.

L'oeuvre de Nadežda Petrović, peut être répartie en quatre époques. La première phase de son activité artistique, jusqu' à 1903, englobe ses études à Munich dans les ateliers d'Ažbé et d'Exter. Elle se passionne pour la liberté d'expression et la manifeste par un procédé surtout coloriste. Les paysages et les portraits de Bavière où apparaissent ses rouges caractéristiques aux réflets jaune ont une note expressioniste. Cependant, par sa nature optimiste et son temperament, Nadežda Petrović est loin de l'isolation individuelle des expressionistes, de la mélancolie et de la méthaphysique en général. C'est pourquoi la deuxième période de sa créa-

tion de 1903 à 1910, qu'elle passe en Serbie, est marquée par sa maturité personelle. Sa peinture est plus crue et le naturalisme spontané est très proche du procédé des fauves. En trouvant son expression dans une réelle harmonie, et en se servant des couleurs pures Nadežda peint de nombreux paysages, très souvent y est une figure, où dominnent en contraste le humus rouge et la pâte verte de sa couverture. Emportée par la richesse des couleurs de la nature, délivrée de la pedantérie inutile et des solutions moyennes, elle a été la première chez nous à peindre le paysage authentique d'une manière moderne. La plupart de ses motifs sont des paysages de Ada Ciganlija, des environs de Belgrade, de Sićevo et surtout de Resnik.

Son séjour à Paris de 1910 à 1911 a apporté quelques changements à sa peinture. Sans égard au fait que ses oeuvres atteignent précisement à ce moment-là une maîtrise technique, et que sa palette se soit définitivement éclarée, certains retardements apparaîssent. Ils se manifestent surtout dans les thèmes populaires des paysages urbains — Notre Dame, Bois de Boulogne, des motifs de la Seine — et par suite le retour à la gamme impressioniste avec des contrastes du rouge et du bleu aux accords complémentaires des oranges et des violets. Enfin, sur certaines toiles apparaît un accent dramatique qui évoque Vlaminck, parfaitement étranger au tempérament sain de Nadežda.

De retour en Serbie, au cours des années de guerres, Nadežda peint les portraits des Macédoniens, des prêtres ou des officiers, aussi bien que les paysages de la Serbie du Sud et de la Macédoine. Quels que documentaires que soient ses portraits, dans la plupart des cas, son émotion surtout en peignant des paysages est toujours liée aux valeurs plastiques. S'intéressant plutôt à la détrampe et à l'huile dans les années précédentes actuellement elle préfère cette seconde technique et son intérêt pour la facture, pour une expression toujours plus vibrante des couleurs, y est de plus en plus évident.

L'oeuvre de Nadežda Petrović, ayant de nombreux contacts avec les conceptions modernes, a fait ainsi pénétrer dans notre art les courants contemporains. Mais son temperament et son talent furent plus forts que toutes ces influences, étant inspirés par des impréssionistes Slovènes jusqu'aux postimpressionistes pendant son séjour à Paris. Pourtant, en raison de son intérêt pour l'internationalisation de l'art serbe, à l'aide des Slovènes et des Croates, puis de ses exigences concernant une révolution énergique du milieu, Nadežda n'était pas bien accueillie par ses contemporains. Si la critique aurait pu tolérer son dessin flou, elle n'a pas été prête à accepter sa palette crue, jugée d'une preuve de l'ignorance et de manque de goût. C'est pourquoi ses oeuvres sont resté isolées et n'ont pas eu de suite directe. Par conséquent elles ont été privées de la mission historique de l'intermédiaire dans le cadre de l'école de Belgrade.

D'autre part, ses idées d'avant-garde et sa rupture formelle avec les traditions romantiques, permettent à Nadežda Petrović, artiste autentiquement notre, de rejoindre, par ses oeuvres, les grands maîtres de l'époque. C'est pourquoi son oeuvre, importante d'ailleurs par ses qualité artistiques, mérite d'être citer comme un phénomène tout particulier dans l'histoire de notre art moderne.

Сл. 1 — Надежда Петровић. АУТОПОРТРЕТ, уље на картону, 65 × 49 (Народни музеј, Београд)

Сл. 6 — Н. Петровић, ПЕЈЗАЖ С КОЛИБОМ, уље на платну, 38×57 (Народни музеј, Београд)

Сл. 7 — Н. Петровић, ЖЕТВА, уље на картону, 50×64 (Народни музеј, Београд)

Сл. 8 — Н. Петровић, ЦИГАНСКО НАСЕЉЕ, уље на картону, 20×14 (Народни музеј, Београд)

Сл. 9 — Н. Петровић, ПЛЕТИЉА, уље на картону, 40×50 (Спомен-збирка Павла Бељанског, Н. Сад)

Сл. 10 — Н. Петровић, ПОРТРЕТ СЕСТРЕ АНЂЕ, уље на платну (1908), 74 × 50 (Народни музеј, Београд)

Сл. 11 — Н. Петровић, ЖЕНСКИ АКТ, уље на платну, 75,5×54
(Народни музеј, Београд)

Сл. 12 — Н. Петровић, СИЋЕВО, уље на платну, 60×56 (својина Виде Маглић-Мишковић, Београд)

Сл. 13 — Н. Петровић, ПАСТИР, уље на картону, 49 × 71 (Народни музеј, Београд)

Сл. 14 — Н. Петровић, ПРИЗРЕН, уље на картону, 37 × 47,5 (својина Драгослава Радуловића, Београд)

Сл. 15 — Н. Петровић, ВЕЗИРОВ МОСТ, уље на картону, 46,5 × 60 (Народни музеј, Београд)

МИЛАН КАШАНИН

О Рафаилу Момчиловићу

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

Кад је реч о нашим сликарима који су се формирали и дали своја најлепша дела у прве две деценије овог века, обично се мисли на Милана Миловановића, Надежду Петровић и Косту Миличевића. И та мисао је на свом месту, јер су та три уметника несумњиво најизразитији представници оне генерације која је унела импресионизам у српско сликарство. Међутим, било је у тој генерацији и других сликара, и они не треба да остану заборављени. Један од њих је Рафаило Момчиловић, о коме је тешко рећи да ли му је трагичнији био живот као човека или као уметника.

