Matica srpska
Section des arts

Recherches sur l'art

Novi Sad
1986

Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник Матице српске за ликовне уметности

22

Нови Сад
1986

YU ISSN 0352-6844 / UDK 7(05)

Уредништво:

Др Динко Давидов
Др Миодраг Коларић
Др Дејан Медаковић
Др Сретен Петковић
Др Анка Стојаковић
Мр Лепосава Шелмић

●

Главни уредник

Др Дејан Медаковић

●

Секретар уредништва

Мр Лепосава Шелмић

●

Технички уредник

Владислав Војнић Хајдук

●

Лектори:

Иванка Веселинов (2, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19)
Мр Љиљана Пешикан Љуштановић (10)
Валентина Девич (1)
Др Александар Нејгебауер (3, 9)

●

Резимеа превели:

Златко Мелвингер (2, 4, 5, 6, 12, 13, 14)
Зорица Хаџи-Видојковић (8, 10, 11, 15, 16, 17)
Др Александар Нејгебауер (3, 7)
Др Томислав Бекић (18, 19)
Паскал Донжон (лектор резимеа на француском)

●

Коректор

Милица Вргунски

●

Ова књига је редакцијски закључена
19. октобра 1987. године

●

Издавач Матица српска – Нови Сад

Штампа: ИГТРО „Универзал" ООУР „Графичар", Тузла

САДРЖАЈ - TABLE DES MATIÈRES

РАСПРАВЕ

1. *Василий Пуцко: ИЛЛЮСТРАЦИИ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ РУКОПИСИ АПОСТОЛА 1072. Г. — 3

Василиј Пуцко: ИЛУСТРАЦИЈЕ ЦАРИГРАДСКОГ РУКОПИСА АПОСТОЛА ИЗ 1072. Г. — 31

2. Војислав Ј. Ђурић: БОСАНСКЕ МИНИЈАТУРЕ У ГРЧКОМ РУКОПИСУ 149 ИЗ АТИНСКЕ НАЦИОНАЛНЕ БИБЛИОТЕКЕ — 33

Vojislav J. Đurić: LES MINIATURES DE BOSNIE DANS LE MANUSCRIT GREC 149 DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE D'ATHÈNES — 41

3. Janez Höfler: PAROHIJSKA CRKVA USPENJA BOGORODICE I NEKA HRONOLOŠKA I STILSKA PITANJA RENESANSE NA PAGU — 43

Janez Höfler: THE COLLEGIATE CHURCH OF THE ASSUMPTION OF THE VIRGIN MARY AND SOME QUESTIONS ABOUT THE RENAISSANCE AT PAG — 58

4. *Радомир Д. Петровић: ФРЕСКЕ XIV ВЕКА ИЗ ЦРКВЕ СВ. НИКОЛЕ У ВЕЛИКОЈ ХОЧИ — 61

Radomir D. Petrović: LES FRESQUES DU XIVe SIÈCLE DE L'EGLISE SAINT-NICOLAS À VELIKA HOČA — 83

5. Биљана Голубовић: ЗИДНО СЛИКАРСТВО ЦРКВЕ МАНАСТИРА ПЕТКОВИЦЕ НА ФРУШКОЈ ГОРИ — 85

Biljana Golubović: LA PEINTURE MURALE DE L'ÉGLISE DU MONASTÈRE PETKOVICA DANS LA FRUŠKA GORA — 123

6. Зоран Ракић: ВЕЛИКОРЕМЕТСКЕ ИКОНЕ ИЗ 1687. ГОДИНЕ И ЊИХОВИ АУТОРИ — 127

Zoran Rakić: LES ICONES DE VELIKA REMETA DATANT DE 1687 ET LEURS AUTEURS — 145

7. Александра Давидов: ПРЕДСТАВЕ ЛОЗЕ ЈЕСЕЈЕВЕ У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ XVIII ВЕКА — 147

Aleksandra Davidov: REPRESENTATION OF THE TREE OF JESSE IN EIGHTEENTH-CENTURY SERBIAN ART — 170

8. Radmila Matejčić: BAROKIZACIJA SKLOPA FRANJEVAČKOG SAMOSTANA I CRKVE GOSPE TRSATSKE U RIJECI — 173

Radmila Matejčić: BAROQUISATION DE LA STRUCTURE DU COUVENT FRANCISCAIN ET DE L'EGLISE DEDIÉE À LA MADONE DE TRSAT À RIJEKA — 197

ПРИЛОЗИ

9. Natalia Teteriatnikov: ON THE MEANING OF THE IMAGE OF ST. NIKITA SCOURGING THE DEVIL IN RUSSIAN ART — 201

Наталија Тетеријатников: О ЗНАЧЕЊУ СЦЕНЕ СВ. НИКИТА КАЖЊАВА ЂАВОЛА У РУСКОЈ УМЕТНОСТИ — 212

Александар Стојановски: ГДЕ ТРЕБА ТРАЖИТИ МАНАСТИР И СЕЛО АРХИЉЕВИЦУ? — 213

Aleksandar Stojanovski: OÙ SITUER LE MONASTÈRE ET LE VILLAGE D'ARHILJEVICA? — 220

11. *Верена Хан: АРХИВСКИ ПОДАЦИ О ИКОНАМА НА СТАКЛУ ИЗ XVI-XVIII ВЕКА У ГРАДОВИМА НА ИСТОЧНОЈ ОБАЛИ ЈАДРАНА — 223

Verena Han: DOCUMENTS D'ARCHIVES RELATIFS AUX ICONES SUR VERRE DES XVIe-XVIIIe SIECLES DANS DES VILLES DE LA COTE ORIENTALE DE L'ADRIATIQUE — 232

12. *Петар Момировић: О ПРАВОСЛАВНОМ ХРАМУ СВЕТОГ НИКОЛЕ ИЗ 1468. И ИКОНАМА ИЗ 1749. ГОДИНЕ У СТАРОМ СЛАНКАМЕНУ — 233

Petar Momirović: L'EGLISE ORTHODOXE DE SAINT-NICOLAS BATIE EN 1468 ET LES ICONES DE 1749 À STARI SLANKAMEN — 241

13. *Милан Ивановић: О НАТПИСУ ГРАЧАНИЧКОГ МИТРОПОЛИТА НИКАНОРА ИЗ 1551. ГОДИНЕ НА КРСТУ ИЗ СЕЛА СМИРЕ — 243
Milan Ivanovic: INSCRIPTION DU METROPOLITE DE GRACANICA NICANOR DATANT DE 1551 SUR LA CROIX DU VILLAGE SMIRA — 248
14. Јасминка Николић: КТИТОРСКИ НАТПИС И ЖИВОПИС У НЕПРОШТЕНУ КОД ТЕТОВА — — — 251
Jasminka Nikolic: L'INSCRIPTION DE FONDATEUR ET LES FRESQUES À NEPROŠTENO PRÈS DE TETOVO — 256
15. Срета Пецињачки: ОПИС КОРБОВСКЕ ЦРКВЕ ИЗ 1735. ГОДИНЕ — — — — — — — — — — — 259
Sreta Pecinjacki: LA DESCRIPTION DE L'EGLISE DE KORBOVO DATANT DE 1735 — — — — — — 260
16. *Загоркс Јанц:ПОВЕЗИ ЖЕФАРОВИЋЕВЕ СТЕМАТОГРАФИЈЕ — — — — — — — — — — — — 261
Zagorka Janc: LES RELIURES DE L'HERALDIQUE DE ZEFAROVIC DITE STEMATOGRAFIJA — — 266
17. Бела Дуранци: СЛИКАР СТИПАН КОПИЛОВИЋ (1877–1924) — — — — — — — — — — — — 267
Bela Duranci: LE PEINTRE STIPAN KOPILOVIC (1877–1924) — — — — — — — — — — — — — 273
18. Јасна Јованов: ИЗ ПРЕПИСКЕ СЛИКАРА ЈОСИФА ФАЛТЕ — — — — — — — — — — — — — 275
Jasna Jovanov: AUS DEM BRIEFWECHSEL DES MALERS JOSIF FALTA — — — — — — — — — — 282
19. Дејан Радовановић: СЕЦЕСИЈСКЕ КОВИНЕ НА ФАСАДАМА БЕОГРАДА — — — — — — — — 283
Dejan Radovanovic: SCHMIEDEKUNSTWERKE IM SEZESSIONSSTIL AN FASSADEN VON BELGRAD — 312

Радови обележени звездицом посвећени су академику Војиславу Ј. Ђурићу.

РАСПРАВЕ

ВАСИЛИЙ ПУЦКО

Иллюстрации константинопольской рукописи Апостола 1072 г. (Москва, МГУ, греч. 2/2280)

Немного византийских иллюминованных рукописей оформлено с такой изысканностью и с таким художественным совершенством, как миниатюрный кодекс, хранящийся ныне в Научной библиотеке имени А. М. Горького при Московском Государственном университете имени М. В. Ломоносова (греч. 2/2280). По иронии судьбы миниатюры и инициалы в полном своем объеме не были опубликованы, и об их оформлении приходилось судить исключительно по разбросанным на страницах различных изданий образцам. Это обстоятельство, а также наблюдения, проведенные над декором, побудили нас посвятить иллюминованию Апостола специальную статью. Иллюстрационный цикл книги является исключительным по своему составу и, как мы надеемся показать, представляет собой итоги оригинального творчества.

В истории рукописи остается слишком много неясного. Кодекс составлен в 1072 г. для византийского императора Михаила VII Дуки. По устному преданию, он был привезен в Москву Зоей-Софией Палеолог. Но достоверно известно о появлении рукописи в московской Университетской библиотеке лишь в 1846 г.[1]

Рукопись неоднократно интересовала исследователей и как образец искусства письма, и как замечательное произведение книжной миниатюры. О ней, как о книге, написанной царским нотарием Михаилом Панерги, упомянуто в исследовании М. Фогеля и Т. Гардтхаузена о греческих писцах Средневековья и Возрождения.[2] По мнению Б. Л. Фонкича, рукой этого же писца написан лондонский кодекс, содержащий Гомилии Григория Назианзина (Британский музей, Arundel 549).[3] Г. Церетели и С. Соболевский представили Апо-

[1] М. Фогель, *Отчет о состоянии и действиях Императорского Московского университета за 1845–1846 академический и 1846 гражданский годы.* Москва, 1847, с. 33.

[2] M. Vogel, T. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und Renaissance.* Leipzig 1909, S. 206.

[3] В. Фонкич, *Греческие рукописи библиотеки Московского университета.* – Вестник древней истории, 1967, № 4, с. 100.

стол 1072 г. как образец минускульного греческого письма.[4] Наиболее подробное описание рукописи сделал К. Трой.[5] Художественном оформлении кодекса впервые написал архимандрит Амфилохией Сергиевский.[6] Однако значение миниатюр как выдающихся произведений константинопольского книжного искусства по достоинству оценено только М. В. Алпатовым, посвятившим им специальную (но небольшую) статью.[7] Краткая характеристика миниатюр и инициалов дана в работах В. Н. Лазарева.[8] О декоре рукописи писала В. Д. Лихачева, отметившая богатое и разнообразное украшение листов кодекса, оформлению которого отведено исключительно важное место в продукции императорского скриптория второй половины XI в.[9] Миниатюре с изображением рая посвящена наша заметка, в которой высказано предположение о том, что указанная композиция могла первоначально украшать другую рукопись, созданную в той же дворцовой книгописной мастерской.[10] Теперь, после дополнительного изучения листа с этой миниатюрой, мы склонны полагать, что первоначально она выполняла функцию фронтисписа в Апостоле 1072 г.[11]

Рукопись была экспонирована в Москве на византийской выставке в 1977 г.[12] и на реставрационной выставке в 1984 г.

Кодекс, содержащий тексты Деяний апостолов, Посланий апостолов и Апокалипсис, заключает 398 листов, размером 112 × 87, нумерованных справа сверху чернилами в прошлом столетии. Лист с миниатюрой, сюжет которой определен сопроводительной надписью как „Рай", по общей нумерации рукописи составлюет л. 311. В книге отсутствует несколько листов с текстом;

---

[4] G. Cereteli, S. Sobolevski, *Exempla codicum Graecorum litteris minusculis scriptorum annorumque notis instructorum*, I: Codices Mosquenses, Mosquae 1911, tab. XX. Воспроизведены лл. 99 об. – 100, 214 об. – 215, 346 об. – 347.

[5] K. Treu, *Die griechischen Handschriften des Neun Testaments in der UdSSR* (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, Bd. 91). Berlin 1966, S. 328–331.

[6] Архим. Амфилохий (Сергиевский), 1) *О миниатюрах и украшениях в греческих рукописях*. Москва 1870, с. 22–27; 2) *Палеографическое описание греческих рукописей XI и XII в.* (орпеделенных лет), т. П. Москва 1880, с. 52–56.

[7] М. В. Алпатов, 1) *Un nuovo monumento di miniatura della scuola constantinopolitana*. – Studi bizantini, 2. Roma 1927, p. 103–108, figs. 1–8 (лл. 110, 127, 239, 264, 302, 311 об., 316 об., 347); 2) *Царьградские миниатюры Апостола 1072 г. Университетской библиотеки в Москве*. – Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, вып. П. Москва 1928, с. 108–112, табл. X (лл. 110, 264, 302, 316 об.).

[8] В. Н. Лазарев, 1) *История византийской живописи*, т. I. Москва 1947, с. 109. 313, табл. XXIV (лл. 100, 264); т. П. Москва 1948, табл. 132, 134–135 (лл. 100, 110, 264, 120, 127, 136 об.); 2) *Storia della pittura bizantina*. Torino 1967, p. 109, tav. 213–217 (лл. 100, 110, 120 об., 179 об., 264); 3) *Царьградская лицевая Псалтирь XI века*. В кн.: В. Н. Лазарев. Византийская живопись, Москва 1971, с. 253, 255.

[9] В. Д. Лихачева, 1) *Искусство книги*. Константинополь, XI век. Москва 1976, с. 37–38, 42, илл. на с. 39–41 (лл. 264, 100, 79); 2) *Византийская миниатюра*. Памятники византийской миниатюры IX–XV веков в собраниях Советского Сояза. Москва 1977, с. 16, табл. 18–21 (лл. 179 об.–180, 127, 100, 214 об., 1).

[10] В. Г. Пуцко. *Миниатюра „Ὁ παραδεισος" в греческом „Апостоле" 1072 г. из собрания Московского университета (2280)*. – Byzantinoslavica, XXIX, 1968, s. 327–333, рис. 1–3.

[11] См.: Byzantinoslavica, XL, 1979, с. 65.

[12] *Искусство Византии в собраниях СССР*. Каталог выставки, вып. 2. Москва 1977, № 493, лл. 264, 311 об.

в их числе утрачены начальные листы Посланий апостола Павла к Колоссянам (перед л. 273), 2-м к Фессалоникийцам (перед л. 289), а также к Филимону (перед л. 315).[13] Следовательно, состав миниатюр и фигурных инициалов не является полным.

Пергамен, на котором была написана рукопись, очень тонкий, полупрозрачный, хорошей выделки. Всего в кодексе 51 тетрадь, из которых 44 нумерованы. Количество листов в тетради неодинаково;[14] это отчасти объяснимо уже отмеченными дефектами. Сигнатуры выполнены рукой писца, унциалом, слева внизу (рис. 2, 13, 20). Инструмент, использованный для разлиновки, тонкий, и острый. Текст, занимающий пространство 65 × 44, в один столбец, имеющий 18 строк, по 23–27 букв, написан коричневыми чернилами, очень мелким, изящным минускулом. Золотые инициалы, по высоте обычно не превышающие расстояние между двух строк текста, вынесены на поля; они строгой унциальной формы, и единственным их декоративным элементом служат стилизованные листочки. Тексты написаны одним писцом, оставившим запись на л. 346 об.: Ἐτελειώθ(η) ἡ παροῦσα βίβλος | μηνὶ Αὐγούστω ς': ἡμέ(ρᾳ) β' ἰνδ(ικτιῶνος)ί: | προστάξει τοῦ κραταίου καὶ ἁγίου ἡ|μ(ῶν) βασιλέ(ως) κυ(ροῦ) Μιχ(αὴλ) τοῦ Δουκ(ᾶ): | γραφεῖσα παρ' ἐμοῦ Μιχ(αὴλ) βασι(λικοῦ) | νοτ(α)ρ(ίου) τοῦ Πανεργῆ: ἔτ(ους) ϛφπ. (Завершена настоящая книга месяца августа, в понедельник, 6 дня, десятого индикта, повелением всесильного и святого нашего царя, господина Михаила Дуки. Написана мной, царским нотарием Михаилом Панерги: год 6580). Судя по тому, что запись писца находится перед Апокалипсисом, – не исключено дополнительное включение в кодекс этого текста, далеко не всегда представленного в византийских иллюминованных рукописях Апостола. Но Апокалипсис, однако, переписан рукой того же Михаила Панерги. На л. 397 об. находится монограмма императора Михаила УП Дуки (1071–1078); нижняя часть этого же листа, вероятно имевшая запись ее владельца, впоследствии вырезана. В начале каждой из книг, составляющих содержание кодекса, помещены заставка (часто со вписанной в нее миниатюрой) и тематический инициал. Кодекс греч. 2 2280 заключен в дощатый переплет, покрытый тканью с двумя новыми застежками; форзацы и прокладки внутри из шелка оранжевого цвета.

Лист с миниатюрой, изображающей тронную Богоматерь и стоящего в рост Благоразумного разбойника, более плотного пергамена, несколько меньших размеров, чем формат рукописи (108 × 70). Его отличительные особенности, однако, объяснимы тем, что это фронтиспис, выполненный отдельно и затем вшитый в кодекс, подобно тому, как во многие византийские рукописи Четвероевангелия включены миниатюры с изображениями евангелистов. Сюжет миниатюры обычно является частью композиционной схемы Страшного суда. Богоматерь представлена в синем хитоне и пурпурного цвета ма-

[13] О распределении текстов в рукописи см.: K. Treu, Op. cit., S. 329.
[14] Ibid., S. 328–329.

фории, восседающей на массивном золотом троне: ее руки, воздетые к груди, раскрыты ладонями наружу. Благоразумный разбойник юный, согласно византийской иконографической традиции, изображен обнаженным, в белой набедренной повязке, держащим большой шестиконечный крест в правой руке. Фигуры Богоматери и Благоразумного разбойника плотно заполняю пространство миниатюры, выделяясь на фоне райской растительности с ее пальмовыми ветвями, белыми и лиловыми цветами, а также плодами. Обрамление композиции дано в виде несколько тусклой золотой полоски. Вверху помещена сопроводительная надпись: 'Ο ΠΑΡΑΔΕΙCΟC, слева сбоку – 'Ο ΛΗΤ / ὁ λῃστής – разбойник.[15] Размер миниатюры (63 × 43), близкий к размерам, занимаемым текстом Апостола 1072 г., говорит о том, что композиция предназначена именно для этой рукописи. Вложенная внутрь кодекса и вследствие этого занумерованная с обратной стороны как л. 311 миниатюра, может быть, вследствие этого и сохранилась. Сильная загрязненность и механические повреждения краев листа свидетельствуют о том, что он изначально служил фронтисписом. Нам неизвестны византийские иллюминованные рукописи Апостола с аналогичной тематикой, но это отнюдь не говорит о невозможности ее существования, тем более, что Деяния апостолов в самом начале первой главы содержат указание на то, что Христос „явил себя живым, по страдании своем, со многими верными доказательствами, в продолжение сорока дней являясь им (т. е. апостолам – В. П.) и говоря о Царствии Божием" (1, 3).

Фронтиспис с „Раем" и заглавный лист Деяний апостолов (л. 1) образуют единый, художественно организованный разворот (рис. 1). Поворот голов Богоматери и Благоразумного разбойника, поза стоящего в рост апостола Луки, фигура которого служит инициалом, и изображение тронного Феофила взаимосвязаны. Следовательно, начало книги было таким, каким оно оказывается вследствие присоединения к начальному листу описанной миниатюры.

Бо́льшую часть пространства, отведенного для текста, на л. 1 занимает прямоугольная заставка, внутри которой помещено заглавие золотым унциалом в две строки. Широкая полоса, обрамляющая это заглавие, плотно заполнена растительным орнаментом, выделяющимся на блестящем золотом фоне. Орнаментальный мотив можно определить как соединенные вокруг маленькой розетки с крестовидным красным цветком в центре четыре синих пятилистника с зелеными верхушками, обрамленные кольцами синего стебля. Этот раппорт нарушается только на вертикальных сторонах рамы и уступает место иной схеме размещения тех же элементов, ввиду невозможности дважды повторить основной мотив, не нарушив при этом округлый абрис обрамляющих цветы стеблей. В последнем случае иллюминатор объединил по три цветка, а образовавшиеся просветы заполнил веточками с листьями

[15] Подробнее см.: В. Г. Пуцко. *Миниатюра „Ὁ παράδεισος"* в греческом „Апостоле" 1072 г., с. 327–332.

плюща. На верхних углах заставки наискось посажены шишки, с синими ростками у основания, оканчивающимися листочками плюща. В сущности эти шишки соответствуют стилизованным островерхим кронам деревьев с широкими прямыми стволами, фланкирующим нижнюю часть заставки. Следует заметить, что заставка по ширине строго соответствует размерам столбца текста, тогда как ее дополнительные орнаментальные мотивы выходят на поля. Точно так же вынесены на поля расположенные по сторонам верхней части текста фигурки апостола Луки (образующие инициал Т) и Феофила (рис. 1).[16]

Для того чтобы стоящему в рост Луке придать сходство с буквой Т, потребовалось немногое: всего лишь провести на уровне его головы горизонтальную черту. Изображение апостола Луки, в зеленоватых одеждах, держащего свиток в левой руке и благословляющего правой рукой перед грудью, типологически напоминает фигурки лицевых Менологиев, и особенно византийские календарные иконы, хранящиеся в монастыре св. Екатерины на Синае.[17] Голова Луки, при фронтальном положении фигуры, слегка повернута влево, в сторону Феофила, представленного в императорском одеянии пурпурного цвета с золотой отделкой, с короной на голове, восседающим на красном троне. Движением рук, протянутых к апостолу, Феофил связывает обе фигурки, расположенны на одном уровне и выделяющиеся на светлом пергамене, в единую композицию, не только украшающую заглавный лист книги, но и служащую иллюстрацией к начальной ее фразе, которая, как известно, содержит обращение Луки к Феофилу. Таким образом, разделенные (или, наоборот, связанные) строками текста две фигуры в буквальном смысле отражают акт передачи апостолом Лукой своих трудов Феофилу. Изображения Луки и Феофила, которому он вручает написанное им Евангелие, о чем сообщается в Деяниях апостолов, в произведениях искусства встречаются очень редко.[18] Описанные нами иллюстрации являются одними из самых ранних в византийской иконографии; они предшествуют маргинальным иллюстрациям рукописи Псалтири и Нового Завета из афонского монастыря Пантократора (№ 49), датируемым 1084 г. (Феофил представлен стоящим в рост).[19]

Если художественное оформление заглавного листа рукописи 1072 г. воспринимать изолированно, будет не совсем понятным, почему именно заставка с ее нежной лазурью орнамента и просвечивающим в просветах золотом занимает так много пространства, позволяя на оставшемся свободном

[16] Репродукцию в цвете см.: В. Д. Лихачева. *Византийская миниатюра,* табл. 21. Определение фигуры в царских одеждах как портрета Михаила Дуки ошибочно, на что впоследствии указала сама автор альбома: В. Д. Лихачева. Был ли портрет в византийском искусстве? – Византийский временник, 40, 1979, с. 223.

[17] См.: G. et M. Sotiriou. *Icônes du Mont Sinaï, t. I. Athènes.* 1956, figs. 131–143.

[18] O. Kurz. *Three Armenian Miniatures in the Fitzwilliam Museum,* Cambridge. In: Mélanges Eugene Tisserant, vol. II. Orient Chrètien, 1. Cittaà del Vaticano, 1964 (Studi e testi, 232), p. 272–274. figs. 1–4.

[19] S. Der Nersessian, *A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks.* – Dumbarton Oaks Papers, 19, 1965, p. 161, 180–181, figs, 30, 32.

месте поместить лишь семь строк мелкого текста. Но с учетом фронтисписа и его миниатюры, выполненной в плотных тонах, книжный разворот оказывается композиционно уравновешенным.

Тип заставки, обрамляющей заглавие, кроме заглавного листа в этой же рукописи встречается лишь дважды: на лл. 100 и 142, в начале послания Иакова и послания к Римлянам апостола Павла (рис. 2. 9). Следовательно, такая заставка служит для выделения основных частей книги: Деяний апостолов, соборных посланий апостолов и посланий апостола Павла. В связи с устанавливаемой ее функциональной ролью возникает вопрос: не был ли в двух последних случаях заглавный лист, как в начале книги, дополнен также миниатюрой фронтисписа? В пользу существования в составе кодекса двух таких фронтисписов, перед лл. 100 и 142, на отдельных вшитых листах, невозможно привести какие-либо доказательства, хотя помещение крупного изображения апостола Павла в начале его посланий было бы вполне логичным. Особенно необходимым кажется его присутствие и потому, что преобладающее большинство посланий апостола Павла выделено миниатюрами, функционально выполняющими роль заставок и образующими единый тематический цикл (рис. 11–19). В таком случае оказывается возможным предположить существование и фронтисписа перед л. 100 с изображением либо одного Иакова, либо вместе с апостолами Петром, Иоанном Богословом и Иудой. Это предположение – не более, чем гипотеза, основанная на структурных особенностях художественного оформления рукописи. К сожалению, для ее обоснования нельзя привести соответствующие примеры, почерпнутые из иллюминования константинопольских кодексов второй половины XI в. Типология их декора не отличается стабильностью и допускает различные варианты.

На л. 100 находится крупная орнаментальная заставка, по форме приближающаяся к квадрату, оставляя внизу место лишь для шести строк текста (рис. 2). Мотив пятилепесткового крина в кольце синего стебля чередуется с шестилепестковым крином с расширяющейся верхней частью (с синими и зелеными рядами лепестков, изгибы которых выявлены пробелами) либо с трилистником, вписанным в образованное стеблем сердцевидное обрамление. Такой тип цветка с двумя синими и одним зеленым лепестком оказался наиболее удобным для заполнения угловых частей орнаментальной полосы заставки. На ее верхних углах помещены шишки, в основании – деревца на синих изогнутых, сучковатых стволах с широкими корнями. Растительный узор заставки, оставляющий много свободного золотого пространства, дополняют строки писанного унциалом заглавия внутри орнаментального обрамления, а снизу – инициал I.[20] Вынесенный на поля фигурный инициал образован с помощью изображения стоящего в рост Иакова, облаченного в синий подризник, зеленоватую фелонь и белый епископский омофор с черными крестами. Правой рукой Иаков благословляет на уровне груди, левой, по-

[20] Репродукцию в цвете см.: В. Д. Лихачева, Византийская миниатюра, табл. 19.

крытой краем фелони, – поддерживает кодекс. Старческое лицо, обрамленное седыми волосами и длинной окладистой бородой, отличается удивительной тонкостью исполнения, столь поразительной при малых размерах фигуры. Как и изображение апостола Луки, служащее инициалом на л. 1, так и фигура Иакова находит ближайшие типологические параллели в иллюстрациях Менология и в календарных иконах XI в. Но, в отличие от них, голова передана в легком повороте влево, и это едва уловимое движение подчеркивает связь образа с текстом.

Оформление заглавного листа 1-го послания Петра (л. 110), при сохранении общего композиционного принципа, отличается тем, что функцию заставки выполняет миниатюра (рис. 3). Это можно считать нормой для облика большинства заглавных листов описываемого кодекса. Заставка почти квадратная (47 × 44). В скромном орнаментальном обрамлении с мотивом бегунка, выполненным тонкой линией светло-синего цвета, разбивающей плоскость ленты на треугольники с крохотными розово-голубыми трилистниками, представлен апостол Петр. Он изображен в голубом хитоне и зеленом гиматии, складки которых выявлены тонкими пробелами, сидящим в кресле с высокой спинкой, сплетенном из прутьев лозы. Из-под хитона видны ступни босых ног. Голова апостола наклонена; на коленях лежит раскрытый свиток, в который Петр вписывает текст. Образцом служит кодекс, лежащий на пюпитре, укрепленном на столике с письменными принадлежностями. Лицо Петра обычного иконографического типа, с седоватыми курчавыми волосами.

Инициал П образуют фигуры апостола Петра и трех юношей, учеников, представленных компактной группой: перемычкой служит навершие кивория в виде мраморной плиты с островерхим завершением, увенчанным крестом. Апостол Петр, благословляющий правой рукой и держащий свиток в левой, одет в синий хитон и зеленый гиматий; один из учеников (протянувший руку за свитком) в зеленом хитоне и синем гиматии, второй – в коричневой одежде; у третьего видна лишь макушка. 1-е послание апостола Петра адресовано „пришельцам, рассеянным в Понте, Галатии, Каппадокии, Асии и Вифинии, избранным" (1,1). Инициал, в котором фигуры Петра и учеников объединены киворием – символом церкви, не только является иллюстрацией к тексту послания, но и служит как бы продолжением действия, изображенного на миниатюре.

Начало 2-го послания апостола Петра, на л. 120, выделено значительно скромнее: ему не отведена отдельная страница, а использована оставшаяся чистой нижняя часть листа. От предыдущего текста новый текст отделяет орнаментальная ленточная заставка с мотивом чередующихся пятилистника в кольце синего стебля и трилистника со сходящимися у его основания двумя плавно изогнутыми стеблями, переходящими в кольца: по углам – зеленые трилистники. Выполненная в эмальерном стиле заставка (13 × 44) функцио-

нально соответствует тому небольшому разделу книги, каким является отмеченное его 2-е послание Петра. Ниже золотым унциалом дано заглавие. Инициал С большей своей частью выходит на нижнюю часть полей. Он образован фигурой сидящего апостола Петра, в голубом хитоне и зеленом гиматии, пишущего на лежащем на низком столике листе текст; над столиком возвышается пюпитр. Сходство изображения с графическими формами обозначаемой им буквы дополняет синий лепесток, отходящий от головы писца, равно как и связанные стебли внизу (рис. 4). То обстоятельство, что писец рукописи стремился рационально использовать даже небольшое пространство, говорит о достаточно экономном расходовании материала (см. также л. 292; рис. 16). Казалось бы это противоречит основным нормам оформления, предусматривающим широкие поля. Но в сущности каллиграф четко различает эстетику графического облика книги и обычную расточительность.

Начальный лист посланий Иоанна Богослова типологически мало чем отличается от оформления начала 1-го послания апостола Петра. Точно также на л. 127. перед текстом 1-го послания Иоанна Богослова, помещена заставка-миниатюра, орнаментальное обрамление которой трактовано в виде полосы, заполненной голубыми крестоцветами с синей точкой в центре, дополняемыми крохотными зеленоватыми трилистниками, расположенными вдоль зеленой окантовки. Иоанн Богослов представлен размышляющим (рис. 5). Он изображен в синем хитоне и зеленом гиматии сидящим в плетеном кресле с высокой спинкой. Правой рукой апостол пишет на лежащем у него на коленях большом белом листе, левую в задумчивости поднес к устам. Лицо старца обрамляют седые волосы и длинная окладистая борода. В правой части композиции темно-коричневый столик с письменными принадлежностями и пюпитром на витой ножке.[21] Слева внизу инициал О в виде круглого диска, немного входящего в столбец текста. В золотом обрамлении представлено погрудное изображение Иоанна Богослова, в синем хитоне и зеленом гиматии, со свитком в левой руке. Легкий поворот придает живость изображению и обнаруживает генетическую связь с памятниками доиконоборческого периода. Типологически этот и два последующих инициала (рис. 6, 7) напоминают медальоны с изображениями апостолов в оратории Архиепископской капеллы в Равенне, мозаику в церкви Панагии Канакарии на Кипре и мозаические медальоны триумфальной арки церкви Сан Витале в Равенне. Поле инициала оставлено незакрашенным; золотом выделен только нимб.

Описанному изображению Иоанна Богослова, включенному в состав инициала на л. 127 (рис. 5), как было отмечено, близки изображения, помещенные в начале двух последующих посланий, на лл. 136 об. и 138 (рис. 6, 7). В том и в другом случаях послания выделены ленточными заставками. Заставка 2-го послания Иоанна Богослова расположена немного ниже середины столбца текста. Ее орнаментика чрезвычайно близка той, которая находится

[21] Репродукцию в цвете см. там же, табл. 18.

на л. 120 (рис. 4), и наиболее заметное отличие составляют „капельки" вместо трилистников на углах. Под этой орнаментальной полосой – написанное золотым унциалом заглавие, ниже на полях – инициал О в виде медальона с погрудым образом Иоанна Богослова на золотом фоне, одетого в бледно-голубой хитон и светло-синий гиматий. Правой рукой, по обычаю, благословляет перед грудью; в левой у него большой кодекс с золотой крышкой. Несмотря на очень малые размеры инициала (диам. 13), живописная лепка головы осуществлена с изумительным мастерством. Элементы линейной стилизации заметны лишь в передаче одежд. Аналогично выделено и начало 3-его послания Иоанна Богослова, на л. 138 (рис. 7). Но иным является орнаментальное заполнение ленточной заставки, помещенной в верхней части листа, под двумя последними строками предыдущего текста: основной мотив представляют свободно размещенные кольца с трилистником, соединенные наклонно протянутым синим стеблем с пальметтами; на углах синие „капельки". Заглавие написано золотым минускулом. Круглый медальон с погрудным изображением Иоанна Богослова, частично выходящий на столбец текста, как и в двух предыдущих случаях, обозначает букву О. Это инициал с узким синим контуром и золотым внутренним полем, служащим фоном для образа апостола и евангелиста, представленного в зеленоватой одежде с энергично повернутой влево головой. Таким образом, послания апостола Петра и Иоанна Богослова графическими средствами выделены в отдельные циклы, оформленные по одной схеме: первое послание выделено миниатюрой и инициалом, а остальные – ленточной заставкой и инициалом.

Небольшое по объему послание апостола Иуды на л. 139 об. (по старой пагинации: после реставрации кодекса – после л. 140) выделено заставкой-миниатюрой и фигурным инициалом, как принадлежащее отдельному автору. В верхней части страницы находится миниатюра в орнаментальном обрамлении с мотивом зигзагообразного растительного стебля светло-синего цвета с розовыми и светло-зелеными цветочками. На миниатюре представлен сидящий в коричневом кресле апостол, в синем хитоне и зеленом гиматии, склонившийся над лежащим у него на коленях развернутым свитком послания, текст которого он пишет. Перед апостолом столик с письменными принадлежностями и пюпитром на витой ножке. Изображение апостола Иуды своими иконографическими особенностями напоминает фигуру пишущего Иоанна Богослова (рис. 5). Инициал I образован стройной фигурой стоящего в рост автора послания, одетого в голубой хитон и бледно-зеленый гиматий. Правая рука простерта в ораторском жесте перед грудью, в левой зажат свиток (рис. 8).

За Деяниями апостолов и за посланиями апостолов Петра, Иоанна Богослова и Иуды следует самый обширный цикл посланий апостола Павла. Заглавные их листы располагаются в рукописи в следующем порядке:

Л. 142 – послание к Римлянам (рис. 9). В верхней части листа – прямоугольная заставка в виде широкой рамы вокруг выполненного золотым унциалом с элементами вязи заглавия. Иллюминование вышолнено в эмальерном стиле. По углам расположены крупные восьмилепестковые цветы-розетты, заключенные в образованые стеблем кольца с красными и сине-голубыми лепестками: пространство между ними заполняет завитый в спирали синий акантовый стебель с трилистниками внутри каждой из них, на верхних углах помещены шишки (красно-синие, с введением глубокого зеленого тона), по сторонам основания – стилизованные деревца с сердцевидными кронами на тонких синих изогнутых стволах синего цвета.

Инициал П образуют фигуры апостола Павла, в бледно-зеленом хитоне и серо-лиловом гиматии, и его двух учеников, в лиловых одеждах, соединенные вверху навершием золотистого каменного кивория с конусовидным завершением, увенчанным маленьким крестиком. Павел представлен в трехчетвертном повороте, как и его слушатели; но, в отличие от них, голова апостола окружена золотым нимбом.

Л. 179 об. – 1-е послание к Коринфянам (рис. 10). Начало послания выделено ленточной заставкой, расположенной под двумя верхними строками, и фигурным инициалом. Заставка, обрамленная киноварной линией, заполнена четырьмя сине-красными трехлепестковыми кринами вписанными в кольца, образованные светло-синим стеблем, между ними – шестилепестковые сине-зеленые крины, с широко развернутой верхней парой лепестков. Ниже – выполненное в одну строку золотым унциалом заглавие. Вынесенный на поля инициал П образован фигурами апостола Павла, в светло-зеленом хитоне и светло-лиловом гиматии, со свитком в руках, и коринфян, в группе которых выделяется изображение юноши в светло-зеленой одежде, с простертой правой рукой. Фигуры апостола и его служателей соединены вверху сине-голубой небесной сферой с Десницей, от которой голубые лучи нисходят на голову Павла.

Л. 214 об. – 2-е послание к Коринфянам (рис. 11). Верхняя часть листа занята заставкой-миниатюрой с изображением апостола Павла, диктующего ученику. Эта миниатюра открывает собою серию портретов апостола Павла, выполненных автором и помещенных перед каждым из его посланий. Обрамление композиции заполнено гирляндой из плотно уложенных в ряд светло-зеленых цветков в таком порядке, что каждый верхний как бы произрастает из нижнего: окантовка киноварная. На миниатюре в правой части композиции представлен сидящим на походном складном стуле апостол Павел, в бледно-зеленом хитонеи лиловато-сером гиматии. Он диктует, благословляя правой рукой и держа в левой свиток. Внимающий Павлу ученик сидит на массивном табурете напротив апостола, в синем хитоне и розовом гиматии; на коленях у него развернутый свиток, в который записывает текст послания. Голова этого

юного писца, как и голова Павла, окружена нимбом. Вверху, немного левее середины – голубая небесная сфера. В колорите преобладают розово-зеленые тона.[22]

Инициал П построен согласно обычной для всех инициалов посланий апостола Павла схеме: апостол – справа, стоящий перед своими слушателями или перед одним учеником. Павел в светло-зеленом хитоне и бледно-лиловом гиматии, со свитком в левой руке, обращающийся к группе из трех человек (впереди юноша в синем хитоне и оливкового цвета гиматии, за ним – ученик апостола в бледно-зеленом хитоне и светло-лиловом гиматии; у третьего видна лишь макушка). Группа слушающих и фигура апостола объединены полусферическим завершением кивория с крестом, выполненным золотом тонкой контурной линией.

Л. 239 – послание к Галатам (рис. 12). Заставка-миниатюра заключена в орнаментальное обрамление, особенностью которого является расположение вдоль золотого стебля голубых, розовых и зеленых лепестков, создающее иллюзию нежных цветовых переливов; в углах – цветы-розетки. На миниатюре представлен сидящий в коричневом плетеном кресле апостол Павел, одетый в светло-зеленый хитон и бледно-изумрудного оттенка гиматий; одежды сильно высветлены, и поэтому глубокие тени носят подчеркнуто графический характер. Павел изображен внимающим небесному голосу. Фигура апостола показана почти в профиль, левая нога ступней опирается на подножие, правая – отставлена вперед; правая рука простерта в молении, левая – положена на колено. Апостол Павел находится в состоянии экстаза, что подчеркивает несколько запрокинутая голова. Справа вверху небесная сфера, высветленная к середине, от синего к нежно-голубому; из сферы выходит Десница Божия, изображение которой теперь едва различимо на золотом фоне. В правой части композиции почти совсем осыпавшееся изображение коричневого столика с письменными принадлежностями.

Инициал П расположен таким образом, что фигура апостола целиком входит в пространство столбца текста, а завершающий сферическую сень кивория крест находится на уровне обрамления миниатюры. Этот тяжелый темно-зеленый мраморный киворий, с прекрасно переданной фактурой камня, соединяет вверху фигуры Павла и его ученика. Апостол Павел, в светло-зеленом хитоне и бледно-лиловом гиматии, представлен фронтально, благословляющим правой рукой перед грудью, со свитком в левой; голова в грехчетвертном повороте вправо, к ученику. Ученик в светло-зеленом хитоне и оливкового цвета гиматии, с рукой приложенной к груди.

Л. 251 – послание к Ефесянам (рис. 13). В верхней части листа квадратная заставка-миниатюра. В орнаментальном обрамлении с мотивом уложенных в ряд розовых и голубых (оба тона сочетаются в различных соотно-

[22] Репродукциюв цвете см. там же, табл. 20. В. Д. Лихачева сюжет миниатюры определяла как изображение апостола Иоанна, диктующего Прохору.

шениях) лепестков, образующих волнообразную полосу, помещено изображение пишущего апостола Павла. Апостол показан сидящим на темно-коричневом стуле с высокой спинкой, одетым в светло-зеленый, водянистого тона, хитон и серовато-фиолетовый гиматий; ноги опираются на прямоугольное подножие. Фигура несколько изогнута. Правой рукой пишет (тростью), левой – поддерживает лежащий на коленях лист. Состояние автора посланий очень напряженное. Перед Павлом, на некотором расстоянии, темно-коричневого цвета столик с письменными принадлежностями и с укрепленным на крышке столика пюпитром на витой ножке. Окружающий голову апостола нимб прочерчен тонкой линией.

Инициал П образован фигурами апостола Павла и его учеников, соединенных розоватым мраморным киворием, островерхое завершение которого увенчано крестом. Фигура Павла, одетого в светло-зеленый хитон и лиловый гиматий, держащего свиток в левой руке, наполовину входит в пространство столбца текста; голова в трехчетвертном повороте вправо, к ефесянам. Группа ефесян, как и во всех аналогичных по композиции фигурных инициалах рукописи, состоит из трех человек, из которых фигура первого (юноши) видна полностью, второго – наполовину, а о присутствии третьего напоминает только виднеющаяся макушка его головы. Юноша, стоящий впереди, одетый в светло-зеленый хитон и оливкового цвета гиматий, с простертой вперед правой рукой, готовый принять из рук апостола свиток с текстом послания; другой из стоящих в группе – в синей одежде.

Л. 264 – послание к Филиппийцам (рис. 14). Перед текстом находится заставка-миниатюра. В скромное орнаментальное обрамление с мотивом розовых „сердечек", контур которых сверху очерчен вишневым, а снизу белым цветом, заключена композиция, представляющая апостола Павла, диктующего ученику. Из начальных слов послания к Филиппийцам становится ясно, что это – Тимофей (I, 1). Павел изображен сидящим в правой части миниатюры, в трехчетвертном повороте вправо, одетым в светло-зеленый хитон, с клавом на рукаве, и бледно-лиловый гиматий. Седалищем служит массивный темно-коричневый табурет с красной подушкой, на которую апостол опирается правой рукой; в левой руке свиток – символ учительства Изображению Павла в левой части композиции соответствует фигура пишущего Тимофея, который сидит, положив, по обычаю древних писцов, полосу свитка на колени. Пишущий ученик апостола сидит на походном складном стуле, с киноварной подушкой; ноги опираются на золотое, с коричневыми боковыми гранями, подножие. Тимофей в светло-синем хитоне, с клавом на рукаве, и бледно-зеленом гиматии.

Инициал П составляют фигуры апостола Павла и Тимофея, соединенные вверху дугообразной аркой кивория, выполненной из темно-розового мрамора. В отличие от всех предыдущих инициалов, фигура Павла, представленного в трехчетвертном повороте влево, с обычным положением рук, со-

ставляет левую часть инициала. Фигура Тимофея, изображенного в трехчетвертном повороте вправо, с простертой правой рукой, вписана в столбец текста. Цвет одежд тот же, что и в композиции миниатюры-заставки. Как и во всех подобных случаях, инициал служит продолжением действия, представленного на миниатюре: Тимофей, выполнявший функцию писца, теперь оказывается посланным к Филиппийцам, как о том свидетельствует сам апостол Павел (2, 19–23).

По причине того, что утрачен лист, следовавший за л. 272 и содержавший начало I–ой главы послания к Колоссянам (I, 1–8), можно объяснить отсутствие заставки-миниатюры и фигурного инициала, типологически, по-видимому, сотносившихся с украшающими лл. 239 и 251 (рис. 12, 13). Об этом позволяет думать общий подход художника-иллюминатора к иллюстрированию текста посланий, в зависимости от их содержания и с учетом их адресатов.

Л. 281 – I–е послание к Фессалоникийцам (рис. 15). Особенностью оформления этого заглавного листа является расположение заглавия не вверху, над заставкой-миниатюрой, как во всех аналогичных случаях (лл. 110, 127, 139 об., 179 об., 239, 251, 264, 302, 310 об., 316 об.; рис. 3, 5, 8, 11–14, 17–19), а ниже ее, по типу оформления листов с ленточными заставками; этот прием встречается еще один раз – на заглавном листе Апокалипсиса (л. 347; рис. 20). Таким образом, инициал оказался отдаленным от заставки, которой иллюминатор вынужден был придать более приземистые пропорции, чтобы не выйти за пределы пространства, отведенного в рукописи для текста, и тем самым не нарушить целостность книжного разворота. Вследствие этого композиция, заключенная в узкое орнаментальное обрамление с мотивом крестоцветов голубого, розового, ярко-красного и различных оттенков зеленого цвета, обведенное по контуру киноварной линией, не отличается тем свободным размещением фигур в пространстве, которое свойственно другим миниатюрам. Апостол Павел изображен сидящим на темно-коричневом табурете, в левой части композиции, одетым в светло-зеленый изумрудного оттенка хитон и серо-зеленоватый гиматий. Фигура апостола представлена почти в профиль; ноги опираются на подножие. В правой руке у Павла свиток, который он вручает подошедшему к нему Тимофею, одетому в сине-голубой хитон и розового цвета гиматий. Отождествление представленного на миниатюре юного ученика апостола Павла с Тимофеем может быть основано на указании 1 Фес (3, 2–8).

Инициал П дан с изображением апостола Павла, обращающегося к группе учеников, соединенной вверху с его фигурой сенью темно-розового мраморного кивория с коническим завершением. Поза Павла близка его иконным изображениям; одежды тех же цветов, что и в миниатюре. Фигура апостола Павла размещена в пределах столбца текста. В группе учеников ра-

зличима фигура только первого, в синем хитоне и оливкового цвета гиматии; от второй фигуры вследствие осыпи красочного слоя остались лишь пятна темно-зеленого и лилового оттенков.

В рукописи, между лл. 288 и 289 утрачены тексты заключительной части последней главы 1 Фес (5, 19–28) и начала 2 Фес (1, 1–3). Учитывая убористый почерк писца и принимая во внимание среднюю норму объема текста, размещаемого им на одной странице, можно сделать вывод, что в первом случае понадобилась бы всего лишь одна страница, с расположенным на ней текстом в 18 строк; следовательно, начало 2 Фес (1, 1–3, до εὐχαριστεῖν) должно было на оборотной стороне листа занять не более 7 строк, а это соответствует нормам оформления заглавного листа с заставкой–миниатюрой. Таквим образом, отсуствующий ныне в кодексе Университетской библиотеке в Москве греч. 2/2280 л. 288 а должен был иметь на оборотной стороне заставку-миниатюру и фигурный инициал.

Л. 292 – I–е послание к Тимофею (рис. 16). Расположение миниатюры-заставки и фигурного инициала отличается таким своеобразием, которое вряд ли возможно объяснить одним художественным вкусом, исключив при этом экономию пергамента. Оставить незаполненной бо́льшую часть страницы каллиграф не мог, а у иллюминатора не было желания нарушать принцип выделения посланий апостола Павла, настойчиво соблюдаемый начиная с л. 214 об. Было найдено компромиссное решение: вплотную к шести верхним строкам, которыми заканчивается текст последней главы 2 Фес. приписана заставка-миниатюра, ниже которой оказалось возможным расположить всего две строки послания к Тимофею, а заглавие вынесено на верхнюю часть полей. Заставка-миниатюра почти обычных размеров, она сокращена лишь по высоте (35 × 44). В орнаментальное обрамление, со светло-синей полоской с круглыми пробелами и с точками внутри их, и параллельными ей двумя киноварными линиями, заключено изображение пишущего апостола Павла. Апостол представлен сидящим на скале, одетым в синий хитон и серо-лиловый гиматий, склонившимся над лежащим у него на коленях листом в виде узкоы полосы. В правой части композиции помещен обычный столшкаф для письменных принадлежностей, на полках которого два свитка и флаконы с чернилами, а на крышке укреплен пюпитр на массивной витой ножке, обвитой цепью свисающих спереди кандалов. О своих „узах" Павел, однако, вспоминает не в этом, а во 2-ом послании к Тимофею (1, 16).

Инициал П, с фигурами стоящих в рост апостола Павла и Тимофея, большей частью выходящих на нижнее поле листа книги. Изображения плохо сохранились. Фигура Павла примыкает вплотную к тексту. Вверху изображения соединены выполненным киноварью контурной линией полусферическим завершением кивория, увенчанным крестом.

Л. 302 – 2–е послание к Тимофею (рис. 17). Перед текстом, в верхней части листа, помещена заставка-миниатюра. Ее обрамление заполнено гребе-

шкообразным орнаментальным мотивом из лепестков, в расцветке которых тонко соединены различные оттенки зеленого, розового и голубого тонов. Композиция миниатюры по своей общей схеме близка к миниатюре, помещенной на л. 281 (рис. 15), и представляет аналогичный сюжет: вручение апостолом Павлом свитка Тимофею с текстом послания. Однако трактовка столь схожей тематики здесь получает иную эмоциональную окраску. Отличие состоит не только в том, что фигуры более свободно располагаются в пределах пространства, ограниченного киноварным контуром обрамления. Иными являются позы, движения, жесты, и это в сущности предполагает другое действие. Здесь нет порывистого движения, нет активного взаимодействия двух фигур, как это имело место в первом случае. Апостол Павел восседает на обычном темно-коричневом табурете с алой подушкой, одетый в изумрудно-зеленого цвета хитон и серовато-лиловый гиматий; ноги опираются на золотое четырехугольное подножие. Но в позе апостола столько величия и торжественности, что и жест простертой руки с запечатанным свитком приобретает подчеркнуто выразительный характер. Это не обыденная передача послания адресату, а акт получения от апостола важного руководства. Именно в сознании значения происходящего мог Тимофей, остановившись на почтительном расстоянии от Павла, застыть в моленной позе: руки простерты в готовности принять свиток, но в движении их терпеливое ожидание, смешанное с благоговением. Содержание 2 Тим делает понятным такое осмысление миниатюристом факта получения Тимофеем направленного ему послания, как следует из текста, не из рук Павла (1, 4; 4, 9). Тимофей представлен в светло-синем хитоне и розовом гиматии.

Инициал П образован фигурами стоящих в рост апостола Павла (в зеленых одеждах) и Тимофея (в синем хитоне и розовом гиматии), соединенными вверху полусферическим завершением кивория из розового мрамора, увенчанного крестом. Апостол Павел представлен почти в профиль, с простертой рукой, обращающимся к Тимофею, фигура которого (в трехчетвертном повороте вправо) наполовину входит в столбец текста.

Л. 310 об. – послание к Титу (рис. 18). В верхней части страницы помещена квадратная заставка-миниатюра, вследствие чего каллиграф под ней смог разместить всего пять строк текста. Обрамление миниатюры имеет золотую плоскость, разделенную темно-изумрудными линиями с пробелами (мотив изломанного растительного стебля) на треугольники, заполненные светло-зелеными и розовыми цветками. По углам – восьмилепестковые розетки темно-изумрудного цвета. Контуры обрамления с внутренней и внешней сторон очерчены киноварной линией. Композиция представляет сдвинутые к краям миниатюры фигуры апостола Павла и его ученика, изображенных в рост, почти в профиль. Апостол Павел слева, в светло-зеленом хитоне и изумрудно-зеленого цвета гиматии; на ногах сандалии; простертой вперед правой рукой благословляет. Фигура Тита – юноши в голубом хитоне

и зеленом гиматии, с наклоненной головой и молитвенно простертыми руками, отделена от изображения Павла довольно большим пространством. Как следует из текста, послание было отправлено Титу на Крит (Тит 1, 5). Интервал между фигурами подчеркивает отдаленность автора послания от его адресата.

Инициал П составляют фигуры стоящего слева, в профиль, Тита и апостола Павла, представленного почти фронтально, с головой в трехчетвертном повороте вправо и с отведенной правой рукой. Вверху, на уровне окружающих головы нимбов, фигуры соединены полусферическим куполом розового кивория, орнаметированного растительным мотивом, выполненным тонкой золотой линией.

Заглавный лист послания к Филимону, находившийся между лл. 314–315, отсутствует. Объем утраченного текста (Флм 1–10) позволяет предположить, что на л. 314 а должны были находиться заставка-миниатюра и фигурный инициал, возможно, отчасти напоминавшие находящиеся на предшествующих заглавных листах посланий апостола Павла.

Л. 316 об. – послание к Евреям (рис. 19). Заставка-миниатюра, расположенная перед текстом, типологически отличается от предыдущих отсутствием орнаментального обрамления. Апостол Павел изображен строго фронтальной позе, торжественно восседающим на троне. Отведенной в сторону правой рукой он указывает на сине-голубую небесную сферу, находящуюся слева вверху, левой – поддерживает стоящий у него на коленях кодекс с золотой крышкой переплета. Павел представлен как учитель. Одет он в зеленый хитон и серовато-лиловый гиматий. Трон высокий, темно-коричневого цвета, с подножием, которое опирается на арочки. Изображение тронного апостола Павла фланкировано двумя башнеобразными постройками, завершающимися куполами, покрытыми яркой синей черепицей. Не исключено, что первоначально существовало изображение выходившей из небесной сферы Десницы Божией, впоследствии утраченное.

Инициал П образован изображением полуфигуры Христа, благословляющего стоящих в рост, в трехчетвертном повороте к середине, апостолов Петра и Павла, молитвенно простерших руки. Фигура апостола Павла, представленного слева, бо́льших размеров, чем фигура Петра. Апостол Петр в синем хитоне и красно-розовом гиматии, Павел – в одеждах того же цвета, что и на миниатюре: Христос в синем одеянии.

Л. 347 – Апокалипсис (Откровение) Иоанна Богослова (рис. 20). В верхней части листа помещена заставка-миниатюра не совсем правильной формы. Узкое обрамление композиции с мотивом геометризированных цветов-розеток красного, зеленого, розового и светло-зеленого цвета, с синими точками посредине. На миниатюре изображен почти круглый зеленоватый остров, окруженный морем, темно-синяя вода которого передана посредством почти прямых, слегка волнистых пробелов, нанесенных по основному

тону. Трактовка моря чисто условная: оно, как и остров, силуэтом выделяется на золотом фоне. Остров Патмос мыслится миниатюристом украшенным башнеобразными постройками, среди которых возвышается розовое сооружение с черепичным куполом. Иоанн Богослов, в изумрудно-зеленого цвета одежде, изображен сидящим на острове, внимая небесному голосу. Характерен энергичный разворот фигуры. Складки одежды моделированы резкими пробелами. Живопись сохранилась частично из-за обширных утрат красочного слоя. Выполненное золотым униициалом с элементами вязи заглавие расположено под заставкой.

Инициал А эмальерного стиля (синий и зеленый цвета, золото), образован из растительных стеблей и цветов.

Миниатюры, заставки и фигурные инициалы, украшающие страницы рукописи, удивительно разнообразны, и в то же время все они настолюко близки между собой, что правильнее говорить не о каких-либо отдельных элементах декора, а о художественном оформлении книги в целом. Писец и иллюминатор рукописи были не только замечательными мастерами, но и в высшей степени творчески одаренными людьми. Особенно ярко это качество сказывается во всем том, что выполнено художником. Он явно располагал какими-то моделями, которыми должны были пользоваться и другие, современные ему константинопольские иллюминаторы. Однако было бы ошибочным полагать, что воздействие этих образцов могло оказаться определяющим: те живые интонации, которые миниатюрист сумел сообщить внешне похожим композициям, позволяют судить об его исключительном даровании. Художник проникает в живую ткань иллюстрируемой им книги, и именно поэтому миниатюры и тематические инициалы воспринимаются не просто качестве элемента декора, но как неотделимая часть художественного облика рукописи.

При описании иллюминации нами уже было обращено внимание на различные приемы художественного оформления заглавных листов. Остается суммировать сделанные наблюдения, установив формы зависимости декора от его функциональной роли в книге.

Не будем повторять сказанное о миниатюре фронтисписа, а также еще раз обсуждать вопрос относительно предполагаемых фронтисписных миниатюр, составлявших единые книжные развороты с лл. 100 и 142 (рис. 2, 9). На указанных листах, открывающих собою, как и л. 1 (рис. 1), основные разделы книги, помещены крупные орнаментальные заставки в виде широкой рамы, выделяющей заглавие. Именно так обозначены Деяния апостолов, соборные послания апостолов и послания апостола Павла. Среди них только Деяния апостолов являются единым произведением, остальные – циклы посланий, надписанных именами различных авторов (соборные послания апостолов Иакова, Петра, Иоанна и Иуды), либо одного автора к различным адресатам

(послания апостола Павла). Следовательно, заставка указанного типа применена иллюминатором исключительно для выделения частей книги. Этот принцип нарушен только на л. 347, с которого начинается Апокалипсис (рис. 20). Однако, во-первых, текст последнего занимает особое положение в книге Деяний и посланий апостолов, во-вторых – заглавный лист Апокалипсиса оформлен с отступлением от типологии, являющейся единой почти для всех посланий апостола Павла.

Вторая часть книги, содержащая собрные послания апостолов, обнаруживает следующую закономерность в применении определенных типов заставки: произведения каждого отдельного автора выделены новой страницей, украшенной заставкой-миниатюрой с изображением сидящего апостола; последующие послания того же автора (если они есть) отмечены в колонке текста узкой ленточной заставкой с орнаментикой эмальерного стиля. Так, в частности, оформлены послания апостола Петра и Иоанна Богослова: заставка-миниатюра находится только перед первым посланием (лл. 110, 127; рис. 3, 5). Так выделено и послание Иуды (л. 139 об.; рис. 8). Этот принцип, по-видимому, предполагалось первоначально распространить и на оформление посланий апостола Павла, о чем свидетельствует ленточная заставка на л. 179 об., отмечающая I Кор (рис. 10). Но затем, уже с л. 214 об., каждое новое послание выделено заставкой-миниатюрой.

Таким образом, третья часть книги, содержащая послания апостола Павла, имеет ту особенность в оформлении, что каждое последующее произведение начинается с новой страницы и отмечено заставкой-миниатюрой, вверху над которой расположено заглавие. Исключение составляют уже упомянутый лист с ленточной заставкой в начале I Кор, начало I Тим, с миниатюрой-заставкой в нижней части страницы (л. 292; рис. 16) и в какой-то мере заглавный лист I Фес (л. 281; рис. 15), на котором заглавие помещено ниже заставки, непосредственно перед текстом. Что касается типологии сюжетных композиций заставок-миниатюр, то об этом логичнее судить в связи с иконографией.

В общей структуре оформления книжного листа наряду с заставкой-миниатюрой важное место занимают фигурные инициалы, в типологическом отношении являющиеся разновидностью маргинальных миниатюр, а также письмо. Каллиграфическое искусство писца невозможно рассматривать как нечто второстепенное, не имеющее прямого отношения к художественному облику книги. Письмо Апостола Университетской библиотеки в Москве можно назвать изысканным не только потому, что оно выполнено мелким минускулом, но исходя прежде всего из его гармоничности, сказывающейся как в начертаниях и соединениях букв, так и характере строк, отделенных одна от другой большими интервалами. Боковые поля листа по ширине равны колонке текста; нижняя часть полей по высоте (ширине) составляет половину высоты пространства, отведенного для текста; верхняя часть полей в полто-

ра-два раза меньше нижней. Таковы примерные соотношения отдельных частей листа рукописи. Эти пропорции также оказываются существенным компонентом в художественной организации книжного разворота в целом и, соответственно, каждой страницы в частности. Их роль заметно возрастает в оформлении заглавных листов, где должны быть композиционно уравновешены текст и различные элементы декора, не исключая тематические композиции миниатюр и инициалов. Последние целиком или в своей значительной части вынесены на поля. Но поскольку иллюминатор стремится не к симметрии, а к композиционной уравновешенности, лист сохраняет свою цельность, тем более, что фигурные инициалы во многих случаях композиционно связаны с заставками-миниатюрами и, как уже было нами отмечено, в ряде случаев служат их тематическим дополнением. В то же время они, кроме того, облегчают эмоциональный переход от заглавной миниатюры к строкам текста.

Нельзя также не заметить, что орнамент в общем художественном оформлении рукописи занимает сравнительно скромное, если не сказать подчиненное, место. Наиболее нарядны орнаментальные наполнения больших заставок, с красиво выделяющимися на золотом фоне цветами и стеблями. Это обрамления заглавий, выявляющих основную структуру книги. Роль отмеченных трех заставок подчеркнута, в частности, и тем, что линия их основания продлевается на поля, закручиваясь в маленькие петли и заканчиваясь крохотными листочками плюща, непостижимым образом питая еще корни произрастающих из нее деревьев с островерхими кронами. Таковы заставки первой группы, из которых первая дополняется миниатюрой фронтисписа, а в прошлом, как можем предполагать, точно так же дополнялись и две других. Миниатюры-заставки все без исключения с узкой орнаментальной полоской и в большинстве случаев с „капельками" на углах, а одна заставка-миниатюра лишена и этого: композиция обведена только простой киноварной линией (л. 316 об.; рис. 19). Наконец, четыре ленточные заставки, где выступающий на золотом фоне растительный узор является их единственным украшением. Это наиболее распространенный тип заставок в византийских рукописях второй половины XI в., особенно больших по объему и состоящих из большого количества произведений, объединенных в одной книге. Заставки всех трех типов, хотя и в несколько отличающихся вариантах, украшают выполненную около 1080 г. в том же императорском скриптории Псалтирь, известную портретными изображениями (Ленинград, ГПБ, греч. 214).[23]

Существует целая группа иллюстрированных константинопольских рукописей, выполненных во второй половине XI в. в императорском скриптории. Но среди них только одна позволяет судить об оригинальности общего художественного оформления Апостола от 1072 г., поскольку содержит те же тексты и имеет отчасти схожий декор. Это кодекс Псалтири с Новым Заве-

[23] В. Н. Лазарев, *Царьградская лицевая Псалтирь*, с. 247, 249–250, 252 (иллюстрации).