Рођен 1875. у Дероњама, у Бачкој, Момчиловић је после свршене основне школе, у дванаестој својој години, одведен за ђака у манастир Ковиљ, где је тад радио на иконостасу Аксентије Мародић. Старом сликару се свидео мали манастирски ђак и узео га је поучавати у сликању, за које је дечак показивао и воље и дара. На томе поучавању, међутим, свршило се све што је млади Момчиловић видео и научио за десет година. Тек 1897, кад је прешао у Србију, где се замонашио у манастиру Манасији (Ресави), успео је он да се, као питомац Архијерејског синода, упише у Уметничку школу у Београду, из ње да оде у Москву, а из Москве у Рим. Вративши се кући из иностранства, 1903, наставио је да живи монашким животом и да слика. Као члан уметничког удружења „Лада", излагао је, од 1908. до 1928, у Београду, Загребу и Сомбору, са једним изузетком све саме пејзаже. Доцније је више сликао портрете, а највише је израдио икона за иконостасе (у цркви села Горњег Ковиља, у манастиру Раковици и у цркви Ружици у Београду). Последње своје године провео је као игуман манастира Шишатовца у Срему. Ту су га за прошлог рата ухватиле усташе и повеле га у логор. Мучен, с тешко повређеним десним оком и са пет поломљених ребара, издахнуо је, у Славонској Пожеги, 3. септембра 1941.

Рафаило Момчиловић није ми био непознат ни као човек ни као сликар. Срео сам га као монаха у манастиру Бођану, у Бачкој, 1927, кад сам се бавио проучавањем српске уметности у Војводини за јубиларно издање Матице српске. Није био комуникативан и, уколико је ступао у разговор, тужио се да нема могућности да слика. После га нисам видео. Али га нисам заборавио и, прикупљајући материјал о новијој српској уметности, обратио сам му се, почетком 1941, писмом, молећи га да ми пошаље списак својих радова, у нади да ћу моћи неку његову слику унети у Музеј кнеза Павла, чији сам био директор. Момчиловић се одазвао мојој молби и послао ми списак својих слика, без којег би их данас заиста тешко било наћи. У пропратном писму, датираном 14. фебруара 1941. у манастиру Шишатовцу, потписујући се без презимена, само као игуман Рафаило, он ово каже о себи и својим сликама:

„На изложбама сам, релативно, доста добро пролазио у погледу откупљивања, благодарећи, искључиво, високо уваженом, племенитом нашем ветерану, господину Урошу Предићу, који је вазда обраћао пажњу на моје радове, па их препоручивао.

„Осећам да сам у сликарској уметности веома слаб успех постигао. Сметало ми је што сам био принуђен да радим више на иконографији, и то увек на брзу руку, вечито без атељеа, у својој спаваћој соби, ге тако као сликар у манастиру и поједен, уместо да сам морално подпомогнут.

„Најзад, гледам мизерију мојих малобројних радова, од којих једва ако би се што нашло од какве било вредности. Необавештен пак свет, видећи тако нешто, не зна друго, већ ми све то приписује у скромност и повученост, док међутим далеко смо од тога. Најискреније признајем да то нисам, већ је тачно да сам амбициозан, па чак и славољубив, — разуме се, до нормалних граница, — па сам се углавном и мучио, радио, те често пута и натуривао своје мазанице, довршене недовршене, кад како, не постизавајући ништа осим природне туге, грцајући на растанку са мојим сличицама када су одлазиле једна по једна, у неповрат, да их више никад не видим и не поправим.

„Благодарећи поштованом господину Вељку Петровићу упао сам и ја међу оне о којима се говори кад је реч о нашим сликарима. Тако је и ових дана г. А. Манојловић из Сремских Карловаца у Гласу Матице српске, свакако да би испробао своје перо, написао читав чланак благозвучне бајке и шарене фатаморгане.

„Лепо је то кад човек има златне намере, а још лепше кад њиме влада умерена доза носталгије, али ипак истина је истина, па макар била и горка и бодљикава. Не можемо сви све."

Трагичност Момчиловићева живота као сликара није била само у њему — у њему можда најмање — него и у приликама и времену у којем је живео. Он се сувише доцкан уписао у уметничку школу — у двадесет другој години — а кад ју је свршио, није отишао у Париз, него у Москву и Рим. Њега нису спремали за сликара, него за иконописца и, на штету и његову и нашег сликарства, од њега то и начинили.

И поред своје највеће жеље, нисам стигао да видим све што је Момчиловић насликао и да о томе пишем. Објављујући каталог који је он сам саставио и послао ми га са напред цитираним писмом, надам се да ће бити младог света који ће се заинтересовати за тога сликара, пронаћи, фотографисати и проучити његове слике, и написати о њему студију.

КАТАЛОГ СЛИКА РАФАИЛА МОМЧИЛОВИЋА

1908. г.
(На изложби „Ладе" у Загребу)

1. *Капија у Вратни* (у породици арх. Мирка Крејчика, Београд)
2. *Водопад* (у породици пок. Исидора Бајића, Нови Сад)
3. *Рано пролеће* (нестало)

1910. г.
(На изложби „Ладе" у Сомбору)

4. *Јутро* (у манастиру Ковиљу)
5. *Мртва природа (грожђе)* (не зна се где је)

1912. г.
(На изложби „Ладе" у Београду)

6. *Зимско предвечерје* (откупљено за Београдски округ)
7. *Свршетак зиме* (нестало)

1921. г.
(На изложби „Ладе" у Сомбору)