том, датируемый 1084 г., ранее находившийся в монастыре Пантократора на Афоне (№ 49), а ныне принадлежащий Думбартон Оукс в Вашингтоне (№ 3).[24] В нем нет заставок, внутри которых тщательно выполнены золотом заглавия, но встречаются лишь заставки-миниатюры и ленточные заставки. Как они распределяются в части кодекса, содержащей Деяния и послания апостолов? На л. 215, перед началом Деяний апостолов, находится миниатюра с изображением пишущего Луки с предстоящими одиннадцатью апостолами. Перед посланием Иакова, на л. 250, подобная же миниатюра, с представленным на ней сидящим автором послания. Далее, на лл. 254, 261, 266 об. и 269 об., заставками-миниатюрами отмечены только каждое первое послание нового автора (I Пет, I Ин, Иуд; Рим). Причем иконографические схемы этих авторских портретов заметно отличаются от описанных, украшающих рукопись Апостола от 1072 г. Так апостол Петр изображен фронтально в рост, Иоанн Богослов – пишущим, Иуда – стоящим, со свитком; апостол Павел представлен в профиль, пишущим, с предстоящими Феклой и Тимофеем.[25] Не менее существенным отличием указанных миниатюр кодекса из афонского монастыря Пантократора (кроме последней) является включение в их композицию архитектурного фона: в московской рукописи он встречается лишь однажды и в не столь усложненных формах (рис. 19). Ленточные заставки в рукописи 1084. г. более упрощенного типа. В целом система иллюстрирования здесь более отработанная и, соответственно, уже не обнаруживает того свободного варьирования типологически сходных иконографических схем, которое блестяще представлено на страницах московского кодекса. Двенадцать лет, разделяющие время изготовления сопоставляемых иллюминованных рукописей, в условиях динамичного процесса развития книжного искусства Константинополя оказались периодом, принесшим новые черты. Не сказаться на общем характере оформления вашингтонского кодекса Псалтири и Нового Завета они не могли.

Итак, исходя из тематического состава и распределения в рукописи заставок-миниатюр, можно полагать, что оформление Апостола, хранящегося в Университетской библиотеке в Москве, осуществлено не по готовому образцу, а является следствием оригинального творческого решения. Фигурные инициалы Апостола, по-видимому, послужили прототипом для инициалов Псалтири и Нового Завета от 1084. г., которые можно рассматривать в качестве их несколько упрощенного и унифицированного варианта. Во всяком случае, их генетическая связь является вполне реальным фактом.

Миниатюры Апостола от 1072 г. служат весьма существенной частью художественного оформления рукописи. Их функциональное значение нами

---

[24] S. Der Nersessian, *A Psalter and New Testament Manuscript...*, p. 153–183, figs. 1–11, 13, 15, 17–55, 59–62. Лист из этой рукописи хранится в Гос. Третьяковской галерее в Москве (инв. № 2580). См.: Н. П. Лихачев, *Материалы для истории русского иконописания*, ч. П. С. – Петербург, 1906. № 697.

[25] S. Der Nersessian, *A Psalter and New Testament Manuscript...*, p. 178–179, fig. 42.

уже выяснено. Теперь предстоит определить роль миниатюр как иллюстраций книги. Для этого следует выделить иллюстрационные циклы. Последние должны соответствовать структуре кодекса, точнее – его содержанию. При таком подходе логично сгруппировать в один цикл миниатюры соборных посланий апостолов, с изображениями сидящих Петра, Иоанна Богослова и Иуды (рис. 3, 5, 8). Эти авторские портреты в типологическом отношении соотносимы с развитой византийской иконографией евангелистов, к числу которых, как известно, принадлежит Иоанн Богослов.[26] Тип размышляющего Иоанна Богослова достаточно широко распространен в константинопольской миниатюре второй половины XI в. В частности, он представлен (хотя с некоторыми отличиями) в Четвероевангелии с толкованиями от 1061 г. (Ленинград, ГПБ, греч. 72).[27] Изображения апостолов Петра и Иуды по общей иконографической схеме чрезвычайно близки образам евангелистов и отличаются от них исключительно типом лица. Элемент индивидуальности в византийском искусстве не настолько ярко выражен, чтобы позы и жесты можно было рассматривать как свойственные лишь определенному евангелисту. Поэтому не следует стремиться непременно конкретизировать модели, используемые миниатюристом при выполнении изображений апостолов Петра и Иуды. Как и многочисленные византийские миниатюры с фигурами сидящих евангелистов, они служат авторским портретом, предшествующим названным их именами произведениям, и точно так же восходят к античному типу сидящего философа.[28] К этому же циклу должна была принадлежать миниатюра с изображением апостола Иакова, на фронтисписе перед л. 100.

Второй цикл иллюстраций представлен миниатюрами, которые хотя и относятся также к типу авторского портрета, отличаются тем, что во всех случаях содержат изображение одного и того же лица – апостола Павла. Поэтому всю обширную серию миниатюр можно рассматривать и как посвящение этому апостолу. В византийских иллюминованных рукописях изредка встречаются миниатюры с определенными композициями из жизни апостола Павла (наприм., в Менологии от 1063 г. – Москва, ГИМ, Син. греч. 9); чаще всего они изображали эпизоды из Деяний апостолов и мученическую смерть Павла.[29] Однако композиции, предшествующие в Апостоле от 1072 г. текстам посланий апостола Павла, с совершенно иной тематикой: это в буквальном

[26] Ср.: A. M. Friend, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts.* – Art Studies, V, 1927, p. 115–147.

[27] В. Г. Пуцко, *К вопросу о происхождении Четвероевангелия 1061 года* (ГПБ. греч. 72). – Revue des études sud-est européennes X, 1972, с. 36, рис. 4.

[28] Подробнее см.: K. Weitzmann, 1) *Book Illustration of the Fourth Century: Tradition and Innovation;* 2) *The Character and Intellectual Origins of the Macedonian Renaissance.* In: Idem, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago – London, 1971, p. 112–117, 199–203.

[29] H. Buchthal, *Some Representations from the Life of St. Paul in Byzantine and Carolingian Art.* In: Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Rom–Freiburg–Wien, 1966, p. 43–48, Taf. 9–13; E. Dinkler – V. Schubert. *„Per murum dimiserunt eum".* Zur Ikonographie von Acta IX, 25 und 2 Cor. XI, 33. In: Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für K. H. Usener. Marburg an der Lahn, 1967, C. 79–92.

смысле апостольские труды, в их разнообразных проявлениях. Если девять сохранившихся миниатюр цикла классифицировать в зависимости от их сюжета, то окажетсю, что апостол Павел на одной из них представлен внимающим небесному голосу (рис. 12), на двух – пишущим (рис. 13, 16), на двух – диктующим ученику (рис. 11, 14), на трех – вручающим ученику свиток (рис. 15, 17, 18) и на одной – восседающим на троне, как учитель (рис. 19). Если к ним прибавить еще миниатюры трех утраченных заглавных листов и предполагаемую миниатюру фронтисписа перед Рим., то общее количество композиций этой группы составит тринадцать. Ни одна из известных нам византийских иллюминованных рукописей не имеет столь развитого цикла иллюстраций, сопровождающих послания апостола Павла,[30] за исключением раннепалеологовского кодекса в Москве, датируемого временем около 1300 г. (ГИМ, Муз. 3648).[31] В этих палеологовских миниатюрах элемент действия сведен к минимуму: в большинстве случаев апостол Павел представлен стоящим, в различных позах и с различными жестами, а на пяти миниатюрах вместе с апостолом изображены его сподвижники и адресаты его посланий. Иконографические схемы указанного цикла не соприкасаются с иллюстрациями рукописи 1072 г., о которых идет речь.

Миниатюры с изображением апостола Павла в кодексе Университетской библиотеки в Москве можно разделить на две группы, в зависимости от их общих иконографических схем. В отдельный ряд могут быть выделены те из них, на которых Павел представлен вместе с Тимофеем. Сюжеты этих двухфигурных миниатюр отличаются более акцентированным действием, тогда как в отношении единоличных изображений более уместно говорить о занятиях или об общем состоянии. Правда, такое условное деление способно лишь отчасти вскрыть то многообразие, которое обнаруживают при детальном сопоставлении типологически сходные композиции. Наиболее примечательной особенностью творческого метода иллюстратора является свободное варьирование темы, сохраняющей в то же время связь с текстом. Существование последней позволяет уточнить тематику определенных миниатюр, что и было нами сделано при их описании. Композиции миниатюр с изображением апостола Павла могли бы послужить прекрасным образцом для житийной иконы, несмотря на то, что они не обнаруживают отражения агиографического источника. Цикл примечателен в том отношении, что, отталкиваясь от обычных форм авторского портрета, представляющего философа за его повседневными занятиями (включая размышления и различные формы занятий с учениками), художник создает целое повествование, раскрывающее ту сторону деятельности апостола Павла, о которой можно получить представление лишь при внимательном чтении посланий. Хотя цикл ми-

[30] Подробнее см.: S. Der Nersessian, *A Psalter and New Testament Manuscript..., p.* 178–179.

[31] В. Г. Пуцко. *Раннепалеологовская иллюминованная рукопись в Москве* (ГИМ, Муз 3648). В кн.: Памятники культуры. Новые открытия (в печати).

ниатюр тематически обусловлен содержанием текста, в целом он все же носит „над-иллюстрационный" характер.

Изображение Иоанна Богослова на Патмосе, вписанное в последнюю заставку (л. 347), как и миниатюра фронтисписа (рис. 1), не входит в определенную серию миниатюр (рис. 20). Это обусловлено положением Апокалипсиса в кодексе. Иконографическая схема композиции также далека от авторского портрета, представленного в рукописи в различных вариантах. Отличается она и от миниатюр греческих Четвероевангелий, на которых с конца XI в. часто изображали Иоанна Богослова диктующим Прохору. Миниатюра на заглавном листе Апокалипсиса своей экстатичностью предвосхищает явления, определяющие стиль византийской живописи позднекомниновского периода.[32]

Историзированные инициалы получают широкое распространение в константинопольском книжном искусстве с третьей четверти XI в.[33] В них графические формы букв образованы исключительно фигурами, их положением и жестами. В тематическом отношении эти инициалы в такой же степени связаны с текстом книги, как и миниатюры. Собственно говоря, они и отличаются от маргинальных миниатюр только тем, что имеют композиции, которые подчинены графическим формам определенных букв, и, вследствие этого, занимают на полях рукописи строго определенное место. В Апостоле, хранящемся в Университетской библиотеке в Москве, встречаются тематические инициалы нескольких типов. Простейшим среди них можно считать обозначающий букву О круглый медальон с портретным погрудным изображением апостола. Три таких инициала-медальона с бюстом Иоанна Богослова помещены в начале его посланий (рис. 5–7). Судя по тому, что аналогичные инициалы находятся на соответствующих местах и в вашингтонском кодексе,[34] можно говорить об определенной традиции. Ее корни связаны с наследием раннехристианского искусства.[35] Но непосредственные истоки, по-видимому, следует видеть в иллюминовании таких кодексов как известная парижская рукопись, содержащая Sacra Parallela.[36] Сравнительно небольшую группу составляют инициалы, в которых буква I или Т выражена фигурой стоящего в рост апостола. Таковы, в частности, изображения Иакова (рис. 2) и Иуды (рис. 8); фигура Луки с геометрическим элементом в виде горизонтальной черты,

[32] Об этом процессе в развитии византийского искусства см.: K. Weitzmann, 1) *Eine spatkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts.* In: Festschrift für H. von Einem. Berlin, 1965, S. 299–312; 2) *Byzantium and the West around the Year 1200.* In: The Year 1200: A Symposium. New York, 1975, p. 53–93.

[33] См.: C. Franc, *Les initiales historiées dans les manuscrits byzantins aux XIe–XIIe s.* – Byzantinoslavica, XXVIII, 1967, p. 337 et suiv.

[34] S. Der Nersessian. *A Psalter and New Testament Manuscript ...,* figs. 38–40.

[35] Ср.: A. Grabar, 1) *Le portrait en iconographie paléochrétienne;* 2) *L'Imago Clipeata chrétienne.* In: L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age, vol. I. Paris, 1968, p. 591–613; vol. III, pl. 144–153.

[36] См. маргинальные миниатюры, в изд.: K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela.* Parisinus Graecus 923. Princeton, N. J., 1979, figs. 397, 400–410, 418, 453, 455, 468, 492–528.

довершающей сходство с буквой Т, и композиционно уравновешена на листе рукописи благодаря маргинальному изображению тронного Феофила (рис. 1). Эта схема размещения фигур апостола Луки и представленного в императорской одежде Феофила сохранена в кодексе, датируемом 1084 г., хотя там существовало изображение стоящих персонажей. Инициал С с изображением пишущего апостола Петра более архаического типа, в котором еще растительные побеги сохраняют свои формообразующие функции (рис. 4). Большая часть историзированных инициалов рассматриваемой рукописи включает в себя целые композиции, двухфигурные или даже многофигурные. Двухфигурные инициалы встречаются исключительно в посланиях апостола Павла, причем преимущественно в тех, которые адресованы одному конкретному лицу (рис. 16–18), либо имеют указание на причастность к судьбе послания определенного лица (рис. 12, 14). Многофигурные инициалы, как правило, предполагают изображение апостола, проповедующего перед небольшой группой слушателей (из трех человек). Таково изображение проповеди апостола Петра (рис. 3), типологически совершенно аналогичное изображению проповеди Павла (рис. 9–11, 13, 15). Характерной особенностью включающих в себя композиции инициалов является использование завершения кивория как поперечной перекладины литеры П; только в одном случае островерхое перекрытие П образовано небесной сферой и простертой из нее Десницей Божией с исходящими от нее лучами (рис. 10). В этом ряду историзированных инициалов особое место занимает инициал с предстоящими Христу апостолами Петром и Павлом (рис. 19), воспроизводящий распространенную иконографическую схему.

Тематические инициалы, как и миниатюры Апостола от 1072 г., обнаруживают несколько типологических вариантов. Композиции инициалов не подчинены каким-либо нормам, кроме тех, которые устанавливает для себя иллюминатор. Их варьирование, соответственно, зависит от воли художника, от которого требуется лишь соблюдение сюжетного соответствия инициала тексту, предполагающее включение изображения автора произведения либо описываемого события. Отвлеченно-декоративная тематика, обычная для зооморфических инициалов, для историзированных не только не характерна, но и неприемлема. Каковы границы варьирования тематики историзированных инициалов, можно судить при сопоставлении описанньх нами композиций с представленными в уже не раз упомянутом кодексе Псалтири и Нового Завета, находящемся в Вашингтоне,[37] и в литургическом свитке, принадлежащем Патриаршей библиотеке в Иерусалиме (Σταυροῦ 109).[38] Последняя рукопись выдается весьма рафинированным стилем, обнаруживающим много общего с иллюминацией рассматриваемого памятника книжного искусства.

[37] S. Der Nersessian. *A Psalter and New Testament Manuscript* ..., figs. 32–55.

[38] A. Grabar. *Un rouleau litirgique constantinopolitain et ses peintures.* In: L'art de la fin de l'Antiquitè et du Moyen Age, vol. I, p. 469–496; vol. III, pl. 121–134.

При описании рукописи и анализе ее декора мы стремились уделить внимание всем элементам художественного оформления, не забывая при этом, что каждый из них только тогда имеет значение, когда является частью единого целого. Прежде чем обратить внимание на отдельные миниатюры или инициалы, читатель книги воспринимает ее общий художественный облик, созданный искусством каллиграфа и художника. Иллюминатор, как и писец, работает очень тщательно, но в то же время его манера выполнения производит впечатление быстроты. Он продуманно строит композицию, и если избегает строгой симметрии, смещает фигуры, то этими приемами достигает большей выразительности. Краски художник наносит на основу тонким слоем, золотом обычно не покрывает места, предназначенные для фигур. Подготовительный рисунок выполнен тонкой линией пером, теми же чернилами золотисто-коричневого оттенка, которыми написан текст. Основной тон иллюминатор последовательно высветляет, выявляя наиболее выпуклые и освещенные детали изображения, почти никогда не наносит пробела на просохшую основу, избегает употребления резких белильных движков. Нежный колорит построен на сочетании с золотом фонов пригашенных синевато-зеленых тонов. С удивительной тщательностью переданы лица и одежды и более схематично выполнены ступни ног. Цветовая палитра кажется мягкой и в то же время богатой тончайшими оттенками.

Соотношение текста и декора рукописи не оставляет сомнений в том, что ее выполнение осуществлялось каллиграфом и иллюминатором, работавшими вместе и без перерывов в работе. Не исключено, что в оформлении кодекса принимали участие два художника: некоторые изображения отличаются меньшим мастерством (рис. 8, 12, 13, 16), чем остальные. Но, возможно, это ничто иное, как следствие худшей сохранности. Выделить безошибочно индивидуальные манеры иллюминаторов Апостола 1072 г. затруднительно, даже с учетом того, что часть инициалов отличается иными пропорциями фигур, чем остальные, и иной трактовкой ступней ног, делающей постановку фигуры очень неустойчивой. По указанной причине мы готовы допустить сотрудничество с каллиграфом не одного, а двух иллюминаторов. Часть миниатюр и заставок имеет фон, покрытый листовым золотом, часть – творенным. Не является ли это внешним признаком двух манер? Во всяком случае, миниатюры фронтисписа и миниатюра, предшествующая тексту Апокалипсиса, явно выполнены одной рукой.

Апостол 1072 г., благодаря записи писца Михаила Пенерги на л. 346 об., указывающей на выполнение рукописи для византийского императора Михаила УП Дуки, не нуждается в доказательствах в пользу константинопольского происхождения кодекса[39]. Являясь замечательным образцом про-

[39] К высказанному в начале этой статьи предположению о том, что помещение записи писца перед Апокалипсисом могло быть вызвано позднейшим включением в кодекс текста этого произведения, добавим, что не исключено также использование писцом для записи оставшейся чистой части листа.

дукции Императорского скриптория, рукопись характеризует один из этапов его деятельности во второй половине XI в.[40] Это было время расцвета книжного искусства, отмеченное появлением исключительных по мастерству выполенения произведений. О достижениях писцов и иллюминаторов Императорского скриптория указанного периода позволяют судить в первую очередь роскошно оформленные рукописи, украшенные листовыми портретами византийских императоров и членов их семей.[41] Такие кодексы были предназначены для столичных монастырей, ктиторами которых нередко являлись представители царских династий. Примерами могут служить Слова Иоанна Златоуста, в монастыре св. Екатерины на Синае (gr. 364),[42] и Слова Иоанна Златоуста, в парижской Национальной библиотеке (Coislin 79).[43] Первая из упомянутых рукописей имеет выходной портрет Константина IX Мономаха (1042–1055), представленного вместе с императрицей Зоей и ее сестрой Феодорой. Вторая рукопись, созданная в 1078 г., с четырьмя миниатюрами, изображающими Никифора Вотаниата, вставленными вместо первоначальных, с портретами Михаила УП Дуки. Кодексы, предназначенные для частного обихода членов императорской семьи, не было нужды снабжать аналогичными портретными изображениями на отдельных листах, помещенных перед текстом. В лучшем случае портреты являются элементом историзированных инициалов, как это имеет место в Псалтири, выполненной около 1080 г. (Ленинград, ГПБ, греч. 214).[44] Или же отсутствуют вообще, как в Апостоле 1072 г.

Итак, рукопись Университетской библиотеки в Москве греч. 2/2280 относится к числу миниатюрных кодексов, выполненных в Константинополе в Императорском скриптории в течение 1070–1080-х гг. и принадлежавших членам царской семьи. К ним принадлежат уже упомянутая Псалтирь, датируемая около 1080 г., в Ленинграде (ГПБ, греч. 214)[45] и Псалтирь в венской Национальной библиотеке, 1077 г., украшенная заставками и листовыми миниатюрами (theol. gr. 336).[46] С этими рукописями могут быть сближены Четверо-

---

[40] Общую характеристику продукции скриптория второй половины XI в. см.: В. Д. Лихачева, *Искусство книги.* Константинополь, XI век, с. 31–66.

[41] Подробнее об императорских портретах в византийском искусстве см.: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin.* Paris, 1936; I. Spatharakis. *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts.* Leiden, 1976 (Byzantina Neerlandica, 6).

[42] K. Weitzmann. *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai.* Collegeville, Minnesota, 1973, p. 15–16, figs. 18, 19; I. Spatharakis. Op. cit., p. 99–102, fig. 66.

[43] H. Omont, *Fac-similes des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIe siècle.* Paris, 1902, p. 32–34, pl. LXI–LXIV; R. Devreese, *Catalogue des manuscrits grecs. II.* Le fond Coislin. Paris, 1945, p. 69–70; I. Spatharakis. Op. cit., p. 107–118, figs. 69–76.

[44] Ibid., p. 36–38, figs. 9, 10.

[45] В. Н. Лазарев, *Царьградская лицевая Псалтирь XI века,* с. 246-255. См. гакже: В. Д. Лихачева, *Искусство книги.* Константинополь, XI век, с. 42–48.

[46] P. Buberl, H. Gerstinger, *Die byzantinischen Handschriften.* 2. Die Handschriften des 10–18 Jahrhunderts. (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien, 4–4). Leipzig, 1938, S. 35–38, Taf. XII.

евангелие в Ленинграде (ГПБ, греч. 801)[47] и неизданное крохотное (100 × 65) Четвероевангелие в Балтиморе, с миниатюрами фронтисписов и заставок (Walters Art Gallery, Ms 522).[48] Последний кодекс, обычно относимый к началу XII в., особенно интересно соотнести с Апостолом 1072 г. Сопоставляя декор перечисленных рукописей, и особенно тех из них, выполнение которых в Императорском скриптории не вызывает сомнений, нельзя не обратить внимания на отсутствие определенного стереотипа в оформлении даже книг одинакового содержания. В то же время все указанные памятники книжного искусство объединены единством художественной традиции, отличающей продукцию одной и той же книгописной мастерской.

Выделенная нами небольшая группа константинопольских иллюминованных рукописей, к числу которых принадлежит и Апостол 1072 г., не может быть совершенно изолирована от более широкого круга византийских столичных произведений искусства книги второй половины XI в. Одним из наиболее ранних датированных его образцов является Псалтирь в Патриаршей библиотеке в Иерусалиме (Ἁγίου Τάφου 53), выполненная в Константинополе в 1053–1054 гг.[49] Включенные в текст миниатюры этого кодекса характеризуются лаконизмом и тщательностью выполнения. В их стиле еще много признаков, типичных для неоклассицизма эпохи Македонской династии. Новый шаг в стилистическом отношении по сравнению с указанной рукописью представляют Евангельские чтения (Лекционарий) в монастыре Дионисиат на Афоне (N⁰ 587) – богато иллюстрированный текстовыми и маргинальными миниатюрами, а также роскошно оформленный историзированными инициалами кодекс, вышедший в 1059 г. из Императорского скриптория.[50] Хрупкие изящные фигурки инициалов, встречающиеся иногда в столичных иллюминованных рукописях этого времени, являются и единственными иллюстрациями, например, в Словах Григория Назианзина, переписанных в 1062 г. в монастыре Галакренон (Рим, Ватиканская библиотека, cod. gr. 463).[51] Впрочем, эти стилистические признаки распространяются и на те-

[47] В. Д. Лихачева, 1) *Четвероевангелие XI в. в собрании ленинградской Публичной библиотеки.* – Византийский временник, XIX, 1961, с. 144–155; 2) *Искусство книги.* Константинополь, XI век, с. 48–65.

[48] K. W. Clark, *A Descriptive Catalogue of Greek New Testament Manuscripts in America.* Chicago, Ill., 1937, p. 348–350, pl. LIV; H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem.* Oxford, 1957, pl. 141 e.

[49] Α. Παπαδόπουλος – Κεραμεύς, Ἱεροσολυμιτικὴ βιβλιοθήκη, τ. Α'. Ἐν Πετρουπόλει. 1891, σ. 130–134; В. Пуцко, *О ленинградских фрагментах Иерусалимской Псалтири 1053–1054 г.* (ГПБ, греч. 266). – Revue des études sud-est européennes, XIX, 1981, с. 507–515.

[50] S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas. *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts, vol. I The Protaton and the Monasteries of Dionysiou,* Koutlomousiou, Xeropotamou and Gregoriou. Athens, 1973, p. 434–446, figs. 189–277; K. Weitzmann, *An Imperial Lectionary in the Monastery of Dionysiu on Mount Athos. Its Origin and its Wanderings.* – Revue des études sud-est européennes, VII, 1969, p. 239–253.

[51] G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus.* Princeton, 1969, p. 250–252, figs. 78–93; J. C. Anderson, *Cod. Vat. Gr. 463 and Eleventh-Century Byzantine Painting Center.* – Dumbarton Oaks Papers, 32, 1978, p. 177–196. О монастыре Галакренон см.: R. Janin. 1) *Constantinople byzantin.* Paris, 1950, p. 453; 2) *Les Eglises et les monastères des grands centres byzantins.* Paris, 1975, p. 40–41.

кстовые, а также на маргинальные миниатюры, что доказывают Менологий 1063 г. в Москве (ГИМ, Син. греч. 9/382),[52] Псалтирь от 1066 г. в Лондоне (Британский музей, Add. Ms. 19352),[53] Четвероевангелие в Париже (Национальная библиотека, gr. 74).[54] В некоторых случаях иллюстрации, рассыпанные в просветах между столбцами текста и на полях, с одной стороны поражают тонкостью исполнения, с другой стороны оказываются невесомыми, лишенными материальности. Так, в частности, обстоит дело в оформлении Евангелия, хранящегося в Национальной библиотеке в Вене (theol. gr. 154)[55], а в известной мере и литургического свитка Патриаршей библиотеки в Иерусалиме. Художественное оформление Апостола 1072 г. свободно от этих крайностей, может быть, отчасти благодаря миниатюрным размерам кодекса, определяющим иное соотношение плоскости листа и декора.

Мы бы слишком упростили общую картину развития книжного искусства Константинополя, заявив, что к концу XI в. манера выполнения в целом становится более каллиграфической и сухой. Но в том, что в значительной степени возобладали эти тенденции, убеждает художественное оформление таких даже первоклассных рукописей, как уже много раз нами упомянутый вашингтонский кодекс Псалтири и Нового Завета, 1084 г. (из монастыря Пантократора на Афоне), и Псалтирь от 1088 г. в монастыре Ватопеди на Афоне (N⁰ 761)[56]. Поразительно, что какие-нибудь десять – пятнадцать лет, прошедшие после создания Апостола 1072 г., могли так сказаться на общем характере иллюминования рукописей, выполненных в скрипториях византийской столицы. Это, однако, не была откровенная деградация искусства, а одна из крайних фаз в развитии того спиритуалистического стиля, наиболее высокими образцами которого по праву считаются константинопольские рукописи третьей четверти XI в.[57] Среди них кодекс Университетской библиотеки в Москве занимает одно из самых почетных мест.

Как известно, в XI в. Византии заметно увеличивается количество иллюстрированных рукописей, причем одновременно усиливается стремление к объединению всех элементов декора. Иллюстрировали преимущественно книги определенного содержания. Это прежде всего Евангельские чтения

---

[52] В. Д. Лихачева, *Византийская миниатюра*, с. 15. табл. 11–14.

[53] S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II. Londres, Add. 19352. Paris, 1970 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, V).

[54] H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siecle*. Paris, 1908; S. Der Nersessian, *Recherches sur les miniatures du Parisinus graecus 74*. – Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 21, 1972, p. 109–117. См. также: S. Dufrenne, *Deux chefs-d'oeuvres de la miniature du XIe siecle*. – Cahiers Archeologiques, XVII, 1967, p. 177–191.

[55] P. Buberl, H. Gerstinger, *Op. cit.*, 2, S. 21–31, Taf. VI–XI.

[56] K. Weitzmann, *The Psalter Vatopedi 761. Its Place in the Aristocratic Psalter Recension*. – The Journal of the Walters Art Gallery, 10, 1947, p. 21–51; *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections*. An Exhibition in Honor of K. Weitzmann. Princeton, 1973, N 23.

[57] Подробнее см.: В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, т. I. с. 105–111.

(Лекционарий), Четвероевангелие, Псалтирь, Менологий.[58] Наряду с названными книгами получили широкое распространение лицевые кодексы Слов Григория Назианзина[59] и „Лествицы" Иоанна Лествичника.[60] Деяния апостолов украшали миниатюрами крайне редко, не только в XI в., но и позднее.[61] Посланиям апостолов, в лучшем случае, могли предшествовать изображения авторов, погрудные, либо представляющие их в неподвижных статуарных позах. Апостол 1072 г. является единственной известной нам лицевой рукописью, в которой циклу портретных изображений придан характер действия. Невозможно сейчас с уверенностью сказать, осталась ли эта попытка создания иллюстрированного кодекса Деяний и посланий апостолов всего лишь смелым экспериментом в стенах придворного скриптория, или успела все же найти отклик. Для нас рукопись, хранящаяся ныне в Москве, остается уникальной и одной из самых изысканных по оформлению, подлинной жемчужиной книжного искусства Константинополя, как ее давно заслуженно называют в литературе.

ИЛУСТРАЦИЈЕ ЦАРИГРАДСКОГ РУКОПИСА АПОСТОЛА ИЗ 1072. Г

ВАСИЛИЈ ПУЦКО

У раду су описане илустрације овог занимљивог цариградског рукописа Апостола из 1072. који се чува у Универзитетској библиотеци у Москви. Описи су пропраћени запажањима о садржају илустрација уз делимичну иконографску и стилску анализу минијатура овог вредног рукописа из друге половине XI века који је само делом до сада издаван.

[58] K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century.* In: Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, p. 271–296. Ср.: K. Weitzmann, *The Study of Byzantine Book Illumination,* Past, Present, and Future. In: The Place of Book Illumination in Byzantine Art. Princeton, 1975, p. 1–60.

[59] G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus.* Princeton, 1969 (Studies in Manuscript Illumination, 6).

[60] J. R. Martin, *The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus.* Princeton, 1954 (Studies in Manuscript Illumination, 5).

[61] H. L. Kessler, *Paris. Gr. 102: A Rare Illustrated Acts of the Apostles.* – Dumbarton Oaks Papers, 27, 1973, p. 211–216; L. Eleen, *Acts Illustration in Italy and Byzantium.* – Ibid., 31, 1977, p. 253–278.

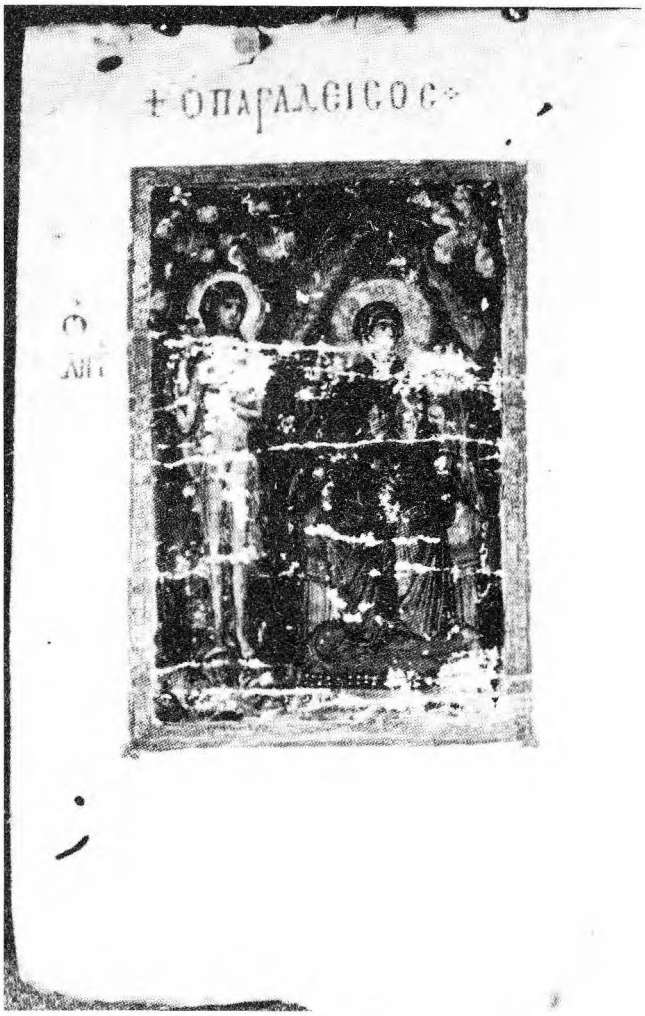


Рис. 1. Москва, Университетская библиотека.
Апостол, лл. 311 об. – 1.

Рис. 2. Москва, Университетская библиотека.
Апостол, л. 100.

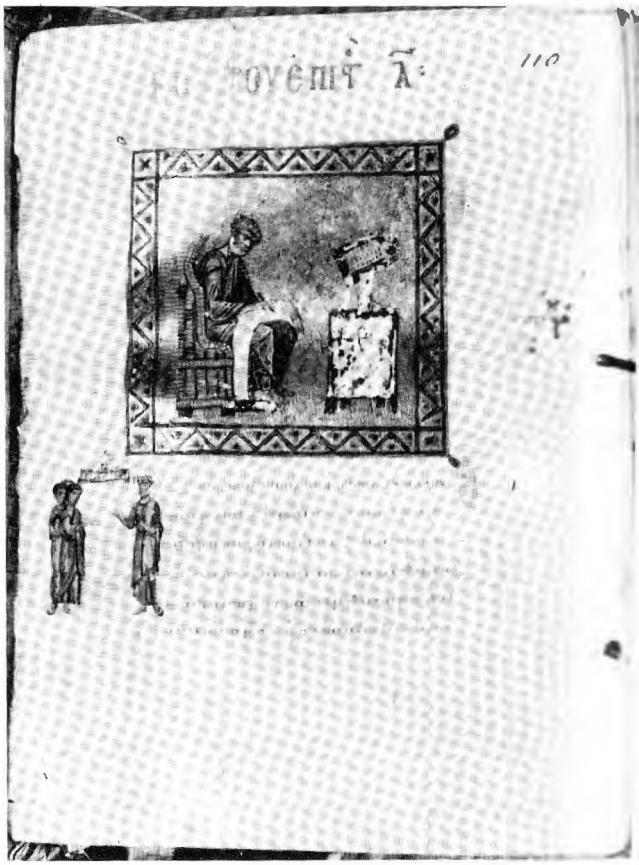


Рис. 3. Москва, Университетская библиотека.
Апостол, л. 110.

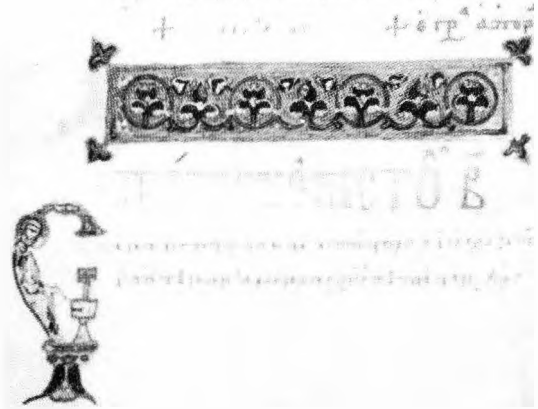


Рис. 4. Москва, Университетская библиотека.
Апостол, л. 120.

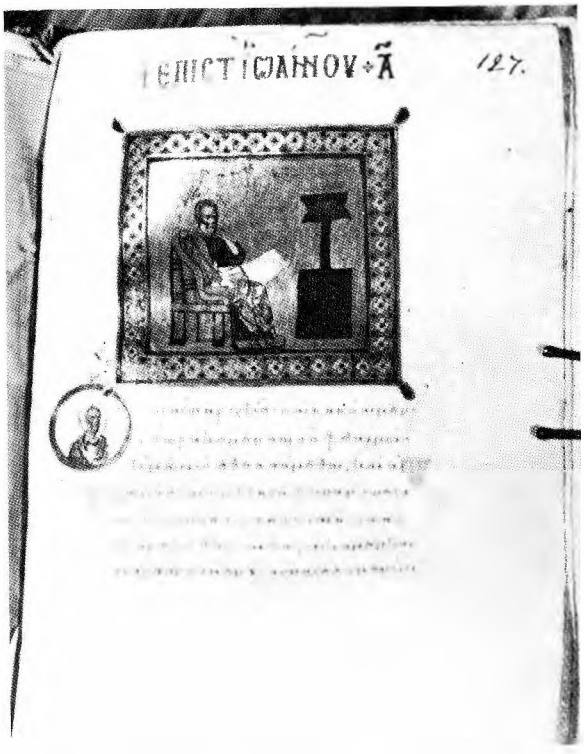


Рис. 5. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 127.

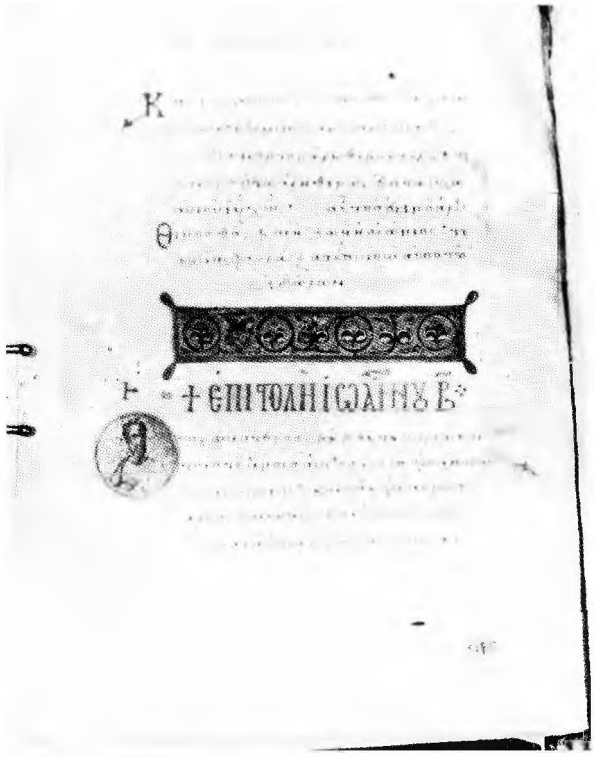


Рис. 6. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 136 об.

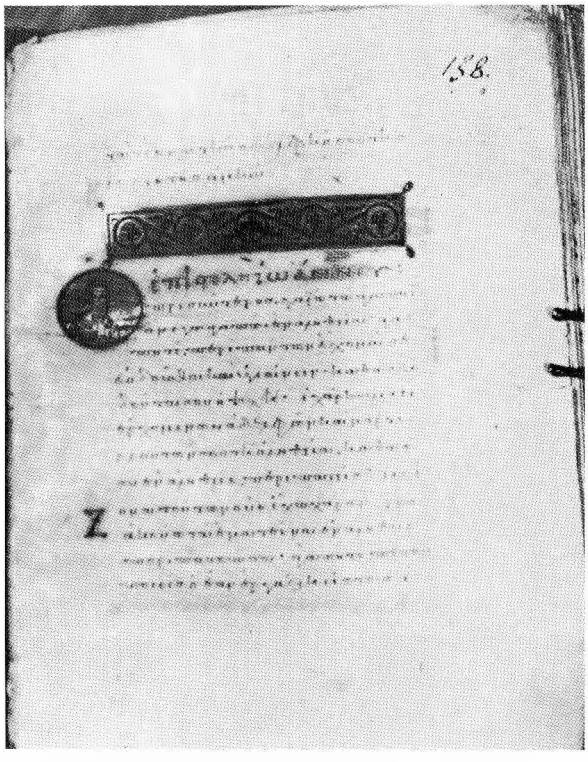


Рис. 7. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 138.

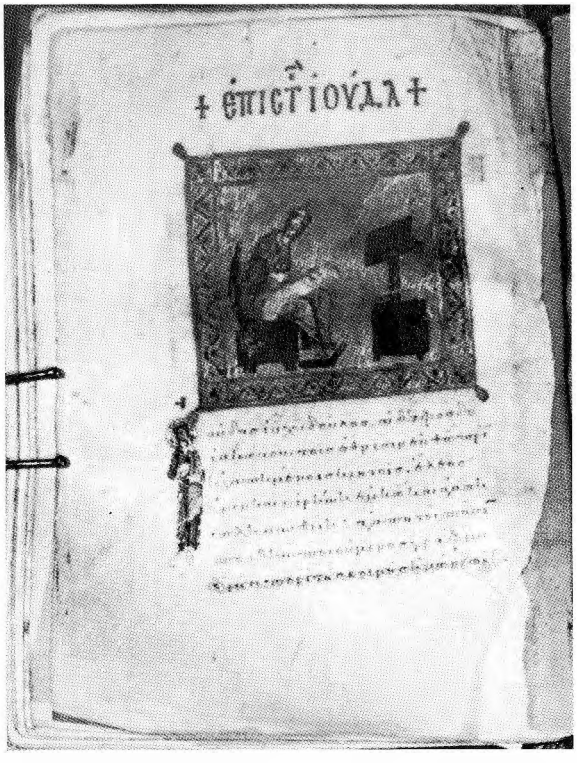


Рис. 8. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 139 об.

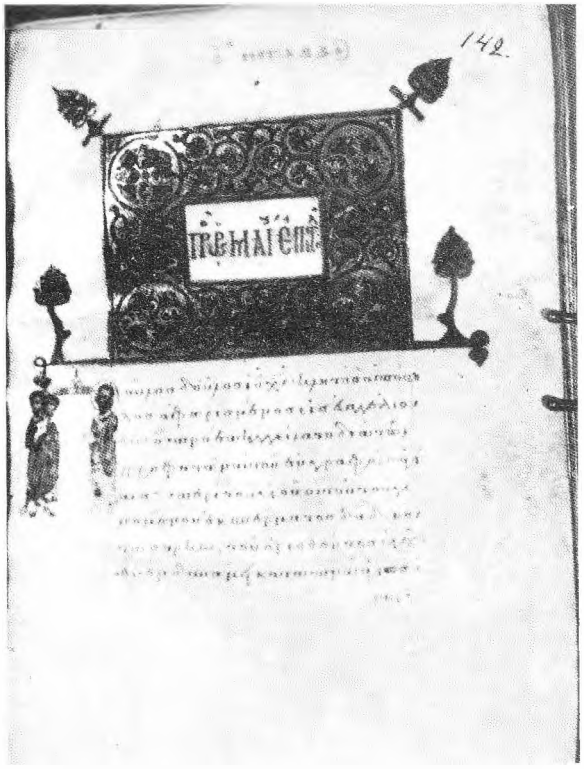


Рис. 9. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 142.

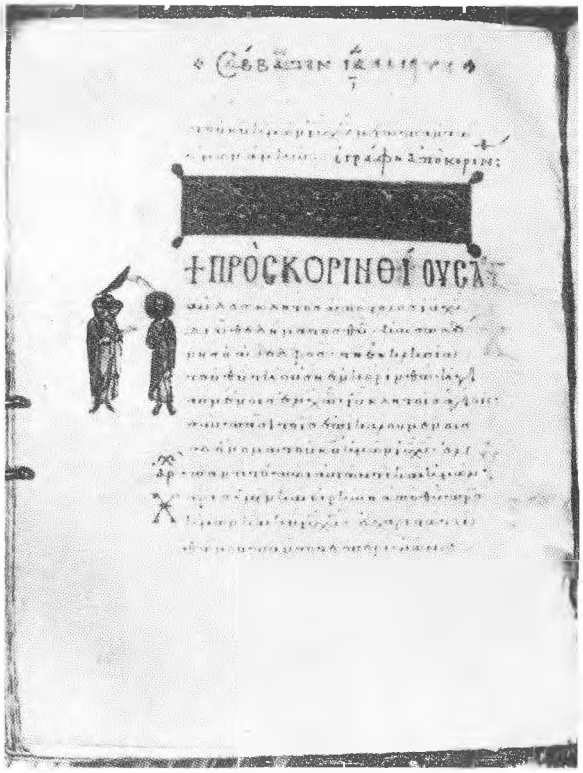


Рис. 10. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 179 об.

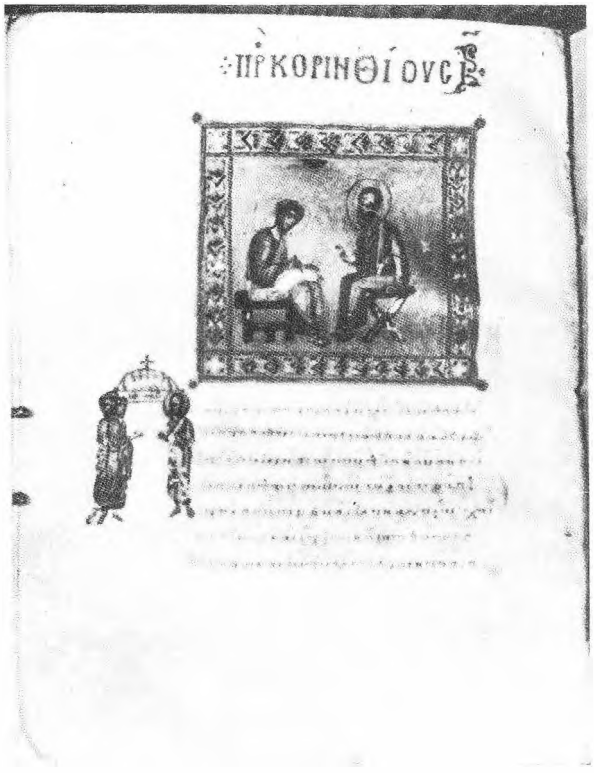


Рис. 11. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 214 об.

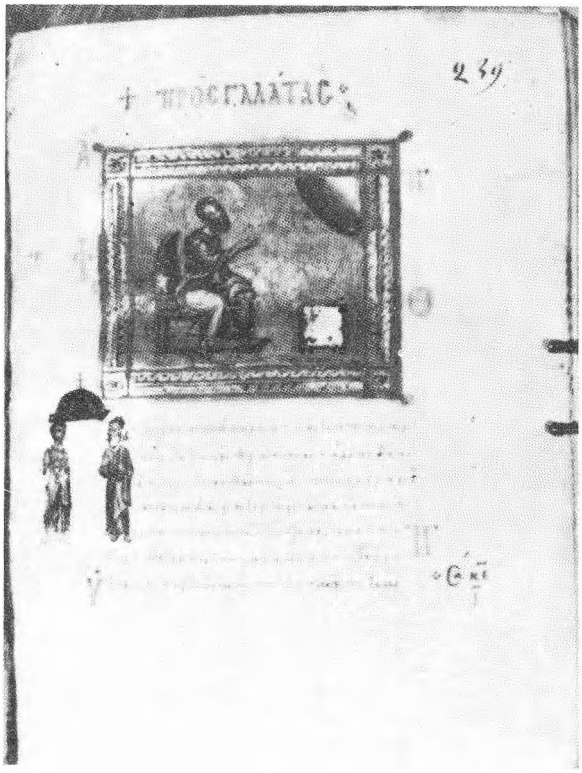


Рис. 12. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 239.

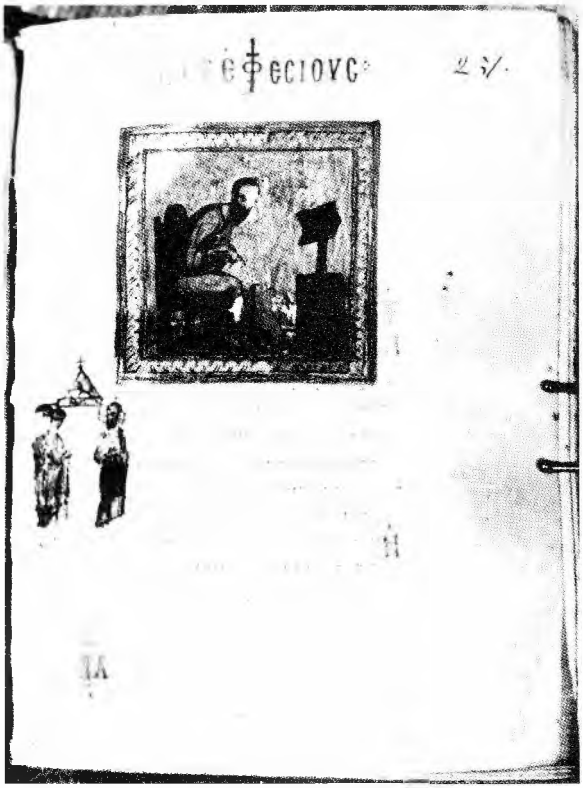


Рис. 13. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 251.

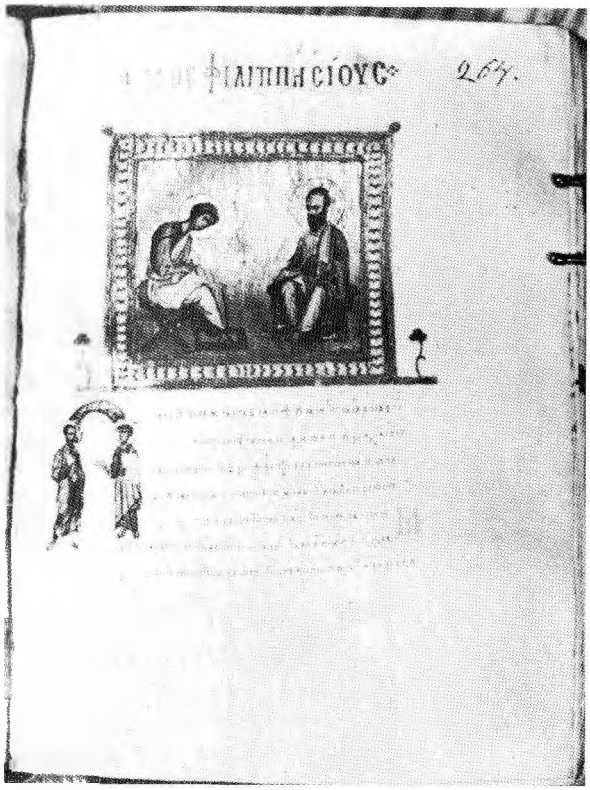


Рис. 14. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 264.

Рис. 15. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 281.

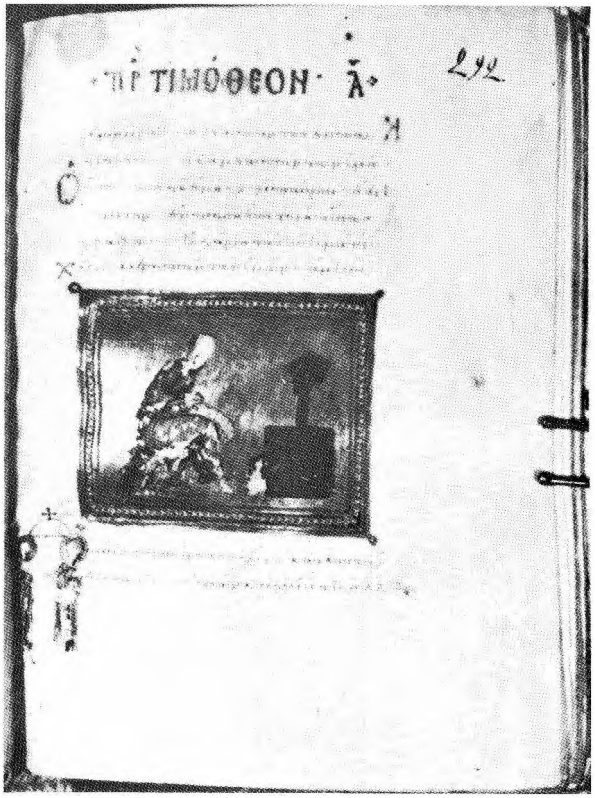


Рис. 16. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 292.

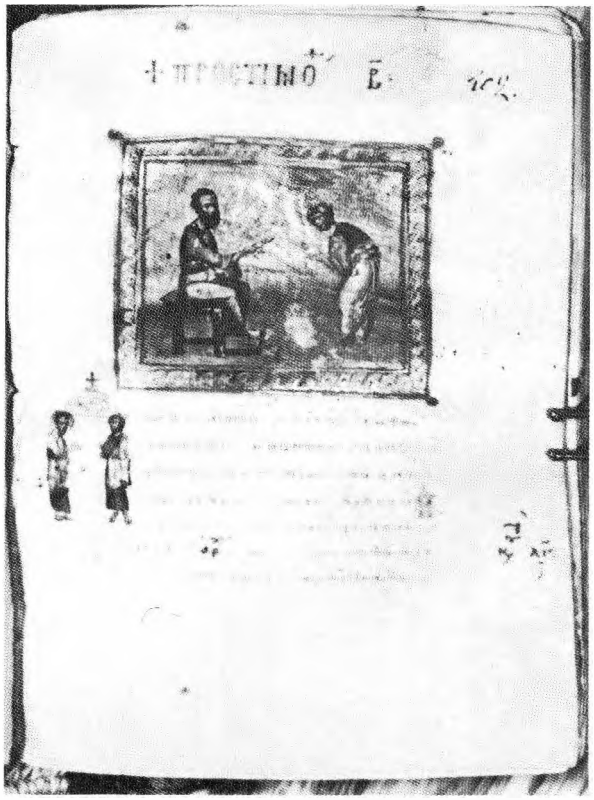


Рис. 17. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 302.

Рис. 18. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 310 об.

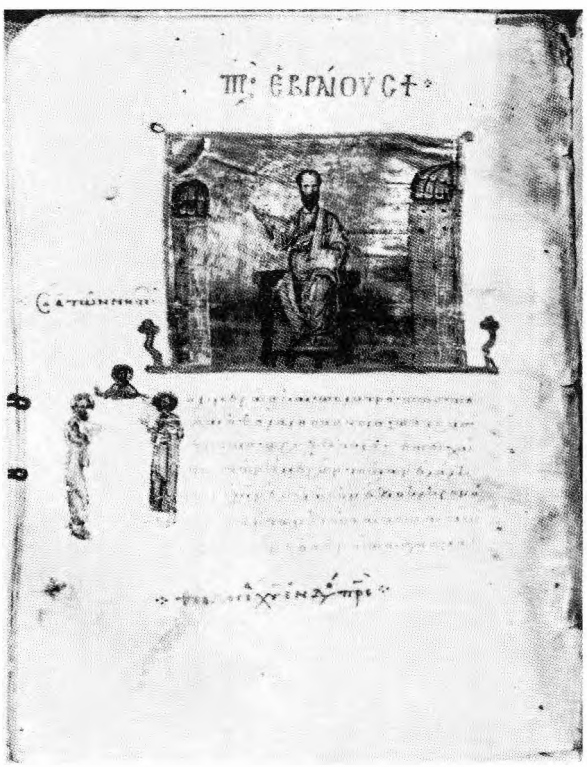


Рис. 19. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 316 об.

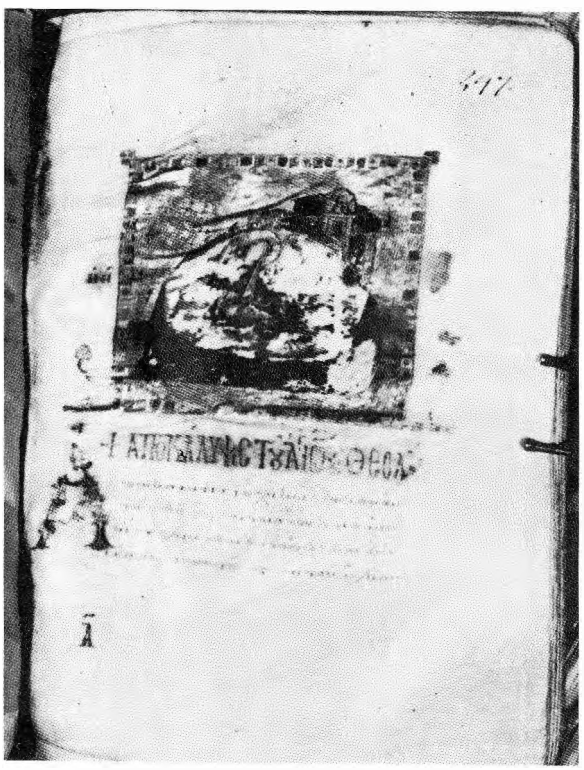


Рис. 20. Москва, Университетская библиотека. Апостол, л. 347.

Примечание: размер рукописи 11,2 × 8,7 цм. Фото автора, кроме рис. 4 и 18 (Фото МГУ).

ВОЈИСЛАВ Ј. ЂУРИЋ

Босанске минијатуре у грчком рукопису 149 из атинске Националне библиотеке

Донедавно испитивачи словенских и грчких рукописа нису показали изузетно интересовање за грчки рукопис Дела апостолских и посланица из Националне библиотеке у Атини бр. 149. Он се ни својом величином (21,5 cm × 15,5 cm, има 181 лист), ни лепотом писма и украса није истицао у множини просечних рукописа каквих има у многим истакнутим књигохранилиштима света.[1] Међутим, већ је А. Делат, који је први пажљивије проучавао његов украс, запазио да апостоли Петар и Павле носе свитке са словенским текстовима и да припадају словенској уметности или уметности њоме инспирисаној. Њему је цртеж у овом рукопису изгледао слаб, а ставови фигура неспретни и крути.[2] Знаменити историчар византијске уметности Андре Грабар задржао се више на овом украсу, обрађујући грчке илуминиране књиге, настале на италском подручју између IX и XI века. Запазивши сродност између фигура апостола у њему и јеванђелиста из Копитаревог босанског јеванђеља, представио је тај однос као однос узорка из XI века (како он датује грчки рукопис из Атине) и његовог словенског следбеника из XIV столећа.[3] Јованка Максимовић је ово Грабарево схватање разрадила на тај начин што је везу између ова два рукописа продубила: „види се исто схватање људске фигуре, исте физиономије, обрада косе, начин цртања наиван и неспретан, стилизација орна-

[1] Ἰ. Σακκελίων καὶ Ἀ. Σακκελίων, *Καταλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλαδος*, Athènes 1892, 29, укратко су описали овај рукопис и датовали га у X в.; P. Buberl, *Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*. Wien 1917, 9, Fig. 18, ставио га је у XI в. и приписао јужноиталијанским радионицама; навео је само постојање апостолских ликова. Према инвентару рукопис је ушао у библиотеку 1891. године из приватне колекције Сингру (Σηγγρού), чији је власник био познати трговац који је куповао старине по Балкану. I. Ševčenko, *Report on the Glagolitic Fragments (of the Euchologium Sinaiticum?) discovered on Sinai in 1975 and Some Thoughts on the Models for the Make-up of the Earliest Glagolitic Manuscripts*, Harvard Ukrainian Studies, vol. VI, № 2, June 1982, 143, има податак да је рукопис дошао у библиотеку из манастира Бачкова у Бугарској.

[2] A. Delatte, *Les Manuscripts à Miniatures et à Ornements des Bibliothèques d'Athènes*, Liège-Paris 1926, 71–72.

[3] A. Grabar, *Les manuscripts grecs enlumines de provenance italienne (IXe–XIe siècles)*, Paris 1972, 68–69, figs. 290–292.

мента у заставицама и њихов распоред, па чак на једном месту св. Павле има српску ћирилску сигнатуру и српски текст на свитку; у истом рукопису и св. Петар има српски текст на свитку у руци". Мада су у питању, по Ј. Максимовић, „нејасне везе" (јер је она овај рукопис датовала „у XI век или нешто касније"), ипак је јужна Италија наведена као земља под чијим су утицајем биле и неке босанске минијатуре.[4]

Нов изазов у проучавању овог рукописа дошао је од познатог француског византолога Андре Гијуа. Он је, заједно са Катјом Черемисинов, разматрајући улогу Арабљана и Словена у византијском катепанату Италији у X и XI веку, ставио атински рукопис у средиште пажње. По његовом схватању, рукопис је дело двеју руку и израз двојезичке културе српског живља, настањеног у византијским областима јужне Италије. У раду Андреа Гијуа и Катје Черемисинов посебно су анализоване фигуре апостола који држе свитке са словенским текстовима, које су они прочитали и протумачили као почетке одговарајућих посланица. Најзад, увидевши да постоје сличности између украса грчких књига у јужној Италији и украса у глагољским рукописима из XI века, какви су *Синајски евхологион* и *Синајски псалтир,* они су били склони да настанак ових глагољских рукописа, као и атинског бр. 149, вежу за јужну Италију.[5]

Убрзо после ових објашњења објављен је и исцрпан опис рукописа с новим запажањима.[6] Састављачи новог Каталога украшених византијских рукописа из грчке Националне библиотеке написали су да је рукопис бр. 149 дело искусног преписивача из монашке средине и да се може упоредити, по писму, с неким рукописима насталим на Светој Гори и у јужној Италији с краја X и с почетка XI века. Многи наслови, запажено је ту, дописивани су и украшавани другачијом бојом и у друго време. Они су изнели уверење да је рукопис, убрзо по завршетку, дошао у словенске руке тако да су се приликом исправки грчких наслова поткрале грешке у извођењу неких мајускула и да су, том приликом, насликани апостоли и исписани словенски текстови на њиховим свицима. За састављаче овог Каталога фигуре апостола Петра и Павла носе обележја типична за српску минијатуру у средњем веку, па за њих не виде само сличности у Копитаревом босанском јеванђељу, као Грабар, већ и у глагољском *Зографском јеванђељу* и ћирилским рукописима, какви су *Мирослављево* и *Призренско јеванђеље.* Осим тога, и употребљене боје – зелена, сива и црвена – сирове у својим интонацијама, положене на површину без жеље да пластично опишу облике, типичне су за српску минијатуру. Због тога што је првобитни грчки рукопис одмах допуњен словенским украсом, састављачи

[4] Ј. Максимовић, *Сликарство минијатура у средњовековној Босни,* ЗРВИ, 17 (1976) 181.

[5] A. Guillou et K. Tcheremissinoff, *Note sur la culture arabe et la culture slave dans le katépanat d'Italie* (X^e–XIe s.), Mélanges de l'École française de Rome, 88, 1976, 677–680, 685–692, figs. 7–9 (у боји).

[6] A. Marava-Chatzinicolaou – Ch. Toufexi-Paschou, *Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece,* Athens 1978, 53–55, figs. 62–71.

овог Каталога закључили су своје тумачење – овај рукопис су употребљавали грчки или словенски свештеници у време покрштавања словенских народа на Балкану. Тиме што су словенске интервенције у рукопису одвојили од времена његовог настанка, они се разликују од претходних истраживача, али не толико битно да би се смело рећи да нису у сенци њихових схватања.

Године 1982. појавила су се два кратка, али другачија размишљања о словенским допунама у овом грчком рукопису. Објашњавајући *Синајски евхологион* и настанак украса у глагољским рукописима, амерички професор Ихор Шевченко временски је знатно одвојио словенске допуне од настанка грчког рукописа. Датовао их је у XIV век и везао за делатност неког центра са Балкана (можда и Србије), где је словенски писар савршено познавао грчко писмо и где су, иначе лоше, минијатуре биле израђене. И Шевченко је приметио да су на неким местима текстови првобитног писара били избрисани, па исписани нови и да се у рукопису налазе таблице о прослављању Ускрса, које почињу годином 1328. За њега је атински рукопис, пре свега, сведочанство о путовању грчких књига из јужне Италије на Балкан, између XI и XIV века.[7]

Истовремено је објављено поглавље у *Историји српског народа* посвећено уметности у Босни, где сам фигуративне минијатуре и известан број заставица у атинском рукопису приписао делатности једне босанске преписивачке радионице. Најприближнија цртачка и бојена решења нашао сам у *Манојловом (Мостарском) јеванђељу* и у *Јеванђељу Дивоша Тихорадића,* које је исписао познати преписивач из средњовековне Босне, Манојло Грк, а украсили га његови уметнички сарадници. То исправљање и допуњавање старијег грчког рукописа одиграло се, врло вероватно, 1327. године, када су биле састављене и пасхалне таблице. Чини се да се у грчко-словенској двојезичној средини, каква је била радионица Манојла Грка, могла очекивати поправка и преправка једног старијег грчког рукописа, као што је рукопис бр. 149 из Атине.[8]

Како у мом ранијем тексту, који је имао карактер општијег прегледа, није постојала могућност за образложења, остао сам дужан да објасним своје становиште. Приликом рада на рукопису, установио сам да је врло темељна рестаурација извршена на њему у XIV веку. Писар првобитнога рукописа исписивао је текст и исцртавао заставице и иницијале већином мастилом боје сепије, а неке црвеном бојом (киноваром) (сл. 1). На фолију 151, у посебном запису, он се пожалио како му је нестао киновар, па ће морати рад да настави обичним мастилом. И заиста, на неколико следећих страна нема црвене боје у рубрикама и на иницијалима; тек касније се поново појавила. Његови иницијали, заставице и виђете најједноставнијег су геометријског типа – површине су им, углавном, прекривене једном или двема усуканим тракама. Где-где се

[7] I. Ševčenko, *loc. cit.*

[8] *Историја српског народа*, II, Београд 1982, 357–358 (В. Ј. Ђурић).