8. *Рана јесен* (код Лелбаха у Сомбору; скица остала код сликара у манастиру Шишатовцу)
9. *На српском Дунаву* (у породици Георгијевића, у Сомбору)
10. *После кише* (у породици Грнчаревића, у Београду)
11. *Шума* (у породици Грнчаревића, у Београду)
12. *На води* (у породици Грнчаревића, у Београду)
13. *Залазак сунца* (не зна се где је)

1921. г.
(На изложби „Ладе" у Београду)

14. *Пшеница* (откупила Класна лутрија, Београд)
15. *Скица* (бр. 1)
16. *Скица* (бр. 8)
17. *Скица* (бр. 9)

1922. г.
(На изложби југословенских уметника у Београду)

18. *Јесење доба* (откупљено за неког у Швајцарској)
19. *Шеталиште* (откупила Привредна банка, у Београду)
20. *Поглед на Срем* (откупила Привредна банка, у Београду)

1924. г.
(На изложби „Ладе" у Београду)

21. *Пејзаж* (откупила Привредна банка, у Београду)

1927. г.
(На изложби „Ладе" у Загребу)

22. *Манастир Шишатовац* (у породици Александра Манојловића, Сремски Карловци)
23. *Мала река* (остало код сликара у манастиру Шишатовцу)
24. *Летњи дан* (остало код сликара у манастиру Шишатовцу)
25. *Кишно време* (у Ане Маринковић у Београду)

Недатирани радови

26—28. *Три пејзажа* (у породици др Тихомира Николајевића, б. судије Управног суда у Новом Саду)
29. *Портрет Тих. Николајевића* (у породици портретисаног)
30. *Портрет владике бачког Митрофана Шевића* (Владичански двор, Нови Сад)
31. *Портрет владике бачког Иринеја Ћирића* (Владичански двор, Нови Сад)
32—33. *Архимандрит Георгије Видицки* (у манастиру Ковиљу)
34. *Портрет г-ђе др Глигорија Лучића* (Нови Сад)
35. *Портрет протојереја Борђа Парабућког* (Тител)
36. *Портрет игумана Платона* (манастир Бођан)
37. *Портрет архимандрита Висариона* (Даљ)
38. *Портрет архимандрита Стефана Илкића* (Сомбор)
39. *Портрет Ст. Уторника* (Матица српска, Нови Сад)
40. *Аутопортрет* (цртеж) (у Лазара Кљајића, Ср. Митровица)
41. *Портрет г-ђе Продановић* (др М. Продановић, Ст. Паланка, Бачка)
42. *Портрет патријарха Гаврила* (у Патријаршији, у Београду)
43—44. *Две слике у кабинету патријарха Гаврила* (Патријаршија, Београд)
45. *Краљевска породица* (Патријаршија, Београд)
46. *Портрет Краља Петра I* (Патријаршија, Београд)
47—48. *Две мртве природе (јабуке и грожђе)* (у Јована Жакића, учитеља у Бегечу, у Бачкој)
49—51. *Три пејзажа*, новијег датума (у арх. Мирка Крејчика, Београд)

MILAN KAŠANIN

RAPHAËL MOMČILOVIĆ

Raphaël Momčilović est un des rares moines-peintres serbes de notre époque. Il a eu son premier contact avec la peinture dans un monastère de Bačka (Voïvodine), chez Aksentije Marodić. Il a commencé ses études à l'Ecole des Beaux Arts à Belgrade, pour les continuer plus tard à Moscou et à Rome. Il a peint des icônes (plusieurs iconostases), des paysages et des portraits.

Ce texte d'information reproduit une lettre adressée à l'auteur de l'article. De plus, un catalogue des tableaux peints entre 1908 et 1941, composé par le peintre lui-même.

ВЛАДИМИР РОЗИЋ

Графичар Душан Јанковић
(1894 — 1950)

МАТИЦА СРПСКА

2 ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ 2

Прегледајући уметничку заоставштину Душана Јанковића није ми било тешко да установим да се ради о изванредно разноврсним стваралачким напорима, о реткој активности једне стваралачке природе. И мада је то само известан део сачуваног стваралаштва овог аутора, који се огледао у многим уметничким дисциплинама, његов смисао и карактер су такви да дубље обавезују. С обзиром на разноврсну делатност Душана Јанковића, покушаћу да овим редовима, на првом месту, осветлим његов графички опус — наравно, и његов животни ток, који ће допринети интегралнијем сагледавању лика овог правог ентузијасте.

Живот и рад. — Рођен 27. XI 1894. у Нишу где је завршио гимназију, Душан Јанковић је 1913. дошао у Београд и уписао се на Архитектонски одсек Београдског универзитета. Намеру да постане архитекта прекинула је олуја првог светског рата. Немиран и бескомпромисан дух Душана Јанковића већ је у тим првим данима рата почео да се испољава. Иако врло млад, он се као добровољац нашао у борбеним редовима на фронту. Пошто је 1915. године са српском војском прешао Албанију, 1916. са многим студентима одлази у Француску. Мада осујећена ратом, Јанковићева жеља за школовањем није се угасила. Он наставља студије архитектуре у приватној школи Arcueil — у којој је провео годину дана — а затим се, 1918. после положеног пријемног испита, уписује на сликарски одсек у Ecole Nationale Supérieure des Arts Decoratifs у Паризу. Школовање је, као редован студент, завршио 1921. Исте године Јанковић је јавно ступио у уметнички живот и његова прва афирмација у том смислу везана је за домовину: он је 1921. отворио своју прву самосталну изложбу слика и цртежа у Нишу. Већ на овој изложби нарочито је запажена цртачка способност Јанковићева. У даљем току свог живота у Паризу Јанковићев радни профил постаје сложенији, његова се зона интересовања

све више шири и на друге уметничке дисциплине, мада ни штафелајско сликарство не напушта. Он већ 1922. приређује своју другу самосталну изложбу слика у Београду — на овој изложби били су изложени пејзажи, мртве природе, портрети и декоративни радови, експерименталне скице у духу Кандинског и Делонеја. На изложби у Београду, за коју је добио отворене похвале, многи рецензенти су констатовали његову уочљиву тежњу ка формирању личног стила. Па и поред свих афирмативних написа који су се појавили поводом изложбе у Београду, и поред многих прорицања будућности Јанковићу као сликару, за њега моћ киста није представљала једину могућу крилатицу у сазвежђу пластичних уметности, он тражи и друге облике да се искаже, у њему се рађају нове преокупације које ће га пратити дуго кроз живот.