појављује преплетена трака или неки други једноставни орнамент. По томе, рукопис је најсроднији просечним грчким јужноиталијанским делима с краја X и почетка XI века (сл. 1–3).

Рестауратор рукописа из XIV века је тада слабо видљиве редове или рубрике појачавао најчешће црном и црвеном бојом, а ређе сепијом, која је светлија од првобитне. На неким местима је старије текстове рубрика сасвим избрисао и поново написао (сл. 1, 3). Понекад је старије заставице, виньете и иницијале бојио зеленом или плавом бојом (сл. 2). Направио је, најзад, десетак нових иницијала, најмање четири заставице и три фигуре апостола. Стари рукопис је био врло погодан за допуну украса, јер су, приликом исписивања, биле остављене празне површине, нарочито на почецима апостолских посланица, за фигурални украс који првобитно није био остварен.

За рестаураторски поступак из XIV века најречитије су три странице, на којима су изведени ликови апостола. На листу 52 v., где почиње Петрова посланица, био је насликан апостол Петар, у већој колони која је остала одраније слободна. Окренут полудесно, благосиља десном руком, док у левој држи развијен свитак са српскословенским почетком своје Посланице. Над њим је грчки натпис с именом. У десној колони остали су заставица и иницијал старог украса, само што је рубрика појачана црним, а први ред Посланице црвеним (сл. 4, 5).

На листу 103, на левој страни, која је такође била од почетка слободна, насликан је апостол Павле у истом ставу као апостол Петар, а на његовом свитку је почетак његове Посланице Коринћанима (сл. 6). Над главом му је српскословенски натпис с именом. У десној колони, међутим, стара заставица и иницијал су избрисани и на њихово место су постављени нови, сасвим другачијег духа од претходних. То брисање је извршено неким оштрим предметом, те је пергамент на тим местима истањен, због чега је касније делимично и страдао. Правоугаона заставица, обојена црвено и црно као и иницијал, има по ивици низ белих кругова с црвеним тачкама, а у средини два супротстављена листа, окружена лозовом граном, која се између њих преплиће и чији изданак избија у средини уврх заставице и завршава се декоративним цветом. На сваком од четири угла је по један украсни лист (сл. 7). Наместо старог иницијала П, који је имао висину пет редова текста, а почетни редови посланице били су мало увучени да би му се обезбедило место, насликан је нови иницијал у висини десет редова текста. Он је постављен мало накриво, јер се протеже и поред оних редова који нису били увучени. Исцртан је црним, а у посебним квадратићима по површини слова су беле путаче на црвеној позадини; на угловима испод страна слова и испод пречаге слова су зелени листићи, док по спољној ивици иду тачкице изведене сепијом. Те тачкице иду и око апостола Павла и његовог свитка (сл. 8). На овом листу виде се и извесне писарске прераде: три реда старог текста су избрисана, па поново исписана, ваљда у XIV веку, јер је сепија знатно светлија.

На листу 143, апостол Павле из леве колоне држи књигу у десној руци, а левом указује на почетак текста своје Посланице Тимотеју, која је у десној колони. Име му је исписано грчким. Рубрика Посланице појачана је црним и обојена плавозеленкастим. Иницијал је остао стари, а насликана је нова правоугаона заставица (сл. 9). Зелених је оквира и подељена је на две површине. У левој су црним исцртани змајеви сплетених репова, свијених тела, окренути главама један према другоме, разјапљених чељусти. У десној су две наспрамно постављене, леђима окренуте, црним исцртане птице. Позадина је црвена, као што су црвени лист у средини над заставицом и оквири листова у горњим и листови у доњим угловима (сл. 10).

Апостоли су исцртани црним, а само местимично сепијом. Одећа им је обојена зеленом или плавом бојом. Набори на одећи су изведени у виду црвених трака. Једино је доња хаљина код апостола Павла, на листу 143, црвена, а набори на њој црни. Код свих апостола ореол и натписи с именима изведени су црвеном бојом. Приметно је да рестауратор из XIV века није обраћао довољно пажње да уклопи свој украс у тачан однос према тексту. Дугачка фигура апостола Петра, на пример, пружа се знатно испод десне колоне с текстом, док је фигура апостола Павла, са листа 143, краћа од колоне с текстом.[9]

Још је на најмање два места рестауратор из XIV века направио већи захват у стари рукопис. На листу 142 избрисао је цео доњи крај десне колоне текста, па је ту поставио заставицу с мотивом лозе и четири палмете, обојивши је плаво, зелено и црвено. Тиме је означио почетак Павлове посланице Филипљанима. Рубрику је због тога исписао црним мастилом, као и прва два реда Посланице. Иницијал П је такође његов, али је једноставнији од других: обојен је плавим и црвеним, има чворове на усправним странама, а просто лишће у угловима (сл. 12).[10] На листу 47 v., где почиње Посланица апостола Јакова, стоји над текстом правоугаона заставица с плавим оквиром и црвеним круговима поређаним у низу на белој површини (сл. 11). Сличан мотив се налази на оквиру заставице уз Посланицу апостола Павла, на листу 103. Вероватно се у левој колони налазила слика апостола Јакова. Ваљда управо због тога лева колона је одсечена; могао ју је однети неки скупљач старина.

Обновитељ рукописа из XIV века није искористио све слободне површине које је оставио стари писар. Уз неке друге посланице има, такође, слободних места за фигуре апостола, било у левој колони, било изнад текста у десној (нпр. листови 119, 135 v, 136, 159 v.). Међутим, он је, ипак, желео да подигне раскош рукописа на виши степен. Тако је неке старе иницијале и заставице – који су раније били изведени у сепији или обојени где-где киноваром –

[9] Странице атинског рукописа с фигурама апостола публиковане су у боји тако да се на репродукцијама јасно може одвојити старији од млађег слоја украса, cf. A. Guillou et K. Tchérémissinoff, *op. cit.*, figs. 7–9; A. Marava-Chatzinicolaou – Ch. Toufexi-Paschou, *op. cit.*, figs. 62–64.

[10] A. Marava-Chatzinicolaou – Ch. Toufexi-Paschou, *op. cit.*, fig. 67 (у боји).

досликавао плавим, зеленим и црвеним. Та његова жеља посебно је видљива у местимичном додавању нових иницијала, који су знатно раскошнији и већи од старих и заузимају од шест до дванаест редова. Да би своје настојање остварио, морао је местимично да прибегне исправкама текста. На пример, на листу 42 v. убачен је иницијал М, обојен црвеним и плавичастозеленим, с белим путачама у квадратним површинама на усправним странама слова (као на иницијалу П уз апостола Павла, на листу 103). Њиме почиње реч μετὰ. Првобитно, прва половина ове речи била је на крају претходног реда (њени остаци су још увек видљиви). Пошто је направљен иницијал, пребачено је уз њега и слово ε тако да се сада цела реч нашла у новом реду; ε није изведено сепијом, као остали текст, већ црвеном бојом која је сликару била при руци док је радио иницијал (сл. 17).

Слично је поступио још на неколико места. На листу 24 v. убачен је иницијал А (алфа), пошто је то слово истрвено са краја претходног реда. Кад је иницијал постављен и обојен црвеним, жутим и зеленим, цео текст у том реду појачан је кичоваром преко ранијег мастила. Овај иницијал, иако геометријског склопа, има извесне флоралне и тератолошке особине: доњи део се разлистава, у горњем се појављује облик сличан воловској глави, док се по средини налазе неке врсте геометријских крилаца (сл. 13). На листу 27 v. иницијал І је из XIV века. Он је обојен црвеним и зеленим. Док му се доњи крај претвара у лишће, горњи добија црте неке чеоно представљене главе. Почетак је то речи ουδαῖος, чији се први део пре постављања иницијала налазио у претходном реду (сл. 14). На листу 33 v. читава реч из претходног реда брисана је (мада се њени трагови виде) и пребачена у следећи ред, где је тада изведен, типично босански, црвено-жуто-зелени иницијал А (алфа), с тзв. крилцима (сл. 15).

Има случајева када је обновитељ украса из XIV века и другачије поступао. Иницијал И, са листа 34 v., црвен и зелен с „крилцима", дошао је на место курзивног η. Тако је поступљено и на листу 35 v., када је постављен иницијал црвено-зелени К. Ваљда је такав поступак примењен и приликом исликавања иницијала А, на листу 37, свакако најлепшег од оних који су урађени у XIV веку. У питању је чудовишна птица грабљивица, с роговима, иначе орловског изгледа и оштрог кљуна и канџи. Реп јој се разлистава; перје јој је црвено, окер и зелено (сл. 16).[11]

[11] A. Marava-Chatzinicolaou – Ch. Toufexi-Paschou, *op. cit.*, fig. 68 (у боји). Иначе, ови описивачи рукописа нису систематски одвојили рестаурациони захват; само наводе да су нови иницијали убачени на стр. 4, 57, 130, 142 између осталих, као и да су изведени неколики нови наслови; још наводе да има дописивања другом бојом и нових улепшавања. Једино се више задржавају на фигурама апостола Петра и Павла. І. Ševčenko, *loc. cit.*, није имао за циљ да проучи детаљно овај рукопис. Он је запазио да се првобитни наслов са листа 57 r. још увек одсликава, као у огледалу, на листу 56 v., а он је у XIV веку био избрисан, па је на том месту исписан нови наслов, црним мастилом, другом руком. Истој руци он је приписао и српскословенске текстове на свицима апостола.

Обнову рукописа бр. 149 из Атине могућно је датовати са знатном вероватноћом у годину 1327. Разлог за то садржи пасхална таблица на листу 159, на коју сам се већ раније, приликом датовања, ослонио. Израчунавање датума за празновање Ускрса почиње годином 6836 (1328) и садржи десетогодишњи циклус, тј. иде до 6846. године. Наведена је још и 6850 (1342) и започето је израчунавање празновања и за следећу годину, али су изостављене две последње цифре, јер је текст прекинут. Сва је прилика да је пасхалну таблицу исписао обновитељ рукописа из XIV века, јер је употребио сепију бледе интонације као мастило, којим је, иначе, на више места у књизи исписивао рубрике преко отрвених црвених (на пример листови 66, 130, 136, 151). Рекло би се да је дуктус слова истоветан. Ако је ово запажање тачно, обнову рукописа ваља датовати у годину која претходи првом слављењу Ускрса према пасхалној таблици. И иначе, у одређивању времена настанка знатног броја византијских рукописа, који нису имали записе од вредности за датовање, одлучујући ослонац представљале су пасхалне таблице.[12] Најзад, чињеница да су пасхалне таблице исписане на листу који је првобитно остављен празан, а налази се двадесетак страница пре краја рукописа, упућује на обновитеља из XIV века, који је на сличан начин искористио раније празне странице у књизи.

Датовање обнове рукописа у време око 1330. године помаже и стил минијатура. Он такође указује и на средину у којој је обнова обављена. Нагласили смо, у своје време, да постоји врло велика сличност између дела изишлих из преписивачке радионице Манојла Грка и украса у овом рукопису, нарочито кад је у питању обликовање фигура. Поред једноставног покривања бојом површина унутар цртежа изведеног црном или сепијом – а те боје су исте у рукописима Манојлове радионице и у атинском бр. 149 – њих повезују и готичка стилска обележја, истина, исказана на наиван начин. Лица апостола из атинског рукописа имају високо извијене обрве и понешто укошене буљаве очи, чиме наликују на лица фигура са иницијала из *Јеванђеља Дивоша Тихорадића*, истакнутог дела из преписивачке радионице Манојла Грка. Пореклом из готике је изломљена, некад и цик-цак линија са контуре одеће на апостолима из атинског рукописа. Готичко је, најзад, и осећање за склад боја које преовлађују у делима Манојла Грка и у атинском рукопису, што се, пре свега, односи на често сучељавање црвене са зеленом.

Блискост украса у књигама Манојла Грка и у атинском рукопису 149 потврђује се и кроз употребљену орнаментику, која се само у њима среће. Тако, на пример, путаче што прекривају неке иницијале у атинском рукопису, заправо су јако стилизовани четворолатични цветови, којих има једино још на

[12] Cf. I. Spatharakis, *Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year* 1453, I, Leiden 1981, 12 (бр. рук. 11, 12, 15), 23 (бр. рук. 69), 31 (бр. рук. 96), 32 (бр. рук. 97), 32 (бр. рук. 98), 34 (бр. рук. 101), 35 (бр. рук. 104, 107) итд., где је донет знатан број примера о датовању грчких рукописа на основу пасхалних таблица у њима сачуваних (са старијом литературом).

иницијалима у *Јеванђељу Дивоша Тихорадића*.[13] Исти је случај и са таласастим белим нашивом на рамену апостола Петра у атинском рукопису и на иницијалима у *Јеванђељу Дивоша Тихорадића* или, пак, с „крилцима" на иницијалама из Атине и онима из Манојлових рукописа.[14]

И нешто млађи украс у два босанска рукописа има извесне сличности с оним из Атине. Тако се у *Јеванђељу Твртка Припковића* могу срести палмете на заставицама као у атинском рукопису на листу 142[15] или, пак, једнако стилизовани сучељени цветови у заставици као на листу на којем је, у атинском рукопису, насликан апостол Петар.[16] Приближно тако изгледа и заставица у тзв. *Гиљфердинговом апостолу,* насталом једновремено са *Јеванђељем Твртка Припковића.*

Разлике у украсу између двеју књига које је потписао Манојло Грк (*Мостарско* и *Јеванђеље Дивоша Тихорадића*), откривају могућност да је поред Манојла у његовој радионици било сарадника различитих способности и особина. Због тога не би било чудно ако бисмо и минијатуре из атинског рукописа приближили његовој радионици. Оне нису дело мајстора што су радили на сачуваним његовим рукописима, али на њихова највише личе. Истовременост обнове атинског рукописа и делатности Манојлове радионице, као и грчкословенска двојезичност у обновљеном уметничком слоју атинског рукописа, ову хипотезу поткрепљују. Ако обнова и није настала у радионици Манојла Грка, она је свакако обављена у Босни и везана је за Грка који је дуго боравио у словенској средини. Он је учинио све да сачува један стари грчки рукопис и да га украсом подигне до најлепших остварења у средини у којој је боравио.

---

[13] Украс у *Јеванђељу Дивоша Тихорадића* није систематично објављен. Путаче–цветови налазе се на необјављеним декоративним иницијалима В и О, а постоји уоквирен правоугаоником и на средини објављеног иницијала Т: Ј. Ђурић и Р. Иванишевић, *Јеванђеље Дивоша Тихорадића*, ЗРВИ 7, Београд 1961, сл. 4.

[14] За мотив таласастог белог украса cf. Ј.Ђурић и Р. Иванишевић, *op. cit.,* сл. 4 и 6; И. Грицкат, *Дивошево јеванђеље,* Јужнословенски филолог XXV, Београд 1963, сл. 1 и 6. За иницијал А (алфа) у атинском рукопису 149, на листу 33 v. cf. иницијал В у Дивошевом јеванђељу: И. Грицкат, *op. cit.,* сл. 3.

[15] Cf. В. Стасовъ, *Славянскій и восточный орнаментъ по рукописямъ древняго и новаго времени,* Санктпетербургъ 1883, pl. XXVIII, figs. 3, 5, 7, 8 (палмете у заставицама), fig. 2 (сучељено лишће у заставици).

[16] Ibid., pl. XXIX/9 (сучељено лишће у заставици с изданком изнад).

LES MINIATURES DE BOSNIE DANS LE MANUSCRIT GREC 149 DE LA BIBLIOTHEQUE NATIONALE D'ATHENES

VOJISLAV J. DJURIĆ

Ce manuscrit grec des Actes des apôtres et de leurs épîtres a suscité dans la science une attention toute particulière du fait que l'on trouve dans son ensemble plusieurs miniatures sur lesquelles sont conservées, autour des saints représentés ou sur leurs rouleaux, des inscriptions avec leurs noms écrites en serbo-slave. Récemment A. Guillou et K. Tchérémissinoff ont expliqué que ce mélange résultait du fait que ce manuscrit a été excécuté dans les colonnies d'émigrés serbes en Italie méridionale au XIe siècle, dans un milieu bilingue serbo-grec. Immédiatement après cela, les éditeurs du nouveau Catalogue des manuscrits enluminés de la Bibliothèque Nationale d'Athènes ont constaté que ce manuscrit était d'après son écriture semblable aux manuscrits grecs apparus au Mont-Athos et en Italie méridionale vers la fin du Xe ou au début du XIe siècle. D'après leur conviction, cet ouvrage serait assez rapidement passé entre des mains slaves et c'est à cette occasion qu'on a procédé à la correction de certaines inscriptions et initiales et à l'exécution de trois miniatures représentant des apôtres sur les rouleaux desquels sont inscrits des textes slaves. Ce travail aurait eu lieu, d'après eux, dans un milieu serbe, compte tenu que les miniatures ressemblent à celles de l'Evangile dit de Miroslav ou de Prizren, mais aussi à celles de l'Evangile glagolitique de Zographe et d'un évangile de Bosnie qui porte le nom de Kopitar. Ces éditeurs étaient convaincus que ce manuscrit a été utilisé par les prêtres grecs ou slaves prêchant la foi chrétienne parmi les Slaves du sud. En 1982 deux opinions différentes sont apparues simultanément en ce qui concerne l'origine des miniatures accompagnées d'inscriptions slaves que l'on trouve dans ce manuscrit grec. Leurs auteurs, I. Ševčenko et V. J. Djurić ont tous deux considérablement éloigné chronologiquement les compléments slaves de l'époque où fut rédigé ce manuscrit, en situant leur réalisation au XIVe siècle. Le premier a lié ces compléments slaves a un centre de la péninsule balkanique (peut-être la Serbie), et a remarqué qu'ils concernaient des corrections du texte en certains endroits et la réalisation des miniatures de faible qualité des trois apôtres. Le second a considéré que toutes les miniatures figuratives ainsi qu'un certain nombre d'initiales et d'ornements étaient des compléments qui avaient été effectués, vu leur caractéristiques stylistiques, dans l'atelier de copistes de Manuel le Grec, qui fonctionnait en Bosnie médiévale dans le deuxième quart du XIVe siècle, très vraisemblablement en 1326-27, date où furent composées les tables pascales grecques conservées dans ce manuscrit.

Le texte de présent travail constitue un examen systématique de l'ensemble des interventions faites au XIVe siècle au niveau de la correction du texte, des initiales et des miniatures, ainsi qu'en ce qui concerne l'exécution de nouvelles enluminures. Le restaurateur du manuscrit du XIVe siècle a retouché plusieurs lignes et rubriques devenues peu visibles en les repassant avec une couleur noire ou rouge ou, plus rarement, à la sépia d'un ton plus clair que celui de la couleur originale. Il a récrit quelque chose qu'il avait tout d'abord complètement effacé. Il a coloré quelques flammes, vignettes et initiales anciennes en vert et en bleu. Parallèlement a cela il a rajouté une dizaine de nouvelles initiales, au moins quatre flammes et, à trois endroits, une miniature représentant un apôtre.

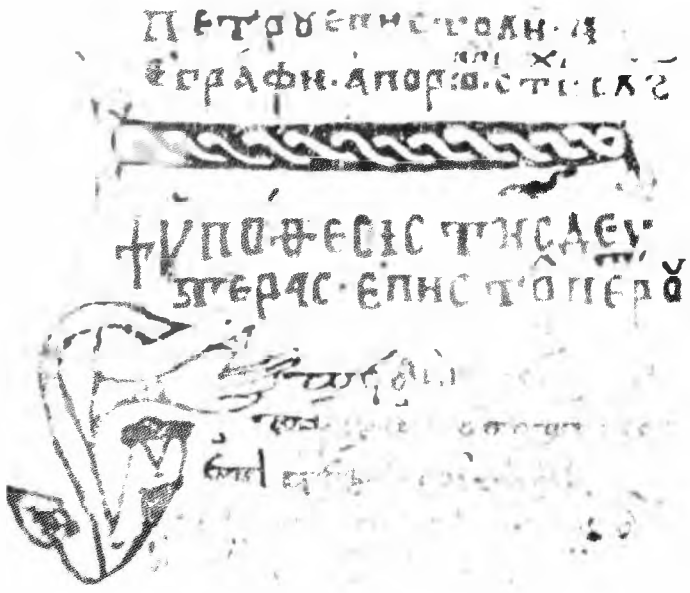
Les pages les plus remarquables sont celles où l'on trouve des figures d'apôtres: p. 52 v. la figure en pied de l'apôtre Pierre (accompagnée d'une inscription grecque avec son nom, tandis qu'il tient en main un rouleau avec le début de son Epître en serbo-slave); p. 103 la figure en pied de l'apôtre Paul (avec son nom en slave et le début de son Epître au Corinthiens en serbo-slave); et p. 143 à nouveau la figure en pied de Paul (cette fois son nom est écrit en grec tandis que le début de son Epître à Timothée est également en serbo-slave). A la page 103, à côté de Paul, on a peint une nouvelle flamme et l'initiale P, les anciennes ayant été effacées. A la page 143 l'ancienne initiale placée à côté de Paul a été conservée mais la flamme date, elle, du XIVe siècle. A cette époque on a également renouvelé la flamme aux palmettes de la page 142 (après avoir préalablement effacé une partie du texte que l'on a récrit dans la colonne de droite) et à côté d'elle l'initiale simple P. Et à la page 47 v. on a rajouté lors de la restauration une flamme avec des cercles devant le début de l'Epître de l'apôtre Jacques.

C'est l'aspect somptueux du manuscrit que le restaurateur du XIVe siècle a voulu réhausser en rajoutant également de nouvelles initiales sur plusieurs autres pages - p. 24 v., 27 v., 33 v., 34 v., 35 v., 37 v., 42 v., etc. Il s'agit pour la plupart d'initiales géométrico-florales, bien qu'il y en ait aussi avec des motifs zoomorphiques. Le restaurateur du manuscrit a colorié ses ornements en vert, en rouge et en bleu.

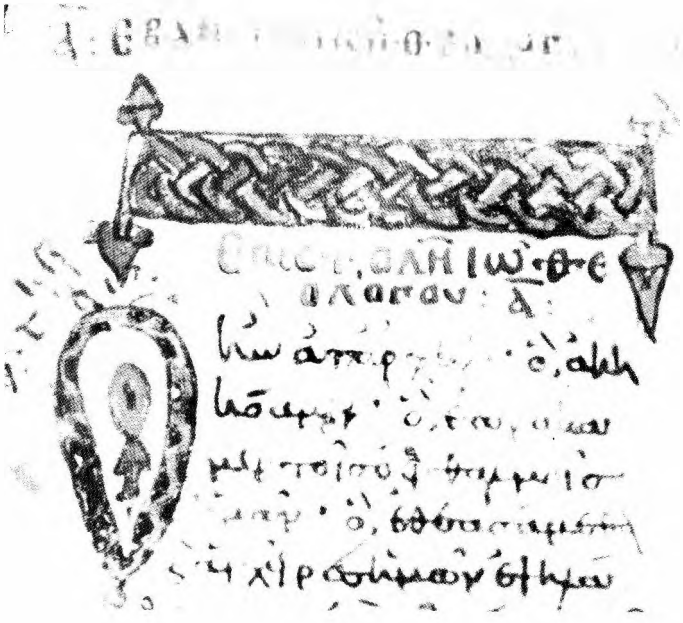
Sur la page 159 on trouve une table pur le calcul de la célébration des Paques contenant tout un cycle décennal: de 6836 (1328) à 6846 (1338). De toute évidence, cette table pascale a été composée, trés vraisemblablement, en 1327. C'est également de cette année qu'il faut dater les compléments slavo-grecs du XIVe siècle, car la table pascale a été écrite avec la même sépia que celle employée par le restaurateur et le ductus des lettres apparaît de son côté très semblable dans les deux cas.

Les compléments du XIVe siècle de ce manuscrit présentent une grande ressemblance avec la décoration de manuscrits sortis d'un atelier de copistes de Bosnie que dirigeait vers 1330 Manuel le Grec. Il s'agit de deux évangiles: le premier dit de Mostar (ou de Manuel) et le second de Divoš Tihoradić. Outre le fait que les couleurs sur les motifs ornementaux sont étalées de façon identique à l'intérieur des dessins tracés en noir ou à la sépia, ces manuscrits sont également liés par leur appartenance au style gothique, exprimé dans une variante naïve (yeux obliques, plis brisés ou lignes en zig-zag, harmonies rouges et vertes). Il existe également entre eux une ressemblance au niveau de motifs que l'on ne retrouve nulle part ailleurs (boutons à quatre pétales sur le corps des initiales, ligne blanche ondulée comme motif décoratif, etc.) De même l'enluminure d'un manuscrit de Bosnie légèrement plus récent présente, elle aussi, des similitudes avec celle du manuscrit d'Athènes: palmettes ou fleurs dessinées face à face sur les flammes. Cependant ce ne sont pas les mêmes miniaturistes qui ont travaillé sur les manuscrits de l'atelier de Manuel ainsi que sur celui d'Athènes. Il n'existe entre ces manuscrits qu'une similitude réciproque.

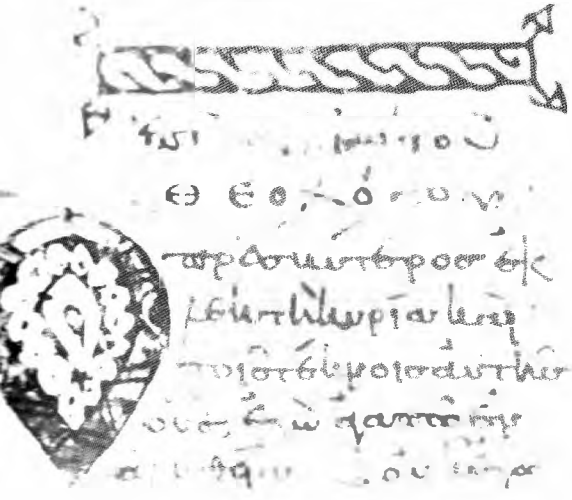
Le bilinguisme gréco-slave autorise également une autre hypothèse: le copiste grec des manuscrits slaves n'avait pas oublié sa langue maternelle (il l'avait autrefois employée dans la marge, sur les manuscrits slaves). A en juger d'après la restauration de l'enluminure, il est tout à fait certain que c'est en Bosnie qu'a été effectué ce travail qui est egalement de façon sûre lié à un Grec qui connaissait la langue serbo-slave.



Л. 1. Лист 57, украс из X/XI века с исправљеном рубриком у XIV веку



Л. 2. Лист 61 с украсом из X/XI века, обојеним у XIV веку



Сл. 3. Лист 66 v, с украсом из X/XI века и рубриком исписаном у XIV веку

Сл. 4. Лист 52 v., апостол Петар из XIV века и украс из X/XI века

Сл. 5. Апостол Петар, детаљ

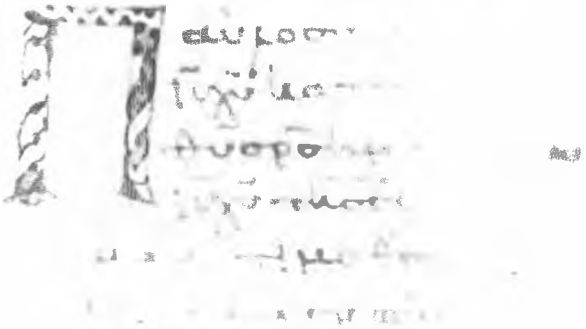
Сл. 6. Лист 103, апостол Павле и украс из XIV века

Сл. 7. Заставица на листу 103

Сл. 8. Иницијал на листу 103

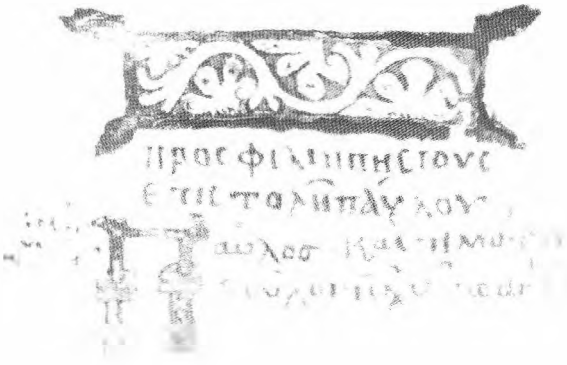
Сл. 9. Лист 143, апостол Павле и заставица из XIV века, иницијал из X/XI века

Сл. 10. Лист 143, заставица и иницијал



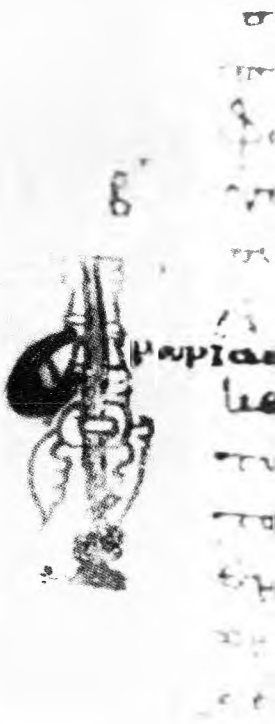
Сл. 11. Лист 47 v., заставица из XIV века

Сл. 12. Лист 142, заставица, иницијал и текст из XIV века



Сл. 13. Лист 24 v. иницијал А, XIV век

Сл. 14. Лист 27 v., иницијал I, XIV век



Сл. 15. Лист 33 v., иницијал А, XIV век

Сл. 16. Лист 37, иницијал А, XIV век

Сл. 17. Лист 42 v., иницијал М, XIV

JANEZ HÖFLER

Parohijska crkva Uspenja Bogorodice i neka hronološka i stilska pitanja renesanse na Pagu

Novi grad Pag, osnovan 1443. godine, nekoliko kilometara udaljen od starog naselja, jedna od retkih planski zasnovanih urbanih tvorevina kasnog srednjeg veka na Jadranu, po zaslugama domaćih mecena među kojima je bio osorski i nesuđeni paški biskup Antun Pelčić, brzo se razvio u doduše skromno, a nadasve zanimljivo i značajno uporište renesansne arhitekture u Dalmaciji. Hronologija zgrada novog stila, izgrađenih u to vreme u Pagu, slaže se sa hronologijom prvih renesansnih formi u Dalmaciji, npr. u Šibeniku, Trogiru ili u Dubrovniku, ujedno paški spomenici pokazuju neobično samostalno i čisto stilsko oblikovanje, kakvo retko nalazimo na drugim mestima. Možda možemo upravo tome što se grad nanovo gradio pripisati činjenicu da se tu ne oseća snažnija gotska tradicija koja je kočila razvoj novog stilskog jezika. Možemo čak govoriti o nekoj posebnoj „paškoj renesansi": to doduše nije sasvim nova i stilski sasvim „klasična" pojava, ali je dovoljno izrazita da joj moramo posvetiti posebnu naučnu pažnju. Nažalost moramo odmah reći da se je ovaj kompleks spomenika, na kojima raspoznajemo stilsku fizionomiju renesanse u Pagu, očuvao vrlo okrnjen. Od dvaju spomenika, kneževog dvora i biskupske palate, ostali su skromni fragmenti. I sama parohijska crkva sv. Marije zbog duge i često prekidane gradnje nije nastala na osnovu jedinstvenog koncepta. Ako zanemarimo obimne radove na fortifikacijskom sistemu koji u okviru ovog pitanja nije posebno zanimljiv, ostaje jedan značajni rad, to je crkva benediktinki sv. Margarete. Ostale tri crkve (sv. Đorđa, sv. Antuna i sv. Franje) građene su sa mnogo manje ambicija i nešto su mlađe. Međutim i to što je ostalo daje nam dovoljno konstrukcijske osnove za istorijsku i stilsku rekonstrukciju toga što podrazumevamo pod pojmom „paška renesansa".[1]

[1] Dosadašnja literatura o građevinskim spomenicima na Pagu vrlo je skromna, mada je na njih upozorio već D. Frey, u vezi sa radom Jurja Dalmatinca (*Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, Jahrb. des Kunsthist. Inst. der K. K. Zentralkommission... VII, 1913, 74–81). Nekim aspektima parohijske crkve bavi se R, Ivančević u studiji *Reinterpretacija zborne crkve u Pagu*, Peristil XXV (1982), br. 25, 53–80, a najznačajniji je pregled koji je već 1953. godine sačinio C. Fiskvić (*Bilješke o paškim spomenicima*, Ljetopis Jugoslavenske akademije, knjiga 57, Zagreb 1953, 51–66). Upor. takođe M. Montani, *Juraj Dalmatinac i njegov krug*, Zagreb 1967, 43–56. – Građa za

Vrlo je malo originalnih arhivskih izvora koji bi se odnosili na graditeljsku delatnost tog vremena u Pagu, a i ti se odnose pre svega na gradnju gradskih zidina.[2] Ali, na sreću, zapisi vrednog paškog hroniste Marka Laura Ruića koji je pred sobom imao još vrstu originalnih dokumenata sadrže nekoliko značajnih istorijskih podataka koji govore o vremenu a delimično i o autorstvu paških zgrada.[3] Većina spomenika koji nas ovde interesuju izgrađena je oko šezdesetih godina XV veka i na ovaj ili onaj način vezana za ime Jurja Dalmatinca. Vidi se da je već od kasnih četrdesetih godina pa nadalje Juraj Dalmatinac držao ruku nad svim novim radovima u Pagu: taj veliki čovek izborio je vodeću ulogu na Pagu široko razgranatom delatnošću, koju su mu omogućili ugledni položaj protomagistra šibenske katedrale i njegov neumorni karakter, kao i lične veze sa Antunom Palčićem koji je pored drugih beneficija uživao i kanonikat u Šibeniku. Takođe se dobija utisak da je njegova graditeljska delatnost bila ograničena na organizacione poslove i režiju. Konkretne građevinske radove izvodili su drugi. Ti su doduše većinom iz užeg Jurjevog kruga, kao na primer Ivan Pribislavić, Petar Berčić, Radmilo Ratković, ali to što su oblikovale njihove ruke dobijalo je poseban stilski izraz. Jurjeva „škola" se na Pagu prepoznaje samo u pojedinim, pretežno gotskim, klesarskim detaljima, a kao celina to je ipak sasvim nešto drugo od onih velikih kompleksnih radova u Dalmaciji i na drugim mestima koji se vežu za Juru i njegov krug na koje su očito uticali i neki drugi činioci.

Dva meseca nakon što je venecijanski dužd izdao dozvolu za gradnju novog Paga, 18. maja 1443. bio je položen kamen temeljac novoj parohijskoj i zbornoj crkvi Sv. Marije na lokaciji novog mesta. Crkvu su počeli graditi Juraj i Pavle Dimitrov iz Zadra. Ruić je zabeležio njihov ugovor iz 1443. godine u kojem je bila precizirana izgradnja istočnog dela, glavne i bočnih apsida, koje su zadarski građevinari morali završiti za dve godine za sumu od 525 dukata.[4] Neobično je da su se predstojnici nove crkve 1443. godine dogovorili samo za izgradnju apsida. Možda je Ruić pomenuti ugovor, čiji originalni tekst nije poznat, netačno preneo – ali svakako da braća Dimitrov barem u prvom momentu nisu gradila više od onog što bi po

---

pomenutu raspravu nastala je u okviru obimne i još neobjavljene autorove studije *Šibeniška katedrala med Jurijem Dalmatincem in Nikolajem Florentincem: O začetkih renesanse v arhitekturi Dalmacije (Šibenska katedrala između Jurja Dalmatinca i Nikole Firentinca: O počecima renesanse u arhitekturi Dalmacije).* Pošto u tom pogledu Pag predstavlja posebno poglavlje, odlučio sam da ga posebno obradim. – Građu o restrauraciji parohijske crkve i kneževe palate na Pagu u Republičkom zavodu za zaštitu spomenika kulture Rijeka pregledao sam uz ljubaznu pomoć direktora prof. B. Končara i osoblja, za šta im se ovom prilikom najtoplije zahvaljujem.

[2] D. Frey, ib., sa ispravkama P. Kolendić, *Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku,* Starinar 1923, 80, op. 83. Građevinske radove očigledno je vodio Juraj Dalmatinac, ali sa najamnicima kao što su bili Rado Radostić, Ivan Hreljić, Vukašin Marković i Ivan Franulov, svi pomenuti 1449. godine. Na bedemu su verovatno radili i Radić Pokrajčić, pomenut 28. 3. 1459 (D. Frey, o. c. 77, op. 80), i Petar Berčić kao i Matko Stojislavčić, pomenuti 23. 8. 1459 (D. Frey, o. c. 157–158, dok. 114). Ove kao i druge dokumente u vezi sa Pagom preuzima i A. Markham Schulz, *Giorgio da Sebenico and the Workshop of Giovanni Bon, Juraj Matejev Dalmatinac,* Radovi Instituta za povijest umjetnosti br. 3–6 (1982), Zagreb, 1984, 88 i 91–92.

[3] *Delle Rifflessioni storiche sopra l'antico stato civile ecclesiastico della città e isola di Pago ossia dell'antica Gissa,* 1779, rukopis u Arhivu JAZU, Zagreb (ovde citirano prema C. Fiskoviću, o. c.).

[4] C. Fisković, o. c., 59–60, op. 11.

Ruiću stajalo u njihovom ugovoru. O daljoj sudbini crkve arhivski izvori ne govore. Zna se da već 1444. nije bilo para za nju[5] i izgradnja je već onda za neko vreme obustavljena. C. Bianki nas izveštava da je crkva (verovatno u nekoj fazi) završena 1459. godine, međutim tek 1487. ili 1488. je toliko osposobljena da su mogli u nju preneti kaptol iz stare crkve.[6] Još je i 1466. zabeležen podatak o fasadi, o kojem ćemo kasnije nešto reći, ali sve to nije dovoljno da bi mogli sa sigurnošću utvrditi hronološki tok gradnje. Znamo doduše da je fasada završena posle 1491. godine i da je crkva u XVI veku i kasnije u narednim stolećima doživela nekoliko rekonstrukcija. Zbog toga se možemo osloniti samo na analizu stilova pojedinih delova zgrade.

Crkva je zasnovana kao trobrodna bazilika sa trodelnim istočnim završetkom u gotskom stilu koji je bio čest na istočnoj jadranskoj obali.[7] Brod je podeljen sa dva reda arkada od kojih svaka ima po sedam stubova sa kapitelima. Kontura fasade prati bazilikalni osnov brodskog tela, kakav je imala i stara paška crkva i time preuzima stari, u Dalmaciji često viđeni uzorak južne Italije (Apulije). Ceo južni zid je bio kasnije prerađen, na spratu srednjeg broda ugrađeni su barokni segmenti prozora, a i inače su vidni tragovi prerada i na drugim delovima zgrade uključno i na glavnoj fasadi.[8] Ali to za naša razmatranja nije od velikog značaja, jer nameravamo posmatrati samo one delove unutrašnjosti na kojima se oslikava istorijat gradnje u XV veku.

Što se tiče unutrašnjosti paške parohijske crkve, već je na prvi pogled vidno da se u ambijentu jedinstvenog renesansnog izgleda osećaju i neki stariji tragovi. Dok su lukovi slavoluka glavne apside i arkada profilirani u renesansnom stilu – renesansnog izgleda su i kapiteli arkadnih stubova, bočne apside su zašiljene i krstastorebrasto zasvođene. Nema sumnje da se radi o istom delu crkve koji su počeli graditi 1443. Juraj i Pavle Dimitrov iz Zadra: tome u prilog govore stilske karakteristike ta dva prostora kao i njihove mere koje se podudaraju sa onima navedenim u ugovoru iz 1443. godine.[9] Problematičnija je glavna apsida. I za nju se pretpostavlja da su je gradili pomenuti majstori (Ruić je naziva „capella maggiore") i trebalo bi da bude krstastorebrasto zasvođena. Njen slavoluk je bio prilikom prerade dosta oštećen, ali se vidi da je istovremen sa brodskim arkadama. Zbog toga je najverovatnije da su Zadrani 1443. i 1444. uspeli da završe samo bočne kapele i da je gradnja svetilišta prekinuta.[10]

---

[5] C. Fisković, ib.

[6] F. Bianchi, *Zara christiana II*, Zadar, 1879, 12.

[7] Upor. R. Ivančević, o. c., 57–58.

[8] Pojedinosti R. Ivančević, o. c., passim. Crkva je bila obnovljena između 1971. i 1972. godine i 1974. Zgrada nije pravilno orijentisana, jer je podređena mreži ulica, ali njene delove ovde označavam na način kao što je uobičajeno, znači, kao da je sa oltarom usmerena prema istoku.

[9] R. Ivančević, o. c, 56–57.

[10] Možda se to dogodilo već 1444. godine, kada je prvi put zabeleženo da je za crkvu nestalo novca. – U tom smislu treba korigovati zaključak R. Ivančevića, ib. koji pripisuje svetište još prvoj fazi izgradnje crkve (1443–1445), iako je njegov tlocrt bio određen pozicijom bočnih kapela. Na spoljašnjem obodu glavne apside vidi se prvobitno zidanje u visini oko 230 santimetara. Pošto su braća Dimitrov istovremeno gradila i dvopolnu sakristiju pod zvonikom koji se naslanja na severni zid broda, tada su sagradila i deo severnog zida broda.

Kao što je rečeno, brodski deo crkve odaje utisak renesansne građevine. Ustvari radi se o renesansnoj izvedbi klasične bazilike čije širinske proporcije su doduše određivale mere apsida (1:2, 2:1), ali se rastojanje između stubova arkada usklađuje sa merama glavne apside.[11] Pažnju privlači red, većim delom još dobro očuvanih, kapitela sa jasnim naginjanjem renesansnom stilu. Bogato variranje formi, neobično za stroge kriterijume italijanske renesanse, a bliske duhu domaćih radionica s kraja XV veka, i nekoliko konkretnih rešenja koja se mogu povezati sa radionicom Marka Andrijića sa Korčule, dosadašnje pisce navelo je na dosta kasno datiranje ove građevinske faze paške parohijske crkve. Oslanjajući se na podatak da fasada 1491. godine još nije bila završena, C. Fisković piše:„ .... a ujedno se može zaključiti da pročelje nije bilo dovršeno ni u poslednjem desetljeću XV stoljeća, što potvrđuju i stilske oznake, pače ukrasi pročelja i glavice stupova glavne lađe očituju svojim renesansnim oblicima da je crkva dovršena tek prvih desetljeća XVI stoljeća iako se često piše da je dovršena 1487. godine".[12] Fisković je takođe primetio da dva kapitela, naime prvi i drugi na istočnom delu južnog reda arkada, motivikom (sirene, delfini koji piju iz putira) podsećaju na Marka Andrijića, vodećeg korčulanskog klesara s kraja XV veka, za kojeg se zna da je između ostalog izvozio svoje radove i u Zadar (1492), Veneciju i čak u Mantovu. „Nije isključeno", kaže Fiskvić, „da su Pažani, nemajući podesnog kamena za kiparske ukrase, naručili stupove s glavicama i bazama iz Korčule, odakle se kamen izvozio u mjesta čitavog primorja od Ulcinja i Krfa do Rijeke i Mletaka".[13] Ovakvo datiranje broda preuzima i R. Ivančević.[14] Fiskovićeva atribucija pomenutih dvaju kapitela radionici Marka Andrijića čini se sasvim prihvatljiva. Ali eventualno Andrijićevo učešće u Pagu mora se ograničiti samo na ova dva kapitela, svi drugi – i tih je znatno više – odražavaju drugu kompoziciju i drugi način klesanja. Ali ni ti ne pokazuju neku užu povezanost sa Jurjem Dalmatincem; nastali su mnogo ranije, barem šezdesetih godina XV veka. Pre nego što se upustimo u ovaj problem moramo da raščistimo pitanje fasade.

M. L. Ruić navodi u svojim zapisima uz 1466. zaduženja kojima se zadužio kod biskupske rezidencije Juraj Dalmatinac i dodaje: „Anche Georgio de Missolis procurator della chiesa (sc. sv. Marije) convennè coll stesso protomastro per veder compiuto quanto prima il frontispizio sopra la capella maggiore..."[15] Kao kod većine drugih Ruićevih navoda i ovde veliku teškoću čini to što ne poznajemo izvorni dokument. C. Fisković je na osnovi sigurnih pokazatelja mislio da se ovde radi o glavnoj (zapadnoj) fasadi crkve. Glavna fasada parohijske crkve bila je ono Jurjevo delo na Pagu koje je zbog majstorove smrti ostalo (1473. godine) nedovršeno. Pominje se u testamentu majstorove udovice Elizabete 11. marta 1486, kojim ova ostavlja

[11] Rastojanje između stubova je polovina svetilišta, odnosno dužina dveju traveja odgovara dužini svetilišta. Potrebno je napomenuti da su lukovi arkada za renesansne pojmove postavljeni suviše nisko, tako da arkade izgledaju pritisnuto.

[12] C. Fiskovic, o. c., 60.

[13] C. Fiskovic, o. c., 61.

[14] R. Ivančevic, o. c., 78.

[15] C. Fiskovic, o. c., 63, op. 24, R. Ivančevic, o. c. 59 s.

naslednicima između ostalog pet libri u gotovini da završe „fabricam frontalis ecclesiae sanctae Mariae in civitate nova Pagi ad quam fabricam erat obligatus quandam magister Georgius Mathei, maritus dicte testatricis".[16] Pitanje fasade se ponovo aktuelizira 1491. godine kada se Jurjev sin Pavle ponudio da završi fasadu što prokuratori crkve zbog pravnih propisa nisu prihvatili.[17] Ovakvo tumačenje Ruićevog podatka bi bilo dobro da se hroničar doslovno tako i izrazio. Ali on je zapisao: „il frontispizio sopra capella maggiore", doslovno „čelo nad glavnom apsidom". Ovako je taj odlomak pročitala već A. Markam Schulz,[18] tako ga je razumeo i Ivančević.[19] Ne treba posebno naglašavati da upravo od interpretacije Ruićevog zapisa zavisi datacija brodskog dela crkve. Ako se 1466. godine stvarno radi o fasadi crkve, onda bi brodski deo morao biti uveliko završen. U slučaju da „il frontispizio sopra capella maggiore" čitamo kako je zabeleženo, značilo bi da je 1466. gradnja crkve bila još uvek na početku, na izgradnji istočnog završetka.

U kojoj meri je nejasna i teško razumljiva interpretacija Misolićevog ugovora sa Jurajem Dalmatincem iz 1466, vidimo čim ga pokušamo praktično aplicirati. Zid iznad glavne apside u brodu, možda figuralno ukrašen kompozicijom Raspeća kakva je sada na tom mestu, je kasnobarokni. Analogije ovakvog načina ukrašavanja trijumfalnog zida iz XV veka nisu poznate. R. Ivančević, koji se upustio u razmatranje na koji način bi Juraj mogao rešiti taj zadatak,[20] pominjao je mogućnost postojanja posebnog trijumfalnog luka koji se oslonja na dva stuba kojima bi mogla da pripadaju dva kapitela, sada postavljena naopako u podnožju sadašnjeg oltarnog platoa ispred glavne apside. Ova dva kapitela se i po tipu i po merama razlikuju od onih na arkadnim stubovima i očito je da su starija. Ivančević konstatuje da su majstorski isklesani sa renesansnom kompozicijom, tipičnom za XV vek, a njihov kvalitet govori da su iz Jurjeve radionice. Iako im ne možemo uskratiti određene kvalitete, smatramo da ne mogu poticati iz Jurjeve radionice i to iz jednostavnog razloga jer Juraj – koliko znamo – takav tip kapitela nije radio. U stvari radi se o gotskom kapitelu venecijanskog izvora koji se u oblikovanju listova oko voluti povinuje duhu cvetne gotike. U Dalmaciji se u gotovo identičnoj iako manje slikovitoj izvedbi pojavljuje barem već u atriju biskupske palate u Šibeniku (između 1439. i 1441),[21] a u Pagu bi 1466. godine značio čisti anahronizam. Znači, ove kapitele ne

[16] P. Kolendić, *Slikar Juraj Čulinović*, Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku XLIII (1920.), 145, dok. br. 83. Vrlo nedostatan zapis prema Foscu u Moletovim dokumentima ka D. Freyu, kao op. 1, 163, dok. 152.

[17] D. Frey, o. c, 163, dok.156. Radi se o zabeleški beležnika činjenice da se Pavle obratio prokuratoru crkve sa porudžbinom da ovaj nabavi u roku od šest meseci kreč i drvo, „quia idem Paulus paratus est perficere sive perifici facere operam frontalis ipsius ecclesiae ad quam tenetur virtute convencionis suae sive dicti quon. mag. Georgii patris sui aliter", ali je prokurator tu Pavlovu ponudu odbio, a Pavle je želeo da se ovim notarevim zapisom obezbedi pred drugim zahtevima u pogledu fasade.

[18] A. Markham Schulz, kao napomena 2, 92.

[19] R. Ivančević, o. c., 59–61.

[20] R. Ivančević, ib.

[21] P. Kolendić, *Šibenska katedrala pre dolaska Orsinijeva* (1430–1441), Narodna starina 1924, 165–167, sa skretanjem pažnje na San Stefano i Sta Maria dell'Orto u Veneciji. H. Folnesics (*Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*, Jahrb. des Kunst. Inst. der K. K. Zentralkommission., VIII, 1914, 36), doduše nije u pravu kada konstatuje da je ovaj tip kapitela iščezao oko 1400, ali je istina da je u Veneciji sasvim ustupio mesto novom buj-

možemo vezati za Jurja Dalmatinca, ali takođe ništa ne ukazuje da bi mogli biti rad prvih graditelja crkve koji su lukove bočnih apsida formirali na krajnje jednostavan način. Takođe ostaje zagonetka njihova prvobitna funkcija (planiran ali ne i realiziran oltarni baldahin).

Uza sve to možemo se zapitati koliko je logike u podatku da je Juraj Misolić 1466. godine želeo „što pre videti gotovo: čelo iznad glavne apside" i kakvu bi funkciju imao taj podatak u samom toku izgradnje crkve gde je brod crkve bio svakako od većeg praktičnog značaja. Definitivni odgovor na ovo pitanje verovatno ne može da se da. Zasad se zadovoljimo pretpostavkom da je Ruić originalni dokument površno pročitao i protumačio. Naime, pokazaćemo da je gradnja crkve 1466. toliko odmakla da su prokuratori već mogli da misle na fasadu i da su, u želji da bude ukrašena prvorazrednim kiparskim ukrasima kakve majstori tada zaposleni na zidanju i klesanju detalja nisu bili sposobni uraditi, rad poverili samom Dalmatincu.

Već smo rekli da kapiteli broda pokazuju jedinstven renesansni izgled. Detaljnija analiza otkriva nam da iz glavne serije kapitela treba isključiti dva kapitela stubova i sva četiri kapitela polustubova kojima završavaju arkadni redovi na istoku i zapadu. Onaj koji krasi polustub prislonjen na zid između glavne i južne apside na čelu ima reljef sv. Đorđa, supokrovitelja crkve, na konju u borbi sa zmajem. Neizrazite volute oko kojih je ovijeno gotsko lišće podsećaju na razmatrane kapitele na podu uz oltar; nedostaje i venac akanta iznad prstena; očito je da je stariji od ostalih. Istoga je tipa verovatno bio i danas skoro posve uništen kapitel polustuba između glavne i severne apside. Sledeća su ona dva kapitela na istočnom delu južne arkade koji se po Fiskoviću mogu pripisati radionici Marka Andrijića. Najbliže paralele nalazimo im na majstorovom ciboriju katedrale u Korčuli (1486)[22]: oba para kapitela izrađena su po istim modelima koji su u Pagu samo u nebitnim dekorativnim elementima (ispuštanje klasičnih pojaseva: ovalnog, zupčastog i pojasa povijenih listova) prilagođena ostalim kapitelima. S obzirom na datum korčulanskog ciborija nije isključeno da su Pažani u vreme kad su crkvu konačno osposobili za upotrebu (oko 1486–1487) njima zamenili neke starije (oštećene ili stilski neodgovarajuće?) kapitele na tom mestu.[23] Sekundarni su i kapiteli polustubova koji završavaju arkade na zapadu. Onaj na severu ima manijeristički podebljane volute i ukazuje na pučki rad kasnog 16. veka, a južni kapitel predstavlja klasični korintski oblik s klasičnim firentinskim akantom kakav se u Dalmaciji uvodi s Nikolom Firentincem. Nesumnjivo ga treba povezati s radom na glavnoj fasadi čiji su rubni stubići

nom kasnogotskom tipu radionice Bon, kakvog ga je prihvatio i Juraj. S tim u vezi moramo dodati da upravo ovi kapiteli u nekim palatama u Splitu koje se pripisuju Jurju (npr. loža u prizemlju palate kod Zlatnih vrata, dvorišna loža na prvom spratu palate Dagubio, prizemna loža u dvorištu tzv. Male Papalićeve palate) stavljaju pod sumnju Jurjevo autorstvo. Uporedi sa tim D. Kečkemet, *Papalićeva palača i gotička arhitektura Jurja Dalmatinca u Splitu, Juraj Matejev Dalmatinac,* Radovi Instituta za povijest umjetnosti br. 3–6 (1982) Zagreb, 1984, 174, 177 op. 35.

[22] C. Fisković, *Korčulanska katedrala,* Zagreb, 1939.

[23] Primamljiva je misao da su upravo na tim mestima bila privremeno upotrebljavana oba pomenuta stara kapitela. Pre sadašnjeg postavljanja pred oltar, služili su kao podloga za dva stuba barokne predikaonice koja je uklonjena pri poslednjem obnavljanju.

ukrašeni trima malima kapitelima istog tipa i izvođenja kao kapiteli na osvetljenom spratu glavne apside šibenske katedrale (oko 1475). Svih ostalih dvanaest kapitela, koliko je očuvanih, jesu rad jedne te iste radionice. Izgrađeni su iz jasno oblikovane čaše, abakusa sa rozetom i posebne kvadratne ploče, a po formi predstavljaju većinom slobodne varijante korintskog tipa sa određenim jonskim odnosno kompozitnim elementima i pojedinim gotskim reminiscencijama (lišće obavijeno oko voluti ili uvijeno ispod njih). Ističu ih jasne volute, a i akant je takođe renesansnog tipa i samo se ponekad razvije u razigrano gotsko lišće, kakvo je karakteristično za Jurja Dalmatinca. Na nekim kapitelima akanta nema ili samo okružuje donji deo kapitela iznad prstena, tako da čaša (koja je u takvim slučajevima pokrivena renesansnom ornamentikom, stilizovanim palmetama i viticama u obliku metalnih okova) dolazi još više do izražaja. I pored raznovrsnih formalnih rešenja svi ovi kapiteli ukazuju na suptilan način klesanja i sigurno su produkt istih, po svemu sudeći, sposobnih klesara.

Više puta smo već zažalili što nemamo u rukama neki arhivski podatak o tome kada je bio dovršen brod parohijske crkve na Pagu (1487. godina znači samo „terminus ante quem"). Pošto ne znamo ni njene autore, što bi nam omogućilo barem neku relativnu hronologiju, sama zgrada nije dovoljna za koliko-toliko sigurno datiranje. Ali u samom Pagu postoji još jedan sa sigurnošću datiran spomenik koji nam se nudi kao oslonac: to je kneževa palata. Ovaj, u austrijsko vreme nesretno prezidan spomenik, u poslednjoj restauraciji pokazao nam je pojedine detalje koji govore u kojoj je meri ona bila značajna građevina u vreme svog nastanka.[24] Znamo da su palatu zidali 1466. godine. Poznato je da je tada biskup Palčić kod Jurja Dalmatinca za svoju pašku rezidenciju, koja je bila takođe u izgradnji u to vreme, poručio klesarske delove za atrijum (o tome ćemo u nastavku naše rasprave još govoriti).[25] Atrijum kneževe palate datiran je na poznatom portalu u glavnoj ulici 1467. godinom.[26] Pošto su klesarski detalji dvorišnih arkada ove palate otkrivenih prilikom restauracije identični sa onima na novo otkrivenim renesansnim biforama same zgrade, možemo zaključiti da je palata uglavnom nastala 1466. i 1467. godine.

Paška kneževa palata je, kao i njen pandan biskupska palata, u jezgru dvospratna zgrada u obliku slova L, prilagođena planu glavnog trga; iza nje se otvaralo arkadno dvorište. Prozori prizemlja okrenuti trgu su još gotsko zašiljene bifore, dok su one na spratu renesansnih oblika. Prilikom preziđivanja većina je bila uništena, sada već delom rekonstruisana, ali je ipak bilo moguće spasiti nekoliko izvornih detalja. Zanimljivi su pre svega kapiteli u renesansnim biforama koji su takođe renesansni i to sličnih oblika kao oni u parohijskoj crkvi. Slično je sa dvorišnom fasadom gde je postojala mogućnost otkrivanja elemenata arkadnog krila i njegove rekonstrukcije. Očuvani fragmenti kapitela otkrivenih arkada (radi se o tri kapitela,

[24] Palata je obnavljana 1967–68. godine. Rezultati obnove nisu bili objavljeni i u dosadašnjoj literaturi još nisu uzimani u obzir. Snimci stanja pre obnove objavljeni su u cit. zborniku Juraj Matejev Dalmatinac, Zagreb, 1984, str. 276.

[25] D. Frey, o. c., 78, C. Fiskovic, o. c., 63.

[26] D. Frey, o. c., 80, C. Fiskovic, o. c., 62-63.

od kojih su dva još u znatnoj meri očuvana; četvrti je u celini rekonstruiran) ukazuju na istu radionicu kao oni na renesansnim biforama fasade, naspram trga a isto tako se povezuju i sa kapitelima parohijske crkve. Na unutrašnjoj strani južnog kapitela stavljen je grb sa pticom na štitu: grb gradskog zaštitnika Petra Kornera koji nalazimo i na desnom delu grede dvorišnog portala iz 1467. godine.[27] Iznad kapitela na tom je mestu udenut i kameni blok koji govori o tome da su se arkade nastavljale i na drugoj strani dvorišta. Palata je po svemu sudeći imala pravo arkadno dvorište sa lukovima; na osnovu mera dvorišta i očuvanog arkadnog krila to je bilo sasvim moguće.

Kneževa palata nam dakle nudi dalje potvrde o prodoru renesanse na Pag i zbog poznavanja vremena nastanka je utoliko značajnija. Tu je naravno još uvek prisutna gotika sa zašiljenim biforama u prizemlju, ali je već na spratu i u dvorištu morala da se ukloni renesansnom oblikovanju. Koliko možemo videti, kapiteli su istog korintskog tipa kao oni u parohijskoj crkvi, možda čak rad iste radionice.[28] Međutim treba upozoriti i na određene razlike koje daju parohijskoj crkvi progresivan pečat. Dok su lukovi bifora i dvorišnih arkada masivni, spolja okvireni lukom u obliku šipke i imaju odsečen rub, dotle su oni u parohijskoj crkvi profilirani. Zatupasti rubovi okvira su uglavnom karakteristični za gotiku, ali ipak na lukovima arkada i bifora ne tako česti.[29] Moramo upozoriti i na to da u ovom slučaju nema krovnih ploča na kapitelima.

Kao što smo rekli, slavoluk glavne apside parohijske crkve je oštećen, ali se ipak na pojedinim mestima vidi profilacija slična renesansnoj kao i na brodskim arkadama. Luk počiva na profiliranom vencu, ispod njega je kapitel istog profila kao luk, sa ostacima hrastovog lišća sa istim karakteristikama kao što ih ima akant na kapitelima u brodu. Slavoluk je morao da nastane istovremeno sa brodom. U istorijsku kao i ikonografsku i stilsku interpretaciju glavne fasade ovde nemamo nameru da se upuštamo.[30] Skrećemo pažnju na njen pretežno gotski izgled (zašiljeni monofori, zašiljen portal), kakav traje u Dalmaciji sve do prvih decenija XVI veka, dok su pojedini delovi portala renesansni, sa pojedinim klasičnim dekorativnim detaljima kakvih u unutrašnjosti još nema. Posebno pitanje je plastika koja je naravno mogla biti urađena još pre nego što je 1491. godine bila gotova fasada.[31]

---

[27] D. Frey, ib.

[28] Većina kapitela prati ovu poznoantičku varijantu korintskog kapitela bez voluta koji se u varvarizovanom obliku pojavljuje kroz ceo srednji vek, ali je oblikovanje akanta renesansno. Međutim, očuvani levi kapitel dvorišne arkade ima lepo kanelirane volute. U parohijskoj crkvi doduše nema sasvim identičnih kapitela, ali se akant ipak svuda gde se javlja (posebno drugi i šesti kapitel na severu i četvrti a i treći i drugi zdesna na jugu), na isti način privija uz čašu i praktično su isto urađeni.

[29] Da ipak upozorim na renesansne arkade dvorišta Kapitanove palate u Zadru čiju klesanu česmu objavljuje D. Frey, o. c., sl. 56. Lukovi su podjednako oblikovani, a kapiteli ukazuju na kasnije vreme nastanka.

[30] Fasadi paške parohijske crkve naročito je posvećena ovde cit. studija R. Ivančevića.