Иако странац у Паризу, Јанковић није имао разлога да се осећа као залутали путник, његов активистички дух долазио је све више до изражаја. Успешан рад на керамици отвара му врата највећих кућа ове врсте у Француској чији сарадник постаје — Bloch et fils у Паризу и Manufacture nationale de Sèvres. Озбиљни резултати у области керамике омогућују му да излаже на Међународној изложби модерне декоративне уметности, приређене у Паризу 1925. На овој изложби Јанковић је био и члан жирија и потпредседник керамичког одељења. Највеће признање Јанковићу на овом плану несумњиво је учињено тиме што му се у Музеју у Севру налазе керамички радови. У то време Јанковићева стваралачка линија већ је на известан начин продорна, узлазна, с тим што се и њена структура шири; радозналост расте, покретачка енергија је готово неисцрпна, али то није само гола страст да се упознају нове области, већ и да се оне освоје, и зато није чудо што је Јанковић у сваком свом подухвату остварио квалитет. Прву деценију Јанковићевог рада карактерише особито динамичан творачки ход којим је он неминовно долазио на — за њега — неодољива широка раскршћа одакле му је свака стаза изгледала подједнако узбудљива и значајна, али не и непроходна. Тако је између 1925. и 1930. и Јанковићева ваикадашња страст према архитектури добила и конкретно отелотворење: пројектовао је неколико вила, од којих једну, у Сен Клуу крај Париза, са целокупном унутрашњом декорацијом и намештајем; он је такође пројектовао и ентеријер за једно одељење Мулен-Ружа у Паризу. У том периоду он ради и на текстилу па је био ангажован од стране париских модних кућа као креатор десена. Међутим, иако се Душан Јанковић паралелно или с прекидима бави сликарством, керамиком, пројектовањем ентеријера, па и другом врстом стварања нарочито из области примењене уметности, интензитет његовог рада усмерава се временом све више на један уметнички род који

ће му постати основна, па и једина преокупација. Реч је овде о графици у којој се Душан Јанковић најдубље оцртао и оставио највише плодова. У ствари, он од 1925. године све изразитије развија једра графичке уметности. Овде треба имати у виду и Јанковићев рад на примењеној графици — опрема књига, илустрација, плакат, библиофилска издања. Искуство, практично познавање ликовних принципа и изоштрен инстинкт каналишу јединствен слив који је прожет Јанковићевим осећањем и укусом тако јасно испољеним у читавој лепези примењене графике. Париски издавачи Flammarion, Larousse, Monde Moderne, Kharma поверавају му опремање својих издања. Но, то је само једна страна медаље, док другу сачињава такозвана слободна графика неутилитарне природе — виши вид уметничког израза — која такође постаје предмет Јанковићевог стваралачког чина и коју све чешће излаже. Додуше, ту и тамо се још појаве и експонати друге врсте, али листови у техници дрвореза, литографије, бакрописа као и цртежи представљају Јанковића редовно на изложбама. И не само то: он све чешће излаже са југословенским уметницима било у Паризу или ван њега, уопште, Јанковић стално одржава везу са домовином посредно или непосредно, његова национална свест је вазда будна — на графичким листовима налазимо пределе из завичаја, у примењеним радовима препознајемо националне елементе.

Душан Јанковић учествује и на првој изложби Salon de la Crypte у Паризу 1926 — излаже цртеже; на изложби Народна уметност Словена у Паризу 1928, на изложби „Ладе" у Београду 1931, на изложби југословенских уметника у Паризу 1932 — излаже графику.

После готово пуних деветнаест година проведених у Паризу Душан Јанковић се вратио у домовину 1935. Он је преостали део живота провео у Београду. Од 1935—1945. био је уметнички инструктор у Државној штампарији. И у овом периоду, поред дужности у штампарији, Јанковић се и даље бави ликовним стваралаштвом и учествује на изложбама. Тако је он излагао у Варшави на II међународној изложби резбарије у дрвету 1936, у Београду на II и III графичкој изложби 1937, 1938, у Данској — Оденсе — на изложби Југословенска графика 1938, у Кошицама и Брну на изложби Савремена југословенска графика 1938, у Београду на XII пролећној изложби сликарских и вајарских радова 1940 — излагао графику.

После ослобођења учествовао је у Београду на УЛУС-овој изложби у корист рањених бораца, од 24. XII 1944. до 10. I 1945 — излагао графику. Последње године живота Душан Јанковић је посветио инструктивно-педагошком раду и углавном се бавио примењеном графиком; био је уметнички директор издавачког предузећа „Ново покољење", затим хонорарни професор Академије за примењене уметности у Бео-

граду и, најзад, уметнички уредник часописа „Југославија", чија је прва три броја уредио.

Необично динамичан живот овог нервозног и у много чему особеног ликовног стваралаца, значајног графичара и свакако најуспешнијег српског примењеног уметника између два рата, прекинуо је срчани удар 8. јула 1950. године.

Проблеми и стил. — Ако се почетком нашег века појава Надежде Петровић означава као рађање модерног српског сликарства, што несумњиво јесте, онда се, с друге стране, појава Љубе Ивановића може сигурно огласити као настанак новије српске графике. Али, ако се од Надежде Петровић стабло српског сликарства све бујније и бујније разграњава, са графиком то случај није — јер од њеног новијег родоначелника, Љубе Ивановића, таква пламсања на пољу црно-беле уметности изостају. Додуше, после првог светског рата, после извесних друштвених превирања која су разнолико одјекивала и одражавала се на све видове живота не само у нас него и у читавом свету, графичка уметност почиње изразитије да цвета: може се слободно рећи да је настала једна од преломних етапа у развоју ове уметничке дисциплине. Међутим, ако је овде реч о југословенској графици, тачније речено о српској, онда се ова констатација не би могла прихватити у таквом облику. Наиме, у периоду између два светска рата графичка уметност добија највећи полет у Словенији. Њен развој се не огледа само у квантитативном смислу — велики број уметника се бави озбиљно графиком — него има и ону другу вредносну страну коју сачињава: разнолика техника, занатска усавршеност, неакадемизован израз односно извесна будност за савремене уметничке токове. У Хрватској је безмало иста ситуација, мада у њој знатно већи број аутора остаје привржен реалистичком изразу. На подручју Србије, у Београду као центру културно-уметничких збивања, ситуација је умногоме другачија. Поднебље српске графике је више него скромно и осим Љубе Ивановића, који је достигао свој зенит, стваралачки и занатски, не напуштајући реалистички концепт, могу се означити само још неколике личности које су се определиле за црно-белу уметност.

Сигурно је, међутим, да Михаилу Петрову припада посебно место у историји модерне српске графике; он је, наиме, творац модерног графичког израза (Петров је између 1921. и 1925, чак, зашао у нефигуративне сфере, а од 1925. определио се за један реалистичко-експресивни израз, да би се 1954/55. опет усмерио савременим струјањима). Поред овога, мора се истаћи да је графика у Србији највећим делом имала изразит друштвено-политички карактер. У том смислу, она је служила, у првом реду, као средство за социјалну борбу. Отуда је у

периоду оштрих класних супротности представљала један од начина за ефикасно ширење прогресивно-револуционарних идеја. Носиоци те и такве тенденције били су Борђе Андрејевић-Кун, Мирко Кујачић и Пиво Караматијевић. Али колико год је ова тенденција социјално-политичке ангажованости, с једне стране, носила у својим недрима дух бунта против друштвене неправде и на непосредан начин настојала да се обрати широким масама, толико је, с друге стране, у ликовно-естетском погледу била скромна, без нарочитих побуда у смислу савремених пластичних достигнућа, без убедљивих наговештаја преображаја уметности, нових хоризоната којима треба стремити. Наравно, овде се не може пренебрегнути чињеница да су Љуба Ивановић, Михаило Петров, у сваком случају, као и поменута група, већ својим деловањем, односно одређеним резултатима, сагледаним у контексту тадашњих прилика у Србији, одиграли значајну улогу, улогу утемељивача новије српске графике.

Но данас, имајући у виду графички опус Душана Јанковића, у стању смо да унеколико проширимо ову врло сагледљиву баштину српске графике, уз то, чини се, и да је освежимо, управо да Јанковићу одредимо место у њеној структури које му припада.

Прошло је шеснаест година од смрти Душана Јанковића, довољно да се великом броју његових радова изгуби траг, да његово име готово утоне у заборав! Ипак, оно што је сачувано, у овом тренутку упућује на један пут јасно назначених проблема. Овај сачувани фонд графичких листова — највећи део заоставштине чува се у Јанковићевом стану, знатан број графичких листова и неколико слика откупила је пре две године Модерна галерија у Београду — обухвата раздобље од 1923—1943. године, и открива разнолике тежње Јанковићеве испољене у неколико стваралачких фаза. Најстарији, познати, његови графички радови обележени су евоцирањем рата. На око двадесетак дрвореза малог формата сачињених 1923. а намењених за књигу Pour la liberté, l'egalité et fraternité — писац и издавач Душан Милић — Јанковић је настојао да дочара страхоте прве светске катаклизме. Несумњиво хумана побуда, али оваква тематика као и њена намена сузиле су умногоме могућност за било какво слободније изражавање — увукли Јанковића у патетично казивање, у илустративност. Изгледа, пак, да Јанковић ове дескриптивно-реалистичке листове није ни резао са већим стваралачким претензијама, иако и у њима пружа податке о својим цртачким способностима, о елементарном осећању за црно-беле контрасте. Овакав утисак се чини логичним када се има у виду Јанковићев следећи подухват сасвим диспаратан поменутим пацифистичким илустрацијама. Скоро буквалан опис виђених представа и догађаја, овешталу и наивну симболику заменила је виша стваралачка

свест која спознаје суштаствену, ликовну структуру уметничког дела, свест која себи поставља и савремене пластичне проблеме и на свој начин их решава. И у ликовном и у естетичком погледу Јанковићеви новонастали графички листови и цртежи показују ново опредељење. Напуштајући илустративну интерпретацију, Јанковић се окренуо градском пределу обузет сада проблемом форме, њеном чврстом конструкцијом. У ствари, Јанковић је компоновао градске четврти примењујући извесну кубистичку концепцију. Сграђени геометријским облицима, чију оштрину углова и њихове ефектне односе подстичу светло-тамни судари, ови предели егзистирају на принципима опште динамике. Француски приморски град „Antibes", дат у више варијаната (из 1926) у техници дрвореза, и литографија „Београд I", недатирана — уз то и десет монументалних цртежа изведених сангвином из 1924, као и „Париски предео", цртеж оловком у духу аналитичког кубизма из 1926 — представљају, до сада познат, Јанковићев биланс геометријске оријентације. Ова решења сматрам значајним, пре свега због проблема које додирују, због оних проблема на подручју форме који су у нас представљали замагљено, тако рећи неосвојиво кубистичко копно. Не мислим да га је Јанковић освојио, али је допловио до његових лука и, овлаш додирујући ту фамозну обалу, отиснуо се даље.