[31] Bilo bi puko nagađanje pokušaj odgovaranja na pitanje kakav je bio navodni plan Jurja Dalmatinca za fasadu i u kojoj je meri bio realizovan za života majstora. Iz zapisa notara iz 1491. (vidi nap. 17) moguće je pretpostaviti da su bili potrebni samo još zidarski radovi, dakle da je bilo potrebno ozidati fasadu uz upotrebu već urađenih klesarskih radova i, naravno, plastike. Renesansni arhitekturni delovi (naročito okovi vrata i arhitrav portala) mogli su, s obzirom na stil, da nastanu osamdesetih godina 15. veka, kada su novine radionice Nikole Firentinca u Šibeniku bile već uveliko poznate. Kao što smo rekli,

Stilska slika renesansnih elemenata oba pomenuta spomenika u Pagu, katedrale i kneževog dvora, sada nam je već toliko jasna da se možemo pitati kakvo je njihovo mesto u širem geografskom regionu i koliki bi mogao biti udeo Jurja Dalmatinca u njihovoj izgradnji. Možda će biti najbolje da počnemo od drugog pitanja, dakle u kolikoj meri možemo oba spomenika vezati sa velikim Dalmatincem. Što se tiče parohijske crkve, odgovor se vidi već iz dosadašnje analize. Na apsidalnom i brodskom delu ne oseća se ruka majstora kakvu poznajemo po njegovom opusu. Autorstvo bočnih apsida je poznato, oblikovanje glavne apside odnosno njenog slavoluka i arkada u brodskom delu ukazuje na stil koji ne bi bez rezerve mogli pripisati Jurju. Sve ukazuje na to da moramo njegov udeo ograničiti na projektovanje fasade (oko 1466), a njeno izvođenje pripisati njegovim saradnicima, među kojima je možda najverovatniji Ivan Pribislavić kao navodni autor reljefa Bogorodice zaštitnice sa ogrtačem u luneti portala;[32] ostale plastike su osetno slabije. Knežev dvor bio je očito započet u gotskom stilu sa zašiljenim monoforama i biforama, koje su na žalost premalo stilski izrazite da bi mogli na njima utvrditi autorstvo. Da je ovde već radio Jurjev krug može se zaključiti po kapitelu sa tipičnim uvijajućim lišćem koji su našli na podu palate prilikom restauracije zgrade 1968. godine.[33] Sa Jurjem bi mogli uslovno vezati veliki reprezentativni prozor u osi glavne fasade iznad ulaza, čiji arhitrav je ukrašen pljosnatom nišom školjkastog oblika; isti takav prozor je nekada bio i na dvorišnoj fasadi palate. Oko 1466–1467. izgrađeni renesansni delovi palate sa arkadnim dvorištem po stilu kapitela vezuju se sa katedralnom crkvom i ne bi mogli biti rad neke Jurine radionice. Druga je stvar sa portalom u dvorištu, datiranim 25. maja 1467. Iako ne bismo mogli sa sigurnošću da se složimo sa D. Frejom da je to jedan od „najzrelijih" majstorovih radova,[34] činjenica je da je luneta portala sa kneževim grbom i dva puta rad nastao neposredno na osnovi Jurjevog nacrta. Kompozicija sa dva lebdeća puta, jednim u frontalnoj i drugim u zasukanoj pozi, podseća na veliki reljef sv. Augustina na portalu crkve sv. Agostina u Ankoni. Modelacija puta doduše nema ništa zajedničko sa anđelima u Ankoni, ali je tipično jurjevska. Reljef na arhitravu koji prikazuje venecijanskog lava (sada oštećen) u pokrajini sa zamkovima, C. Fisković je ubedljivo povezao sa Ivanom Pribislavićem.[35] Luneta je malo gotski pooštrena i optički liči na lunetu u portalu parohijske crkve, a završava se renesansnim akroterijem kojeg čini pupoljak maslačka i

tri sačuvana kapitela koji krase polustubove na rubovima po tipu i izvedbi slažu se sa kapitelima prozora na glavnoj apsidi šibenske katedrale i zato ih možemo prilično tačno datirati čak u sedamdesete godine 15. veka. Njihova kvaliteta govori o samoj radionici Nikole Firentinca.

[32] C. Fisković, ib. Njegovu atribuciju prihvata i R. Ivančević, ib. Pribislavić se u arhivskoj građi poslednji put pominje 1463. godine u Šibeniku, a godine 1471. bio je mrtav (P. Kolendić, cit. članak u Starinaru 1923, 90–91).

[33] Sada se čuva u prostoru banke uređene u sahat-kuli palate, vidi R. Ivančević, o. c., 60, op. 28. Da ne potiče iz Palčićeve palate, kao što smatra Ivančević, jasno je iz beleške u fototeci Zavoda za zaštitu spomenika u Rijeci (foto 25. 610–25. 614).

[34] D. Frey, ib.

[35] C. Fisković, ib. To bi značilo da je bio Pribislavić 1467. godine još u životu i da je u to vreme, kao što ukazuje luneta parohijske crkve, radio za Jurja na Pagu. Da li je Pribislavić autor lunete na portalu kneževog dvora teško je reći, ali nije isključeno, ukoliko je radio po vrlo dobrom Jurjevom modelu.

dve rozete koje su postavljene uz lunete: radi se o skromnom obolosu, novoj renesansnoj modi, o kojoj će još biti reči.

Udela Jurja Dalmatinca na renesansnim partijama parohijske crkve i kneževog dvora u Pagu dakle nema. Da li to ujedno znači da je renesansa prodrla na Pag nezavisno od njegovog kruga i nije vezana sa istovremenim događajima u drugim umetničkim centrima Dalmacije? Iako je naša predstava o Jurju kao „latentnom gotiku" u suštini ispravna, ipak moramo biti vrlo obazrivi. Teško je zamisliti da bi bilo koji rad na građevinama u Pagu posle 1449. bio bez obaveznih „placeta" velikog majstora, čak je i sam majstor radovima koje je lično nadgledao posle 1460. otvorio vrata svežim tokovima renesanse. Problem možemo savladati samo detaljnom analizom formalnih i sadržajnih rešenja kao i njihovom hronologijom.[36]

U razvojnom je pogledu najznačajnije građevinsko delo Jurjevog kruga u vreme kada su zidane parohijska crkva i kneževa palata u Pagu nastavak izgradnje katedrale u Šibeniku. Na osnovu arhivskih podataka i stilske analize moguće je dosta precizno odrediti šta je na ovom velikom projektu nastalo u zadnjoj deceniji majstorovog života: zid severne bočne kapele obeležen grbom gradskog kneza Stefana Malipiera (1465–1468), oba potkupolna stuba na istoku i unutrašnjost sve tri apside, po našem mišljenju sve nekako do 1467. godine kada je crkva primila „stodnevne otpustke" papskog legata za Veneto. Za te radove bio je isplaćen Ratko Brajković 1462–1463. i 1465–1466. godine (u godinama 1464–1465, Brajković se zadržava kao Jurjev saradnik u Dubrovniku,[37] a već 1467. radio je sa Andrijom Alešijem u Trogiru[38]), a verovatno je imao pored sebe i nekog vrlo veštog čoveka, što bi mogao biti niko drugi do Nikola Firentinac. Arhitekturna struktura novih istočnih delova katedrale u Šibeniku u stilskom je pogledu kompleksna i ne može se objasniti bez Firentinčeve intervencije. Slične pojave u Pagu nema. Ali je vidno da se u Šibeniku u to vreme pojavljuje određen vokabular renesansnih formi van okvira određenih arhitekturnih struktura, u čemu eventualno posredništvo Firentinca nije bilo neophodno, dakle šire upotrebljiv vokabular koji se može uporediti sa onim što srećemo u Pagu. U prvom redu reč je o kapitelima, ali i pilastrima i zidićima, sas-

[36] Prodor renesansnih formi u arhitekturu Jurjevog kruga još nije bio predmet kompleksne naučne rasprave. Kao što se vidi i iz ove rasprave, taj problem nije kompatibilan sa pojmom „mešovitog gotsko-renesansnog stila" koji je definisao R. Ivančević u više radova (pre svega *Mješoviti gotičko-renesansni stil Jurja Matejeva Dalmatinca*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji XXI (= Fiskovićev zbornik I), Split 1980, 355–380, i *Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca*, u cit. zborniku Juraj Matejev Dalmatinac, Zagreb, 1984, 25–62); po mom mišljenju, u tom „mešano gotsko-renesansnom stilu" Juraj se pored izrazito individualnih i umetnički vrednih rešenja i dalje kreće u pojmovnim kategorijama gotike. Renesansa se u arhitekturi Jurjevog kruga pokazuje tek u šezdesetim godinama i to na novim delovima katedrale u Šibeniku. Pokazuje se kao „citat", pa i kao „struktura", ali tu još uvek nije jasno koliko je to majstorova lična zasluga. Što se tiče šibenske katedrale, pozivam se na moju još neobjavljenu studiju, citiranu u napomeni 1, kojoj treba dodati i članak o *Vratima od Ponte u Dubrovniku* (Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji XXVI, u štampi). U pogledu plastike, gde je situacija malo drukčija, vidi tri članka Stanka Kokoleta: *O vprašanju renesančnih elementov v kiparskem opusu Jurija Dalmatinca*, Zbornik za umetnostno zgodovino XXI (1985), 105–121, *Renesančni vložki portala Kneževega dvora v Dubrovniku: Delavnica Jurija Dalmatinca med Šibenikom in Dubrovnikom*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji XXVI (u štampi), i *Relief Polaganja v grob v atriju Nove crkve v Šibeniku*, Zbornik za umetnostno zgodovino XXII (1986) (u štampi).

[37] J. Höfler, *Vrata od Ponte v Dubrovniku*, kao nap. 36.

[38] J. Höfler, *Šibeniška stolnica...*, kao nap. 1.

tavljenim od klasičnih renesansnih elemenata. Naročitu pažnju privlače veliki kapiteli oba istočna stuba pod kupolom sa interesantnom mešavinom korintskih i jonskih elemenata, akantovog lišća, listova koji rastu iz popreko kaneliranih peteljki, stilizovanih biljki lociranih neposredno na čašu i pseudojonskih voluti, iznad toga neobično oblikovan abakus sa izbočenim stranicama i buketom lovorovog ili hrastovog lišća na mestu rozete. Akant je isklesan u živom gotskom maniru Jurjevom. Kapiteli predstavljaju gotski interpretiranu kompoziciju elemenata renesansnog korintskog kapitela koji pored takvih stilskih opredeljenosti dokazuju da je njihov autor (Brajković?) znao i za renesansni korintski kapitel. Neposredan izvor za ovakvo slikovito i fantazijsko rešenje nalazimo upravo na samoj katedrali. To je kapitel koji krasi kanelirane pilastre na zidu severne bočne kapele i unutrašnji zid glavne apside; za njega se ustanovilo da je kopija kapitela na oltaru u kapeli Overati kod Eremitana u Padovi, rad Nikoloja Picola.[39] Čista renesansna rešenja su takođe kapiteli sa ležećim volutama na pilastrima u bočnim apsidama, dok se na svim prelaznim mestima na počecima apsida, gde je presek nosača gotski i gde je klesar morao nanovo stvarati, opet pokazuje slaba kompilacija raspoloživih renesansnih elemenata.

Poučno je upoređivanje sa Šibenikom. Najpre dobijamo dokaz da su elementi iz kojih su građeni kapiteli u parohijskoj crkvi u Pagu bili poznati u tom delu Dalmacije, a s druge strane razotkrivamo njihov srazmerno čisti stilski govor. U hronološki relevantnoj skupini elemenata treba upozoriti na rascepljenu korintsku grančicu sa poprečno kaneliranom peteljkom koja podseća na antički odnosno renesansni rog izobilja (cornu copiae) i u ovom slučaju je verovatno padovanskog porekla[40] (treći sa leve strane u severnoj arkadi[41]); palmetu u obliku maslačkove mladice (peti kapitel sa leve strane na istoj arkadi kao i sa desne strane u južnoj arkadi[42]); pored toga se i tu pojavljuju volute, koje su kao na velikim kapitelima u Šibeniku udenute između čaše i abakusa (prvi kapitel sa leve strane u severnoj, kao i prvi i treći sa desne u južnoj arkadi); stilizovane neposredno na čašu aplicirane biljke (četvrti kapitel sleva u severnoj arkadi). Strožeg tipa je u paškoj parohijskoj crkvi kapitel sa čistim dvojnim volutama kakav je u renesansi oživeo Bruneleski (drugi zdesna u južnoj arkadi); takvog kapitela u Šibeniku nema. Ako uzmemo uz to u obzir i lišće koje se u gotskoj tradiciji tu i tamo uvija ispod voluta (četvrti i peti kapitel sleva u severnoj, i četvrti zdesna u južnoj arkadi) nema nikakvog dvoumljenja za dataciju tih kapitela u šezdesete godine XV veka.

Godina 1466. kada je Juraj Dalmatinac ugovorio izgradnju fasade nameće se kao orijentacijski termin i za kapitele u brodu parohijske crkve u Pagu. Formalni

[39] J. Höfler, ib. Kopiju ovog kapitela treba shvatiti u sklopu drugih kopija tog terakotnog oltara u krugu Jurja Dalmatinca u Šibeniku i Dubrovniku; vidi S. Kokole, *Renesančni vložki...*, kao op. 36.

[40] J. Höfler, ib.

[41] Upravo su ovakvi kapiteli oba kasnije postavljena stuba koji prate Jurjev portal crkve sv. Augustina u Ankoni (i o tome vidi J. Höfler, ib.), a renesansnija varijanta javlja se na kapitelima Vrata od Ponte u Dubrovniku (1464/1465; J. Höfler, *Vrata od Ponte u Dubrovniku...*, o. c.).

[42] Među volutama na kapitelima bočnih apsida u Šibeniku i u samom Pagu na luneti dvorišnog portala kneževe palate (1467). Taj element srećemo i na portalu sv. Augustina u Ankoni (friz na oba arhitrava na kojima stoje unutrašnji lukovi portala; J. Höfler, *Šibeniška stolnica...*, ib.) i takođe verovatno potiče iz Padove.

repertoar tih kapitela delimično se povezuje sa onim koji se u to vreme pojavljuje na novim partijama šibenske katedrale. Očigledne su neke zajedničke osnove koje pašku parohijsku crkvu povezuju sa radionicom Jurja Dalmatinca u Šibeniku i delimično sa onim što u to vreme Juraj pokazuje u Ankoni. Ali videli smo da time repertoar kapitela parohijske crkve još nije iscrpljen. Takođe iznenađuje klesarska izrada akantovog lišća koje je urađeno na drugi način, tanje i suptilnije od onog koje je bilo isklesano u Jurjevoj radionici u Šibeniku. U pitanju je radionica koja je bila više formalno nego sadržajno povezana sa Jurjem Dalmatincem i više okrenuta duhu renesanse. Možemo joj pripisati i izgradnju renesansnih delova na kneževoj palati u Pagu. Gde treba tražiti njen domicil, na Pagu ili na nekom drugom mestu (u Zadru?), s koje su strane došle ideje za njen stilski profil? Na koji način se to može uskladiti sa vodećom ulogom Jurja Dalmatinca koji se iskazuje svuda gde je dostizala njegova delatnost? O tome je na osnovu onog što do sada znamo teško raspravljati. Istorijske činjenice na Pagu se verovatno nisu mnogo razlikovale od onih u Šibeniku, a pored toga ovde se srećemo sa notornom činjenicom da se, kao i u Dalmaciji, u onim bližnjim italijanskim regijama koje bi mogle posredovati nove renesansne oblike (Venecija, Padova), renesansa u arhitekturi u to vreme tek počela javljati. Ali verovatno treba i ovde u Pagu računati sa jednom činjenicom koju nam sve jasnije razotkriva delo Jurja šezdesetih godina u Šibeniku, naime, da je majstor zbog različitih povoda prema uvođenju novih arhitekturnih formi uspostavio odnos nekakve „aktivne tolerancije": podržavao je napore te vrste i ostavljao saradnicima slobodne ruke u tome, dok je nasuprot u plastici želeo da čvrsto drži uzengije, bez obzira na to koliko je sam bio prisutan u tome.[43] Na taj način mogla bi da se razjasni direktna porudžbina Jurju za fasadu parohijske crkve koja po svoj prilici nije bila završena baš zbog toga što majstor, i pored toga što nije mogao odvojiti vreme za nju, nije želeo da je sasvim prepusti drugima. I kneževa palata je (nakon toga što je bilo arkadno dvorište izgrađeno u Jurju stranim renesansnim formama), dobila portal u obliku koji iskazuje njegov lični nadzor. Posle 1466. u Pagu su podignuta još dva značajna arhitekturna spomenika, oba povezana Jurjevim imenom, a oba opet karakterističnija za Jurjev krug nego za njega samog.

Godine 1466, izveštava Ruić, u Pagu se gradila i biskupska palata i biskup Palčić je, u želji da se takmiči sa kneževom palatom, poručio kod Jurja Dalmatinca deset stubova sa kapitelima i bazama od dobrog kamena po ugledu na one u kneževoj palati koje je hteo da postavi u dvorištu, i još dve balkonske lože (pergole), bolje od onih u kneževoj palati, sa njegovim biskupskim grbom iznad lukova. Ovaj rad vredeo bi dvestotrideset zlatnih dukata. Ruić kaže da bi palata mogla biti lepog simetričnog oblika da je bila izgrađena na vreme. Zbog Palčićeve smrti (1471) rad je obustavljen. Izgrađena je bila samo jedna loža, sve ostalo je ostalo samo u planu.[44]

[43] J. Höfler, *Šibeniška stolnica...*, o. c., S. Kokole, *Relief polaganja u grob...*, o. c.
[44] C. Fiskovic, o. c., 63,nap., 24.

I nekadašnja biskupska palata u Pagu postala je žrtva nekontrolisanih prezidivanja i to u najnovije vreme. Od nje je pored fragmenata uzidanih u današnji portal ostalo samo nekoliko lukova u zadnjem zidu dvorišta, sada većinom nepristupačnih.[45] Lukovi sa nosiocima kvadratnog preseka bili su polukružni i jednostavno profilirani, bez tragova uobičajenih gotskih ukrasa. Očuvani kapiteli sastavljeni su od polovina školjki i lišća koje doduše nema bujnih gotskih oblika ali je ipak oblikovano na način Jurja Dalmatinca. Voluti nema. I pored nekako neobične kombinacije prepolovljene školjke i lišća kapiteli oslikavaju renesansni uticaj. Isklesani su po uzorku iz padovanskog Donatelovog kruga,[46] kojem bi mogli pripisati neuobičajenu pljosnatu i čistu izradu školjke kakvu ne nalazimo u Jurjevom krugu. Fragmenti portala[47] sastoje se od delova lunete (voluta s putima, akroterij) i grede iznad vrata. Razgibani puti odražavaju karakteristike Jurjeve škole. Greda je ukrašena antičkim motivom volovske lobanje i girlandi na način renesansnih „festona" i po mišljenju Fiskovića[48] ne pripada fragmentima lunete. Kako bilo da bilo, ove fragmente teško je međusobno funkcionalno povezati a svedoče o stilskom usmeravanju radova na Palčićevoj palati. Fisković je pravilno upozorio na renesansni karakter položaja puta na volutama i između ostalog pri tom navodi i ovde već pomenuti oltar Nikoloja Picola u kapeli Ovetari (nekada pripisivan Đovaniju da Piza), iako ovaj u tom slučaju nije služio kao neposredni izvor. I pored srazmerno slabe izrade zanimljiva je greda. Kao što smo rekli, nadovezuje se na tip i dekorativni karakter renesansnih festona, koji su kod nas poznati naročito u Zadru.[49] Očuvano je nekoliko odličnih primera tog tipa, a pripisuju se Nikoli Firentincu.[50] Da je ova renesansna moda doprla već do kruga Dalmatinca u Šibeniku, vidi se na osnovu kapitelskog venca severne apside katedrale, gde je girlanda razapeta između dve glave jarca a na njoj se u čisto narativnom duhu antike odmaraju dve ptice;[51] posebno su naravno interesantne girlande sa putima na severnoj spoljašnjosti severne apside gde su padovanski uzori još očigledniji.[52] Motiv same girlande srećemo i u paškoj katedrali i to na prvom kapitelu sa desne strane severne arkade.

Zadnji spomenik u Pagu o kome će ovde biti reč je crkva benediktinki sv. Margarete. To je jednobrodna zgrada sa svetištem i dvema srazmerno velikim bočnim kapelama, koje stvaraju osećaj centralnog prostora. Mere, profili i dekoracija

[45] D. Frey, ib., C. Fiskovic, ib.

[46] Fragmenti ploče sa bistama dvaju biskupa u Fondazione Salvatore Romano u Firenci (H. W. Janson, *Donatello,* Princeton 1957, 235, pl. 487–488). Fragmenti potiču iz Padove i u novije vreme se opet pripisuju samom Donatellu (Donatello e i suoi, Scultura fiorentina del primo rinascimente, katalog izložbe Firenca, 1986, 144–145, kat. br. 33–34).

[47] C. Fiskovic, ib, isti, *Dva reljefa iz radionice Nikole Firentinca u Šibeniku,* Peristil 20 (1977), 33–38 (34s).

[48] C. Fiskovic, *Dva reljefa...,* ib.

[49] I. Petricioli, *Prilozi poznavanju renesanse u Zadru,* Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru VI (1964–1967), 85–100 (drugo izdanje u: isti, *Tragom srednjovjekovnih umjetnika,* Zagreb, 1983, 160–175), C. Fiskovic, *Dva reljefa...,* ib.

[50] C. Fiskovic, *Radovi Nikole Firentinca u Zadru,* Peristil 4 (1961), 61–76, K. Prijatelj, *Boravak Nikole Firentinca u Zadru,* Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji XIII (1961), 227–232.

[51] D. Frey, o. c., sl. 44.

[52] J. Höfler, *Šibenska katedrala...,* o. c, S. Kokole, *Renesančni vložki...* kao nap. 36.

lukova svetišta i obe kapele su iste i čovek može pomisliti da je građevina nastala na osnovu jedinstvenog projekta. To se iz izvora ne vidi. Iz citiranih zapisa M. L. Ruica saznajemo da se paški plemic Jurij Misolić 1467. dogovorio sa Jurjem Dalmatincom o izgradnji kapele sv. Nikole u toj crkvi, a ovaj mu je obećao da će mu poslati majstora Radmila koji se može identifikovati sa Jurjevim učenikom Radmilom Ratkovićem sa Hvara.[53] Reč je o severnoj bočnoj kapeli u kojoj je Misolićeva grobnica koja je kasnije služila kao uzor za preuređenje celokupne crkve. I u tom projektu je Juraj imao glavnu reč, ali je ipak saradniku dao mogućnosti da razvije sve svoje kreativne sposobnosti.

Misolićeva kapela u crkvi sv. Margarete u Pagu jedno je od najzanimljivijih i najboljih dela rane renesanse u Dalmaciji. Mada i ova građevina nije dočekala naše vreme neokrnjena jer je, kao što izgleda, doživela nekoliko promena na svodu i oltarnom delu, ipak u celini još uvek govori izvornim likovnim jezikom. Sastavljena je od osnovnog kubusa sa dodatnim oltarnim završetkom. Mere prostora određuje ulazni polukružno zatvoren slavoluk renesansnog oblika sa kaneliranim pilastrima i lepo profiliranim lukom. Unutrašnjost opasuje zidić koji proizilazi iz visine zidića iznad kapitela slavoluka; iznad njega se na levom zidu diže polukružni luk osnovne traveje (na suprotnom zidu ga više nema). Granica između traveje i oltarnog završetka razgraničena je pilastrom i okružena sa dva stuba; stubovi su postavljeni i u uglovima iza slavoluka iz kojih se dižu tordirana rebra, ali samo do visine sadašnje ravne tavanice. Kao što je rekao već Fisković,[54] Ratković je motive za dva stuba u uglovima preuzeo iz kapele sv. Arnira u Splitu Jurja Dalmatinca (1444 – ok. 1447), na kojoj je nesumnjivo radio kao Jurjev učenik.[55] Jurjeve arhitekturne ideje naslućujemo i u rešenju svoda. Vidi se, naime, da pored oba rebra prostor nije bio krstasto rebrasto zasvođen, već je imao neke vrste zrcalnu tavanicu poput stropa krstionice u Šibeniku koja je bila dograđena nekako u isto vreme kad i Arnirova kapela u Splitu.[56] Inače su detalji u kapeli renesansni. Strane slavoluka su kanelirane, renesansni su takođe profili zidića i lukova. Renesansni su kapiteli sa lišćem akanta i volutama, koje su kanelirane. Na kapitelima slavoluka stavljene su školjke; školjke na unutrašnjoj strani slavoluka nose Misolićev grb. Kombinacija akanta sa školjkom podseća nas na kapitele lukova u biskupskoj palati samo što su tu forme plastičnije urađene. Moramo pomenuti i klasične korintske baze i renesansne rozete sa palmetom uz spoljašnji luk slavoluka.

---

[53] D. Frey, o. c., 79–80, C. Fiskovic, *Biljeske o paškim spomenicima...*, o. c, 63–64, nap. 25.

[54] C. Fiskovic, ib.

[55] Ratkovic je bio primljen u službu 27. juna 1444. u Šibeniku i to na osam godina (D. Frey, o. c., 163, dok 31.), a ugovor sa Jurjem pravno je raskinut 7. oktobra 1448. u Splitu; u to vreme se Ratkovic pominje kao stanovnik Splita (M. Ivanisevic, *Juraj Dalmatinac u Splitu godine 1444. i 1448*, cit. zbornik Juraj Matejev Dalmatinac, Zagreb, 1984, 154, dok. 10). Iz ovoga se može zaključiti da je Dalmatinac verovatno veoma talentovanog Ratkovica zaposlio u Splitu da bi mu tu radio u njegovom odsustvu. Te četiri godine koje je Hvaranin proveo u službi upravo se podudaraju sa izgradnjom Arnirove kapele.

[56] Još se i sada vidi da su dva rebra završena i dakle očuvana u izvornoj dužini, a pored toga dostižu tačno do visine slavoluka i očuvanog luka leve strane. U cistoj renesansi tu bi se očekivala kupola i u tom slučaju bi rebra koja tu imaju samo ulogu optickog posrednika između zida i plafona naravno izostala. Na koji je način bio rešen taj problem na oltarnoj strani kapele, na žalost ne znamo.

Iako je Misolićeva kapela koncipirana na osnovu nekih arhitekturnih ideja Jurja Dalmatinca karakterom arhitekturnih elemenata i njihovom koordinacijom, osetno je prevazišla tradiciju Ratkovićevog učitelja. Tako homogeno koncipirani prostor u to vreme, u kasnim šezdesetim godinama XV veka, sem Ursinijeve kapele Nikole Firentinca u Trogiru, u Dalmaciji ne poznajemo. Rafiniranošću i ozbiljnošću koncepta približava se idealu renesansne privatne kapele koji bi sa primernijim proporcijama prostora i kupole i postigla.[57] Ratković je svakako pokazao spretnost u prilagođavanju nasleđenog tipa prostora i zahtevima nove estetike. Bio je i sposoban klesar. Videli smo da je oblik kapitela na slavoluku preuzeo iz biskupske palate, mada za sada još ne znamo da li je u Pagu radio i na nekom drugom spomeniku. Obrada akanta je i pored maltera koji sada prekriva sve klesane delove crkve dovoljno jasna i takvog koliko znamo u Pagu nema. Najviše se približio onim partijama istočnog dela šibenske katedrale u kojima je akant najbliže renesansnom duhu.[58] Slavoluci južne bočne kapele i apside ukazuju na to da je Ratković posle ovoga radio na preuređenju celokupne crkve sv. Margarete. Južna bočna kapela u sadašnjem stanju sem zidića nema ništa slično što ima Misolićeva kapela. Apsida je u obliku potkovice. Na stranama je otvoren po jedan jednostavan gotski prozor (još od stare crkve ili sekundarno?). Iznad zidića penje se malo u visinu povučen polukupolast svod sa tankim jednostavno profiliranim rebrima koja imaju samo dekorativnu funkciju i ni u čemu ne umanjuju renesansni izgled apside.

Prikazom najznačajnijih arhitekturnih spomenika ranorenesansnog stila na Pagu želeli smo da upozorimo na zanimljivu umetničku delatnost u ovom gradu koji ima po našem ubeđenju veliku ulogu u razumevanju i interpretaciji prvih pojava novog stila u Dalmaciji, posebno zbog toga jer je, kao što izgleda, stvarana u krugu domaćih majstora. Drugom prilikom, istraživanjem stilskih promena koje je pretrpela šibenska katedrala šezdesetih godina XV veka[59], opširnije smo prikazali sve okolnosti koje su uslovile i pokrenule ove stilske pomake, pa zbog toga na ovom mestu nećemo o tome. Problematika koju nam u tom pogledu nudi Pag tesno je u vezi sa problematikom šibenske katedrale, samo što je tu jasnije prikazana. Tu se arhitekturno stvaranje najpre usredsredilo na usvajanje novog renesansnog vokabulara formi bez odgovarajuće strukturne osnove, što se vidi i u katedrali pa čak i u Misolićevoj kapeli gde je taj nedostatak već spretno prikriven. Biće da je u ove krajeve pravu renesansnu strukturu doneo tek profesionalni arhitekta, kao što je bio Nikola Firentinac.[60] No i ovaj umetnik ne bi tu uspeo da nije prethodno stvoreno tlo i nastojanjem domaćih majstora osećaj za vrednote nove estetike. Konačno, za-

[57] Ovde treba pomenuti da su kapele ovakvog tipa u samoj Veneciji doduše veće, stilski zrelije i bogatije opremljene (kapela Gussoni u San Liu, kapela Cornaro u S. Apostoli ili kapela Martini u San Giobbeu) a sve kasnijeg datuma i nose firentinski pečat. Vidi J. Mc Andrew, *L'architettura veneziana del primo rinascimento*, Venezia 1983, 51–65. Treba napomenuti da Misolićeva kapela nije renesansno proporcionirana, čak ni tamo gde bi to trebalo najpre očekivati, naime, da visina zida bude jednaka dužini traveje.

[58] Na počecima apsida. Time se detaljnije bavim u cit. studiji *Šibenska katedrala...*, o. c.

[59] J. Höfler, o. c.

[60] J. Höfler, o. c., S. Štefanac, *Nikolaj Florentinec arhitekt*, magistarski rad, Filozofska fakulteta v Ljubljani, 1986.

sluge za to pripadaju i ostarelom majstoru Jurju Dalmatincu koji je jasno predvideo u kom se pravcu kreće razvoj arhitekturne umetnosti i sa velikom merom uviđavnosti i tolerancije dopustio svojim mladim saradnicima da još za njegova života krenu svojim putem i pri tome im čak aktivno pomagao.

Sa slovenačkog
Breda VLAHOVIĆ

THE COLLEGIATE CHURCH OF THE ASSUMPTION OF THE VIRGIN MARY AND SOME QUESTIONS ABOUT THE RENAISSANCE AT PAG

JANEZ HÖFLER

This paper discusses four buildings erected during the 15th century at Pag and their place in the development of Renaissance architecture in Dalmatia.

Excluding Dubrovnik with its specific situation, the new city of Pag was, apart from Šibenik and somewhat later Trogir, the most important place in the development of the new architectural style in Dalmatia. It was not a wealthy town, but, being newly founded it was, so to speak, predestinated to accumulate the new artistic currents of the region. Its history began in 1443 with the foundation of the new Collegiate Church of St Mary. During the following 30 years nearly all buildings constituting the picture of a Mediterranean city were erected, including the Governor's and Bishop's Palaces and several monasteries. Some of these buildings are attributed to Giorgio da Sebenico (Juraj Dalmatinac), the leading architect and sculptor in Dalmatia at that time, who was employed to build the city walls in the late 1440s. However, the Collegiate Church and the Governor's palace, the first two buildings displaying the Renaissance style in Pag, must have been, in their most interesting parts, erected independently of his workshop.

Only few details of the Governor's Palace at Pag, heavily reconstructed under Austrian regime, survive. As the windows of the ground floor show, it was begun in Gothic style, to be continued in more modern forms in the upper storey and the courtyard. The arcades of the courtyard and the twin windows of the upper storey have round, paired and somewhat heavily modelled arches with predominantly Corinthian capitals of apparently Medieval type. Nevertheless, they must have represented an important novelty in the region accustomed to Venetian Gothic forms. They were also combined with some more explicit Renaissance details such as fine channeled volutes, and Acanthus, too, is handled in a finer Renaissance manner.

The more recent parts of the Governor's Palace were built ca 1466, and by March 25, 1467, as the inscription on the courtyard portal tells us, they were already finished. At the same time, or perhaps somewhat later, the nave of the Collegiate Church was erected. The building was begun 1443 by the brothers Giorgio and Paolo di Demetrio of Zadar as a three-aisled basilica, but only both side choir chapels of rudimentary Gothic style were finished in this period. No document tells us, when the construction was continued. However, in 1466, when Giorgio da Sebenico signed the contract for its main façade, work on the nave must have been resumed. It shows the common basilical scheme realized in Renaissance forms. It appears, to have been executed by the workshop responsible for the new parts of the Governor's Palace, but its style is more advanced. The profiles of the arches are finer, and the capitals display a series of variations on Corinthian and Composite types. Although a number of capitals have been heavily damaged or placed here not till the 1480s, when the church was opened for regular use, one can separate a group stylistically close to the capitals of the Governor's Palace. It is not easy to identify this workshop. Some details of the capitals in the church point to the circle of Giorgio da Sebenico, but their style is quite different.