Ту негде у исто време — 1925, 1926 — дакле паралелно са геометријском концепцијом, сећаће се Јанковић домовине, родног Ниша. Сећаће се он са носталгијом његових старих сокака и резаће тмурна, црна неба испод којих се у полутами оцртавају кућерци, рекло би се, Сремчевог времена. У овим експресионистичким дрворезима виђени свет је фиксиран синтетичким графичким језиком: све је сведено на црно-беле површине и обрисе, на широку арабеску — циљ је да се сугерише, наиме да се превазиђе свако детаљисање. И заиста, у овим, сумором протканим, визијама Јанковић је показао не само њему својствено техничко знање него и смисао и осећање у освајању графичког медијума уопште. „Аутопортрет", црвено тониран дрворез из 1926, сачињен лаком дрхтавом линијом, чију половину лица покрива густа црвена сенка, открива нам колико је Јанковић имао смисла да врло једноставним средствима изрази карактер. Осим овог, понешто екстравагантног, аутопортрета, Јанковић дубље и смелије транспонује „Портрет Саве" — жеља за истицањем битног и психолошког довела је овај бакропис скоро до карикатуралног. Овај портрет није датиран — цртеж је настао у Паризу а гравира изведена у Београду — по свему, пак, он припада Јанковићевом експресионистичком третману.

Период од 1927—1935. обележен је извесном реалистичком интерпретацијом. Но, то не треба схватити као буквално преношење виђеног, нити као хладно скројену визију која се зарад веристичког чис-

тунства лишава стваралачког односа. Јанковић је сада само склон све већој интимној исповести, његов доживљај се креће у смиреном, лирски омеђеном пределу који он бележи лаким цртежом натапајући га каткад романтичарском атмосфером — литографије „Montargis I" и „Montargis II", „Небојшина кула" итд. Своју тематску скалу он је проширио знатним бројем актова рађеним у техници бакрописа или литографији. Било да их је смештао у ентеријере или пределе, било на тамна позађа неодређеног амбијента, Јанковић се у овим актовима представио као виртуозан, комплексан цртач: смела скраћења, линија час пламсава, узнемирена, час дискретно вођена, линија којом Јанковић моделира, материјализује, ствара тонске и светлосне варијације и подстиче тактилне вредности. Његове чулне и крхке „Купачице" — бакропис из 1935 — обасјане дифузном светлошћу која се ту и тамо прелама кроз фино ткање линеарних нити, указују на широк ликовни регистар, на једну изванредно лирски оваплоћену осећајност која провејава овим пленеристичким амбијентом.

Два морска пејзажа у техници дрвореза настала 1935. још један су доказ Јанковићеве воље и могућности за нова освајања. „Marlemurt" и „Trigastel", на које том приликом мислим, третирани су једноставним, попут снопова линеарним зарезима — небо и вода, сучељавајући се, наговештавају један снажан ковитлац у коме је простор схваћен као нова димензија, чак у данашњем смислу. Такав, готово космички, вртлог из кога шикљају линије реско и продорно, то осећање за монументалност у којој црно-бела драма наткриљује објективно и претпоставља надахнуће — срећан тренутак стваралачког доживљаја — нарочито се огледа у пејзажу „Trigastel". У овом графичком листу визија је сублимирана до те мере да се тема само наслућује — он остаје на известан начин изузетан.

Последњи графички листови до којих сам дошао религиозне су тематике: „Христово рођење" и „Васкрсење", дрворези из 1941. односно 1942. и „Богородица" — литографија из 1943. Узете номинално, ове религиозне теме по својој основној експресивности лишене су верско-догматичне апологије. Општа узнемиреност: усковитлана композиција, фуриозан цртеж и изразито драматично осветљење дају овим листовима барокни карактер. Елгрековски издужене фигуре још више потенцирају такав егзалтирани контекст, поготову када је у питању „Васкрсење", које има и нечег визионарског.

Сусрет са графичким делом Душана Јанковића открива у нас незабележену појаву, или бар не у довољној мери присутну. Куриозним га, међутим, не чини та околност, статус човека у сенци, већ оно што је примарно — његова уметничка вредност; она ће се најбоље видети ако се упореди са оним безмало праволинијским тежњама српске

графике између два светска рата. Вазда у кретању, Јанковићево дело је еволуирало, а оно што је веома значајно то је да се у њему осећао и дах епохе у којој је расло. У његовом делу евидентни су напори, свест о превазилажењу. Али, ако је кроз свој стилски развој Јанковић и мењао ликовни израз, учинак и дејство изражајних средстава и уверљивост њихове употребе остајали су готово увек потпуни. Био је он у правом смислу графичар — комплетан, класични графичар за кога је магични црно-бели ритам имао неодољиву драж. Графичко дело Душана Јанковића је такво да му обезбеђује једно од највиших места у историји српске графике између два светска рата.

Ваљда зато што је последњих година свога живота био сувише обузет уредничким пословима, или можда због данашње нервозне климе која човека исцрпљује напорима за освајањем сутрашњице, тек — Душан Јанковић је као графичар познат само ужем кругу. Није ли дошло време да се тај круг прошири?

ЛИТЕРАТУРА

Д. З. Милачић, Прва сликарска изложба у Нишу, Напредак, Ниш 9. XI 1921.

М. С., Изложба у Београду — Декоративни радови Г. Душана Јанковића, Илустровани лист, Београд 20. IV 1922.

Раде Драинац, Изложба Душана Јанковића, Хипнос, Београд 1922.

Фл., Сликарска изложба Д. Јанковића, Балкан, Београд 3. III 1922.

Петар Бешевић, Поводом изложбе Г. Јанковића, Прогрес, Београд 21. V 1922.

Филмус, Изложба Д. Јанковића, Трибуна, Београд 31. III 1922.

Х., Изложба Ладе, Политика, Београд 17. III 1931.

Вук Драговић, Душан Јанковић, Политика, Београд 27. XI 1931.

Вук Драговић, Колективна изложба југословенских сликара и вајара у Француској, Политика, Београд 1932.

П. Крижанић, Друга графичка изложба, Политика, Београд 1937.

М. Т. С., Књиге Душана Јанковића, Летопис Матице српске, Нови Сад, св. 1, стр. 126.

М. Коларић, Душан Јанковић, Енциклопедија ликовних уметности, 3. књ., Загреб 1954, Југословенски лексикографски завод, стр. 60.

Иво С., L'Exposition Yougoslave, Comoedia, Париз 6. октобра 1925.

..., Devant la Cimaise, Le Petit Jurnal, Париз 16. V 1924.

..., Notes D' Art. Eve, Париз 18. V 1924.

..., Nous avons lu..., La Volonté, Париз 1926.

G. Lechevallier-Chevignard, Le Décoration moderne à la Manufacture Nationale de Sèvres, (Album), Paris, Ch. Massin б. г.

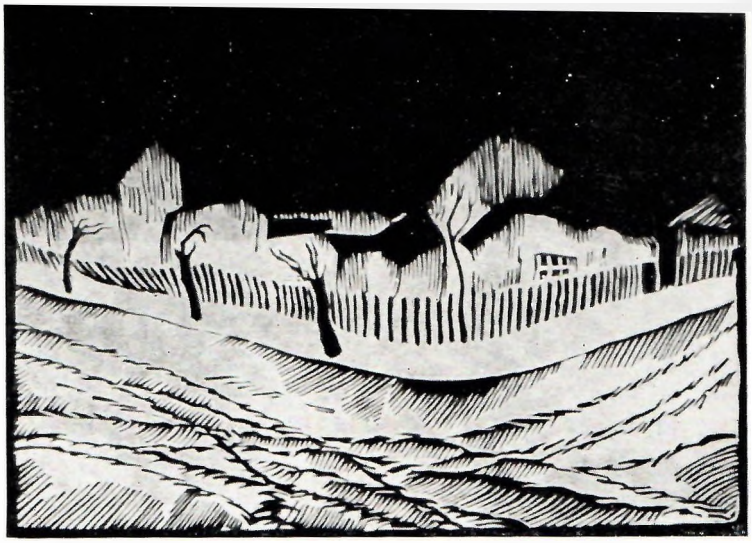
VLADIMIR ROZIĆ

DUŠAN JANKOVIĆ
1894—1950

Né à Niš où il a terminé ses études de l'école secondaire, Dušan Janković arrive à Belgrade en 1913 et s'inscrit à la Faculté d'Architecture. La Première guerre mondiale a interrompu ses études, et il part au front comme volontaire. En 1915, avec l'armée Serbe il traverse l'Albanie, ensuite, en 1916, avec les étudiants serbes il arrive en France. Il y continue ses études d'architecture à l'école privée Arcueil; il y reste un an. En 1918 il s'inscrit à la section d'Art à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris. Ses études terminées Janković s'occupe de l'art. Son activité fut très variée: la peinture, la gravure, le textile, la céramique et l'architecture décorative. Il travaille pour des célèbres Maisons d'Edition de Paris — Flammarion, Larousse, Monde Moderne, Kharma. Il devient également collaborateur de deux grandes usines de la céramique artistique: Bloch et Fils à Paris et la Manufacture nationale de Sèvres. Janković expose ses oeuvres à de nombreuses expositions, et surtout avec des artistes yougoslaves. Architecte, il a fait ses preuves à Saint Cloud où il a fait le projet de l'intérieur d'une villa. Janković a vecu et travaillé à Paris jusqu'à 1935. Alors, il revient en Yougoslavie. A Belgrade, il a continué avec la même intensité son travail jusqu'à sa mort en 1950.

Parmi les oeuvres qui font l'héritage artistique de Dušan Janković. figurent les gravures sur bois et sur cuivre et lithographies, ce qui nous permet d'apercevoir à present son oeuvre graphique. Cet ensemble d'oeuvres graphiques conservées embrasse l'époque entre 1923—1943, et démontre plusieurs phases créatrices de l'artiste. Le début de cette période nous apporte une vingtaine de gravures sur bois (de 1923): des illustrations sur le thème de la Première guerre mondiale pour le livre »Pour la Liberté, l'Egalité et la Fraternité. Ce sont, en général, les solutions du caractère descriptif sans grandes prétentions plastiques. Cependant, quelques pièces graphiques — gravures sur bois — qui datent de 1925, fout paraître la vraie qualité de Janković, dépassement plastique, du monde visuel. »Trigastel« et »Merlamurt« représentent le mieux cette phase des paysages de mer. — Dans la suite, la création de Janković est orientée vers le style géométrique modérée — 1925, 1926, et vers l'expressionisme. La ville littorale »Antibes«, donnée en plusieurs variantes et »Belgrade I« sont caractéristiques pour son orientation géométrique. Les paysages de Niš et les portraits sont réalisés à la manière expressioniste. La période de 1927 est marquée par un réalisme lyrique où dominent le dessin subtil et une sensibilité intime. Outre les paysages des villes, Janković a des gravures des nus, tels que les »Baigneuses«. Les dernières pièces graphiques connu es aujourd'hui sont orientées vers le baroque — »La nativité du Christ« »La Ressurection« et »La Vierge«, de 1941, 1942 et 1943.

Les oeuvres graphiques de Dušan Janković lui assurent une place importante dans l'histoire de la gravure en Serbie entre les deux guerres mondiales.



Сл. 1 — Д. Јанковић. НИШ I. дрворез, 150 × 203 мм, 1926.

Сл. 2 — Д. Јанковић. НИШ II. дрворез, 150 × 200 мм, 1925.

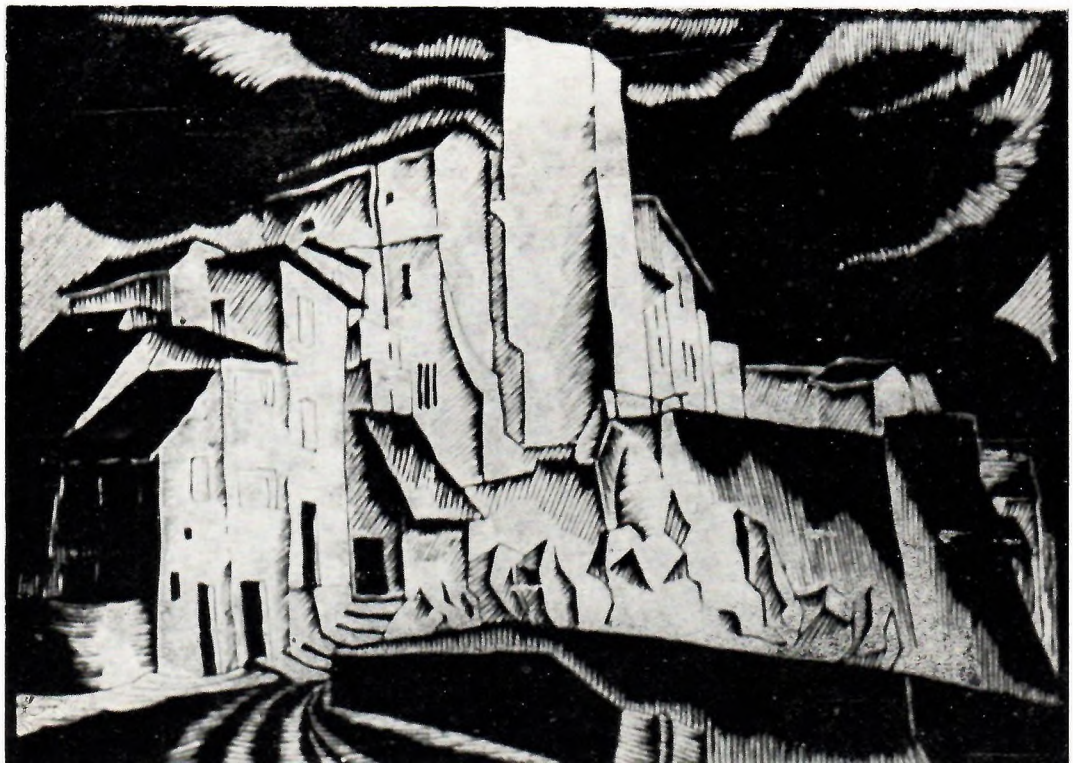
Сл. 3 — Д. Јанковић. НИШ III. дрворез, 150 × 185 мм, 1926.

Сл. 4 — Д. Јанковић. БЕОГРАД I. дрворез, 153 × 250 мм, 1926

Сл. 5 — Д. Јанковић, TRIGASTEL, дрворез, 280 × 200 мм, 1935.

Сл. 6 — Д. Јанковић, MERLAMURT, дрворез, 180 × 200 мм, 193

Сл. 7 — Д. Јанковић, ANTIBES III, дрворез, 153 × 250 мм, 1926.

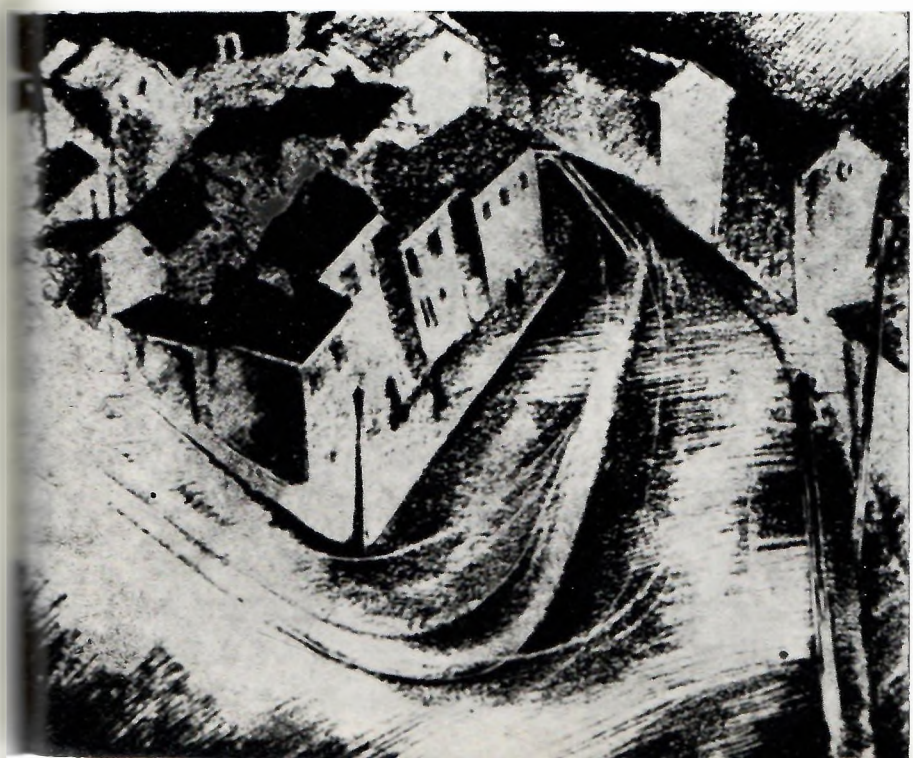


Сл. 8 — Д. Јанковић, MONTARGIS I, литографија.
325 × 250 мм, 1935.

Сл. 9 — Д. Јанковић, MONTARGIS II, литографија
325 × 250 мм, 1935

Сл. 10 — Д. Јанковић, БЕОГРАД I, литографија (?), 185 × 225 мм

Сл. 11 — Д. Јанковић, НЕБОЈШИНА КУЛ
литографија, 330 × 250, 1935.



Сл. 12 — Д. Јанковић, ЛЕЖЕЋИ АКТ, бакропис, 215×290 мм, 1935.

Сл. 13 — Д. Јанковић, ЖЕНСКИ АКТ, литографија, 218×167 мм, 1928.

Сл. 14 — Д. Јанковић, ВАСКРСЕЊЕ дрворез, 245×190 мм, 1942.

Сл. 15 — Д. Јанковић, КУПАЧИЦЕ, бакропис, 135×188 мм, 1935.

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ У БЕОГРАДУ
Библиотека
Одељења за историју уметности
Инв. бр.
Сигн.