In any case, 1466 and perhaps 1467, Giorgio was in Pag again. Three works of this time are connected with his name, some others can be attributed to him on stylistical grounds. Documents exist concerning his projects for the Bishop's Palace and the main façade of the Collegiate Church, both dating from 1466. March 25, 1467 is the date of the the courtyard portal of the Governor's Palace, and the same time date refers to the commission of a chapel at St Margarete's Church.

The commission for the main façade of the Collegiate Church of 1466 represents a problem, for the source compared with the actual situation is not clear on this point. The façade was erected after 1491, long after Giorgio's death, and, being an inept work hardly reflecting the original plan, is not discussed here.

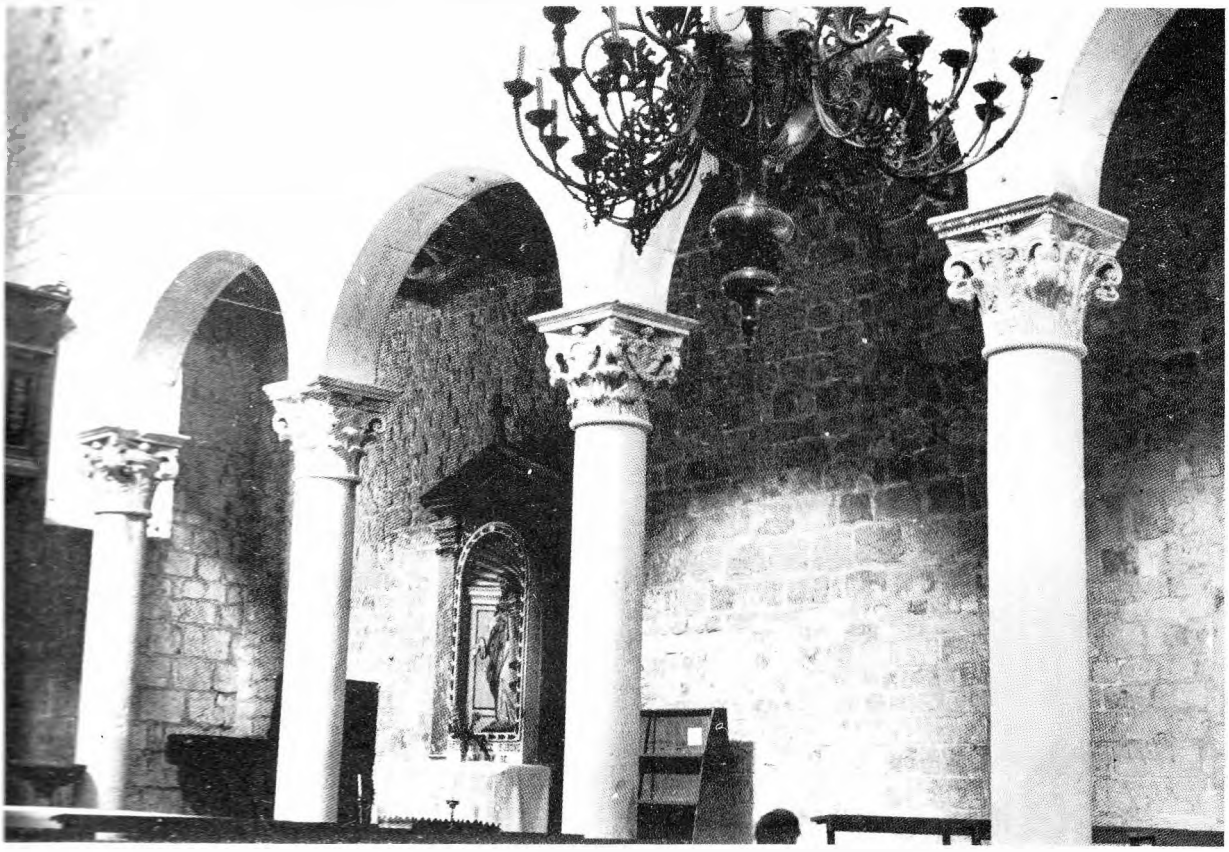
According to the sources, the commission for the Bishop's Palace including ten columns with bases and capitals to be placed in the courtyard, and two balconies, remained practically unrealized. Like the Governor's Palace, the Bishop's Palace underwent heavy reconstruction. Fragments inserted over the present *piazza* entrance may originate from the balcony executed in Giorgio's s time: a festoon decorated by garland suspended from two ox skulls, an acroterion rendered as an exotic fruit, and two putti sitting on volutes. The puttos are somewhat clumsy, but they show Giorgio's style. However, these pieces lack the Renaissance spirit; they reflect the new Italian decorative trends. The putti are playing on the volutes as many do on the tabernacles and tombs of the Florentine Quattrocento; their nearest parallels seem to be on the terracota altarpiece by Niccolò Pizzolo in the Ovetari Chapel of the Eremitani Church at Padua. In different places of the palace, more precisely on the former east and west rear walls of the courtyard, there are other fragments obviously belonging to the original building: the remains of undecorated but finely profiled round arches, and pilasters with capitals combining shells and leaves of rather Gothic character. We are not sure in relating these fragments to Giorgio's commission of 1466. Yet they must have been produced by one of his collaborators attempting to follow the new taste. The capitals are apparently modelled after an unknown Paduan source of Donatellesque origin close to the two fragments at Fondazione Salvatore Romano at Florence.

Much closer to Giorgio's formal ideas and his personal style is the portal leading to the courtyard of the Governor's Palace bearing the coat of arms of Governor Tommaso Giorgio and two city councillors, and dated March 25, 1467; the inscription refers to the completion of the courtyard. The lunette of Gothic outline displays the Governor's coat of arms surrounded by rich Gothic leaves typical of Giorgio and flanked by two naked putti in positions which resemble the two great angels flanking St Augustin on the portal of S. Agostino at Ancona; the lunette was undoubtly designed by Giorgio. The putti, too, are very close to the master's own productions; in type and anatomical details, they may be work of one of his most faithful collaborators. The lunette was probably executed by Ivan Pribislavljić, whose hand can be recognized in the relief on the architrave below the lunette representing the Venetian lion (now cut off) in a flat landscape.

The last work at Pag to be connected with Giorgio da Sebenico and his circle is the St Nicholas Chapel at St Margarete's Church commissioned by its patron Juraj Misolić in 1467 from Giorgio himself who, however, sent his pupil Radmilo Ratković to perform the work. It is one of the most interesting structures of the Early Renaissance in Dalmatia. Although its vault and conclusion, and the upper part of the right-hand wall as well, were changed, one can imagine the original design: a clearly conceived cubic space with some details from Giorgio's earlier works of the type. The columns set in the corners behind the entrance arch were realized in the Chapel of the Blessed Rainerius in Split (1444–1447/8), and the vault, only partially supported by spiral ribs springing from the corner columns, seems to represent a reduction of the Baptistry vault in Šibenik (1446?). Ratković was obviously well acquainted with both, for his apprenticeship with Giorgio coincided exactly with erection of these two works. The style of the chapel, however, is different, its elements including profiles of bases, cornices and arches of Renaissance type. The capitals play variations on modern Corinthian models. The entrance arch is supported by fluted pilasters with capitals of the type which appeared in the Bishop's Palace. Immediately after completion of the St Nicholas Chapel, Ratković seems to have reconsructed the whole church using the same structural motifs.

Sl. 1. Pag, Parohijska (zborna) crkva Uspenja Bogorodice

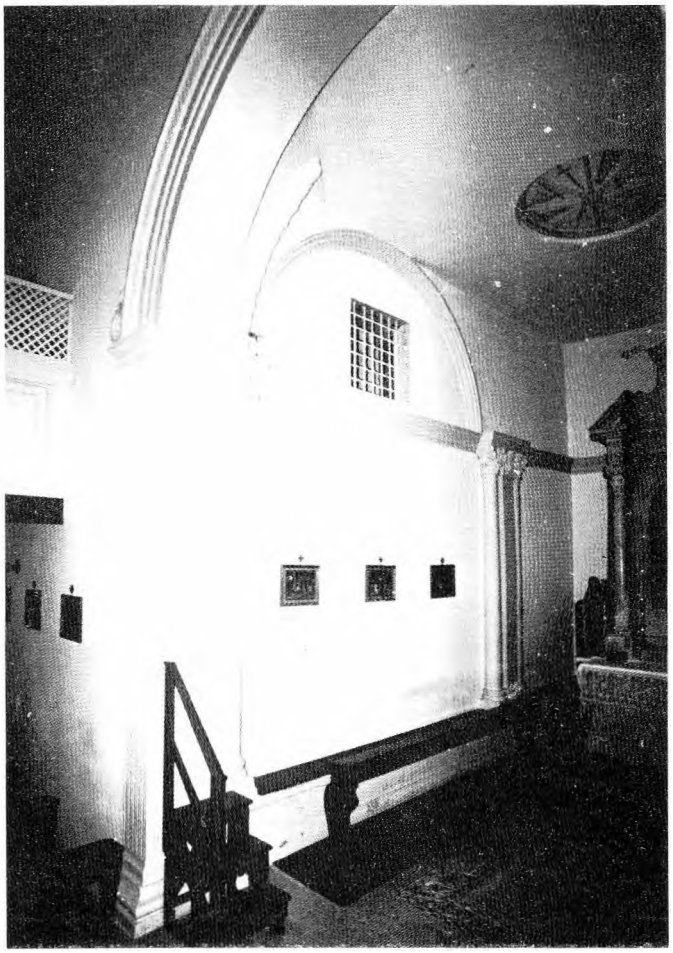
Sl. 2. Pag, Parohijska (zborna) crkva Uspenja Bogorodice



Sl. 3. Pag, Kneževa palata, arkade dvorišne fasade

Sl. 4. Pag, Kneževa palata, kapitel bifore glavne fasade

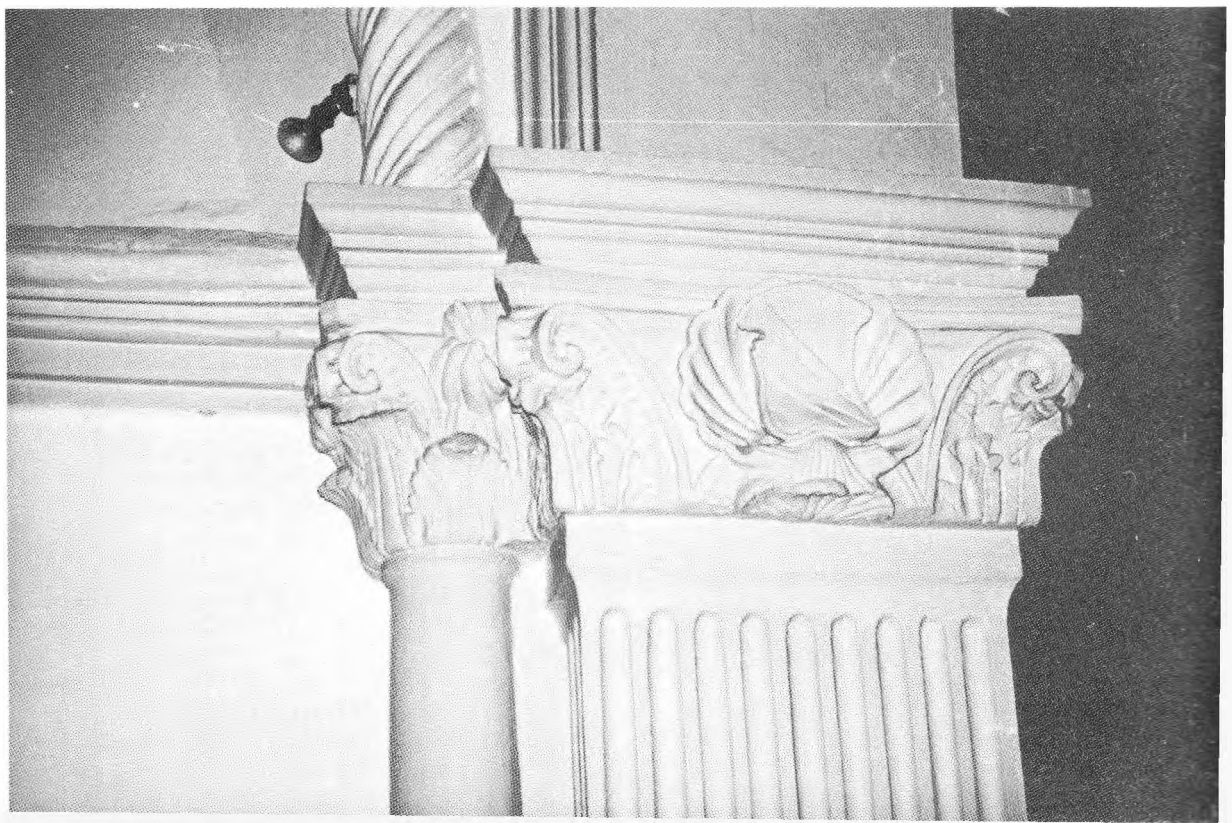
Sl. 5. Pag, Kneževa palata, luneta dvorišnog portala (1467)



Sl. 6. Pag, Crkva sv. Margarete, kapela sv. Nikole

Sl. 7. Pag, Crkva sv. Margarete, kapela sv. Nikole

Sl. 8. Pag, Crkva sv. Margarete, kapela sv. Nikole



РАДОМИР Д. ПЕТРОВИЋ

Фреске XIV века из цркве св. Николе у Великој Хочи

Прошло је већ више од једне деценије од занимљивог открића фресака у цркви св. Николе у селу Велика Хоча, које се налази у древној Подрими у Метохији, у тзв. призренском крају.[1] Савременом сликарско-конзерваторском методом откривен је старији слој живописа из XIV века, испод млађег слоја зидних слика из XVI века.[2] Ова црква у нашој науци је позната, превасходно по очуваном сликарству из XVI века.[3]

Време када је запустила црква св. Николе није тачно познато, али она је обновљена у другој половини XVI века, када је настао живопис и иконостас у цркви.[4] Црква је данас сачувана као једнобродна грађевина засведена полуобличастим сводом без куполе. Саграђена је од притесаног камена, сиге и местимично сачуване опеке (југозападни зид припрате). На иконостасу налазе се престоне иконе, рад сликара Лонгина[5], и део новијег иконостаса са темплом и дверима из 1825. године, рад познатог македонског резбара и сликара Петра из Дебра.[6]

---

[1] Ст. Новаковић, *Земљиште радње Немање,* Годишњица Николе Чупића I (Београд 1872) 222; Г. Шкриванић, *Хвостно у средњем веку,* Зборник Филозофског факултета, књ. XI-1 (Београд 1970) 331; Ј. Калић, *Борба и тековине великог жупана Стефана Немање,* Историја српског народа I, Београд 1981, 258.

[2] Откриће је конзерваторски рад аутора овог чланка из 1973–1974. године, у оквиру сликарско-архитектонских конзерваторских радова, које је изводио Покрајински завод за заштиту споменика културе и природе са Косова.

[3] В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа,* САН, ОДН, књ. 4 (Београд 1950), 54, 220; П. Пајкић, *Цркве у Великој Хочи,* Старине Косова и Метохије II–III (Приштина 1963), 157–194 (старија литература); С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614,* (Нови Сад 1965), 177–178.

[4] M. Ivanović, P. Pajkić i R. Lazović, *Tri Longinove ikone iz Velike Hoče,* Glasnik muzeja Kosova i Metohije III (Pristina 1958), 195–207; М. Ђоровић–Љубинковић, *Иконостас цркве светог Николе у Великој Хочи,* Старинар IX–X (Београд 1959) 169–179; С. Петковић, *Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века,* Старинар XII (Београд 1961) 98.

[5] Недавно су Лонгинове иконе пренесене у цркву Св. Јована Крститеља у истом селу.

[6] Р. Петровић, *Прилог за познавање на творештво од македонски зографи во Косово – Хочански пабирци,* Културно наследство X (Скопје 1985) (у штампи).

У току конзерваторских радова на архитектури и живопису, у цркви је откривена надгробна мермерна плоча монахиње Марте, коју је поставио за гроб у припрати њен син Градислав Сушеница, челник у време краља и ставилац цара Душана.[7]

Открића непознатих фресака и мермерног гробног натписа монахиње Марте, уз историјске изворе из времена цара Душана, када се први пут помиње црква св. Николе у селу Велика Хоча,[8] пружају нам податке о једном од најстаријих познатих српских села у средњем веку, које је од краја XII века постало хиландарски метох – према повељи Стефана Немање манастиру Хиландару.[9]

1. ИСТРАЖИВАЊА СТАРИЈЕГ СЛОЈА ЖИВОПИСА ИЗ XIV ВЕКА

Видљиве остатке фрагмената живописа, који нису били касније премалтерисани, запазио је Ђурђе Бошковић још пре 1933. године: „... у доњем делу северног зида у близини иконостаса види се још један слој живописа (фрагмент–прим. Р. П.), испод оног из XVI-ог века".[10] О истим фрагментима живописа говори и Предраг Пајкић: „У унутрашњости цркве св. Николе очувана су два слоја живописа, од којих је старији видљив само делимично на свега неколико квадратних десиметра зидне површине, док су све остале површине исликане новијим фрескама,[11]... од старијих фресака остало само неколико бледих и нејасних фрагмената у доњим зонама источног и северног зида, то се за сада о њима не може ништа одређено рећи".[12]

Моја истраживања у 1973. години показала су следеће резултате: пажљивим испитивањем простирања млађег слоја живописа на часној трпези, откривен је старији слој орнаментисаног живописа из XIV века (сл. 1), који је испод данашњег нивоа пода, на дубини око 0,50 m (на све четири стране) часне трпезе у олтарском простору. У припрати цркве, на западном зиду, доњи део је пунији од горњег дела зида који је тањи, нарочито се ова разлика добро уочава гледана са спољне стране грађевине (сл.2). У току архитектонских дренажних радова око целе цркве били су видљиви остаци најстарије цркве и њени темељи на којима је обновљена црква. Ради јаснијег уочавања у основи

---

[7] Р. Др. Петровић, *Камени надгробни натпис из цркве Св. Николе у селу Велика Хоча*, Зборник за ликовне уметности 16 (Нови Сад 1980) 211–222.

[8] P. Šafarik, *Pametky drevniho pisemnictvi Jihoslovanum*, Prag 1873, 101–102; Ст. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 421.

[9] Fr. Miklosich, *Monumenta Serbica, spectantia historiam Serbiae, Bosnae et Ragusii*, Viennae 1858, 6; Ст. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, 384.

[10] С. Н. Смирнов – Ђ. Бошковић, *Археолошке белешке из Метохије и Прекорупља*, Старинар VIII–IX (Београд 1933–1934), 268.

[11] П. Пајкић, *Цркве у Великој Хочи*, 167.

[12] Исти, *н. д.*, 166–167.

цркве откриња су означена одговарајућим словним симболима: SF – на северном зиду је детаљ фрагмената старијег слоја живописа; Š – место на јужном зиду припрате где је откривен фрагмент фреске са сачуваном шаком руке са белим свитком и почетним словима ћирилице; N – ниша где је у горњем делу пронађена лева страна надгробне плоче са натписом монахиње Марте Сушенице, која је у XVI веку употребљена у секундарне сврхе;[13] ZZ – место где је уза западни зид била прислоњена десна половина мермерне плоче са натписом монахиња Марта (сл. 3).

Разлику између старијег и млађег зида први је уочио Ђ. Бошковић: „Црква је иначе несумњиво президана, свакако још у XVI веку, када је поново и живописана. Доњи део западног зида је јачи од горњега, те се види да је несумњиво старији..."[14] Овај старији зид иницирао је наша даља истраживања не само споља већ и њен унутрашњи део зида. На унутрашњем делу западног зида припрате налази се сцена Страшни суд из XVI века, која је била уништена у првој зони. Малим „сондама", констатовали смо простирање старијег слоја живописа из XIV века, само у висини друге зоне (докле се очувао старији дебљи зид). Док у првој зони, откривени су фрагменти ореола, делови глава и драперија некадашњих стојећих фигура (сл. 4). Дебљина малтера из XVI века је од 18 до 20 mm, а из XIV века је између 13-15 mm. Иако тешко оштећен од кесера, живопис из XIV века откривен је у три сцене које су одвојене бордуром.[15] Рестаураторским ретушима са пигментима оштећена места са белим флекама су постала мање приметна.[16]

Новооткривени живопис, у другој зони, са три композиције делује као триптих (сл. 5), од северног ка јужном зиду (таб. I, II, III). На првој композицији (сл. 5, таб. I) сачувана је десна половина са две доста оштећене фигуре и делом часне трпезе, док је у позадини сцене део зида храма. Њена лева половина сцене (до северног зида) сасвим је уништена (дим. 84 × 82). Друга, централна композиција (сл. 5, таб. II) представља два монаха који се приклањају фреско-икони Богородице са Дететом (дим. 76 × 108), оштећена је при врху и дну сцене. Трећа сцена (сл. 5, таб. III) на којој су насликане четири фигуре, такође је оштећена (дим. 78 × 118) у горњем и доњем делу сцене.

Графичком реконструкцијом на цртежима у R. 1:1 извршена је делимична реконструкција визуелних делова фресака који су уништени, а фотографијама су допуњени делови ради лакшег ишчитавања стилских и иконограф-

---

[13] Р. Др. Петровић, *Камени надгробни натпис из цркве Св. Николе у Великој Хочи*, 214, сл. 2.

[14] Ђ. Бошковић, *н. д.*, 268, сл. 27. Знак питања је поставио и на местима у унутрашњости цркве, где су се видели фрагменти живописа; у питању су секундарно уграђени фрагменти камена и живописа из порушене цркве из XIV века.

[15] Опис конзерваторско-рестаураторског посла у раду аутора: *„Нека искуства у конзервацији, рестаурацији и презентацији зидних слика"*, Саветовање и методологија рада на заштити зидног сликарства 26–28. мај 1982. у Новом Пазару. Зборник заштите споменика културе (у штампи).

[16] Ретуширање са казеинским раствором и пигментима.

ских сегмената живописа (таб. I, II и III). У првој зони препознатљиви су делови фигура светитеља, којих је било око пет до шест.

Испод дебелог слоја малтера у првој зони, на јужном зиду припрате, откривен је фрагмент фреске – насликана је шака руке са оштећеним свитком и првим речима ћириличких слова цинобер боје: .РИМ. ... Є... (?). Овај комад камена употребљен је у секундарне сврхе у XVI веку, стилски одговара сликарству које је откривено на западном зиду припрате (прва зона) (сл. 6). Текст оштећеног натписа на свитку садржавао је разговор између Богородице као заступнице људи и Христа као судије. Овај дијалог се исписује у композицији Деизис, сцена у којој Богородица приводи ктитора ка Христу. У Пећи, у цркви Св. апостола, старосрпски превод на фресци из раног XIV века: Богородица се обраћа Христу, који је на супротном пиластру сигниран— спасъ мирꙋ. Истоветни су натписи у манастиру Грачаници, Трескавцу, Петровој цркви у Новом Пазару, у припрати Нове Павлице (1464), као и у поствизантијској уметности. Скоро увек црвена боја текста означава речи Богородице.[17] Дакле, шака руке са свитком је Богородичина и припада најстаријем слоју из XIV века. Оштећени текст је гласио: „(п)рим(и) (мол)е(ніе) (мт҃ре своеи влко...).

2. ФРЕСКО-ИКОНА БОГОРОДИЦЕ СА МАЛИМ ХРИСТОМ И МОНАСИМА

На централној композицији (таб. II), два монаха се приклањају фреско-икони Богородице са малим Христом. Монаху са леве стране (7) сасвим је уништена глава изузев доњег дела смеђе браде; обучен је у сиву монашку одећу са снажним набацаним потезима беле боје. Ови рефлекси су на истакнутим местима делова тела (фигура је сачувана до испод колена десне ноге). У истоветном положају је и десна фигура монаха (8) очуваног лика са дугачком белом брадом и окер ореолом (уништени су делови ореола, главе, испод колена и на самом телу). Овај старији монах је у дугачкој, сивој монашкој хаљини и огртачу, који је по ивици руба украшен бисером.

У средини, између два монаха је фреско-икона Богородице са малим Христом на столу, која је белом драперијом са тамноцрвеним флоралним орнаментом, украшена бисером и драгим камењем; испод драперије види се део стубића, носача постоља које је стајало на земљи. Димензије иконе, на основу реконструкције уништеног горњег дела, биле су око 38 × 57 mm. На икони је

[17] Деизисни чин, разговор Богородице са Христом у коме га она моли за људски род уп.: Л. Мирковић, *О иконографији мозаика изнад царских врата у нартексу цркве Св. Софије у Цариграду,* Старинар, књ. IX-X (Београд 1958–1959), 92, бел. 3; Ф. Баришић, *Грчки натписи на иконама оставе у Раковцу,* Зборник Филозофског факултета X/1 (Београд 1968), 212; Р. Петровић, *Откриће у Новој Павлици,* Саопштења XV (Београд 1983) 245, сл. 2, бел. 4.

насликана допојасна Богородица са малим Христом на левој руци (сл. 8 и 9). Богородица је одевена у тамноплаву хаљину и љубичасти мафорион, испод кога се види тамноцрвена грчка капа. Христос је у беличастозеленој хаљини и окер огртачу са тамноцрвеном траком (clavus) на десном рамену. Инкарнат је насликан окером са доста беле боје на осветљеним местима и тамнозеленим сенкама. Цртеж је извучен смеђом бојом, а акценти на инкарнату су набачени беличастим кратким потезима (иконописачки манир). Позадина је златни окер (имитација злата), оивичена тамноцрвеним линијама. Ореоли су окер боје са бордуром од тамноцрвене и беле линије истих дебљина. Христос десном руком благосиља, а у левој држи бели свитак; око главе је крстасти ореол са оштећеном инскрипцијом ΙC ΧC. Драперија је решавана у волуменима и моделована са јаким контрастима светло–тамно. Свакако, изнад Богородице били су иницијали ΜΡ ΘΥ. Заувек је уништен натписни текст изнад целе композиције, као и изнад ликова два монаха који се приклањају Богородичиној икони. Сцена је тешко разрешљива, као и две сцене с десне и леве стране; али, оне представљају и својеврстан изазов за могућа испитивања и иконографске и стилске аналогије. Истина, две бочне сцене могу се лако протумачити јер су сличне сценама из житија св. Николе.[18] Централна сцена са Богородичином иконом упућује на неке паралеле са илустрацијама Богородичиног акатиста. Међутим, ове три сцене, гледане као целине, колико је мени познато, непознате су у византијској и старој српској уметности.

Као полазна тачка у нашем раду јесте Богородица са малим Христом, литијска икона, која је у суштини једна од варијанти Богородице Одигитрије и представља *Богородицу Перивлептос – „Прекрасну"*[19] (сл. 8). Икона са *подеом*[20] којој се клањају два монаха личи на сликане представе Богородичиног Акатиста.[21] Велича се Богородичино спасење Константинопоља још у VII веку.[22] Претпоставља се да је химну први певао цариградски патријарх Серги-

[18] G. Anrich, *Hagios Nikolaos – Der heilge Nikolaus in der griechischen Kirche,* Band I, Leipzig – Berlin 1913, Band II, 1917.

[19] М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице „Прекрасне", њено порекло и распрострањеност,* Зборник Светозара Радојчића (Београд 1969) 365–353. И овом приликом захваљујем колегиници Мирјани Татић-Ђурић, која је и усмено потврдила да фреско-икона из хочанске цркве представља чувену Богородицу „Прекрасну" – Перивлептос.

[20] A. Frolov: *La „Podea", un tissu décorativ de l'église byzantine,* Byzantion XIII, fasc. 2, Bruxelles 1938, 451–504 (са старијом литературом).

[21] Ц. Грозданов, *Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду,* Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 39–52 (старија литература); T. Velmans, *Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance,* dans Cahiers Archéologiques XXII, 1972, p. 131–165; G. Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia* (Valachie), Zbornik radova Vizantološkog instituta XIV–XV, Beograd 1973, 173–189, fig. 13; V. D. Lihačova, *The Ilumination of the Greek Manuscript of the Acathistos Hymn* (Moscow, State Historical Museum, Synodal Gr. 429), Dumbarton Oaks Papers XXVI, 1972, n. 253–262 (о цариградском пореклу илустрације Акатиста); G. Millet – T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie IV,* Paris 1969, pl. 80, 153 et 81, 154, pl. XXXIV; A. Grabar, *L'Hodigitria et L'Eléousa,* Зборник за ликовне уметности 10, Матица српска (Београд 1974) 3–14, сл. 1 (старија литература).

[22] A. Grabar, *Un graffite slave sur la facade d'une église de Bucovine,* Revue des études slaves XXIII, Paris 1947, 90; E. Weillesz, *The Akathidtod Hymn,* Copenhagen 1957, XXVII; О прослављању иконе Одигитрије види: R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin,*

је, по ослобађању Константинопоља, у славу Богородице и њеног чуда.[23] Илустрације Акатиста налазе се: у трему Згурове цркве, Богородице Перивлептос[24] (из ове цркве сачувана је и икона Богородице Перивлептос на чијој је полеђини насликана композиција Ваведења);[25] у цркви св. Петра у Преспи;[26] у Минхенском псалтиру;[27] у Дечанима;[28] у Матејчи;[29] у Марковом манастиру;[30] у Румунији – Козији;[31] у Бугарском Томићевом псалтиру;[32] у Грчкој – у цркви Св. Николе Орфанос[33] (Солун) и у цркви Панагија – Τῶν Χαλκέων.[34]

По ставу Богородице из цркве св. Николе у Великој Хочи (сл. 8) слична је фреско-икона у цркви Св. Богородице у Матејчи, седми кондак: „странное рождество видевше, устранимся міра" . Допојасна икона Богородице са малим Христом постављена је на градском зиду. Богородица држи дете на левој руци и окренута је лицем према њему. Испод иконе је постављен бео убрус са двоструким шареним порубом, други украшава горњи део иконе. Пред иконом, са леве стране стоји група калуђера, а са десне стране група певача у високим тророгим шеширима. У позадини је зид, а надесно мала просторија и у њој је киворије на четири стубића.[35]

Хочанској Богородици са малим Христом слична је по ставу фреско-икона Богородица са малим Христом у наручју,[36] друга фреско-икона Богородице са малим Христом из дванаестог кондака – О всепѣтая мати; она је пост-

---

I, 3. *Les églises et les monastères* (de Constantinople), 2e édit, Paris 1969, p. 175, 203; T. Velmas, *Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance,* Cahiers Archeologiques XXII, 1972, 131–165; A. Grabar, *L' Hodigitria et L'Eléousa,* 3–14.

[23] Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова,* Београд 1974, 14–17 (старија литература); С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности,* Београд 1982, 207, 256.

[24] Ц. Грозданов, *нав. дело,* 39–52.

[25] V. J. Đurić, *Icônes de Yougoslavie,* Belgrade 1961, 20 (cat. 8) pl. X, XXXIV. Нашао је занимљиву компарацију сликаног Акатиста у цркви Перивлептос са истоименом иконом из исте цркве и наличјем иконе Ваведења Богородичиног.

[26] Б. Кнежевић, *Црква св. Петра на Преспи,* ЗЛУ 2 (Нови Сад 1966) 258.

[27] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbishen Psalters,* Wien 1906, T. LII–LIX;

[28] В. Петковић, *Дечани,* II, Београд 1941, 44–46; J. Myslivec, *Ikonografie Akathistu Panny Marie,* Seminarium Kondakovianum V, Prague 1932, 97–127.

[29] Н. Окуњев, *Црква св. Богородице-Матејич,* Гласник Скопског научног друштва VII–VIII (Скопље 1930) 102–104; В. Й. Джурич, *Портреты в изображениях рождвестенских стихар,* Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва 1973, 244–253 (У Божићној химии сматра да је насликан портрет цара Душана).

[30] Л. Мирковић и Ж. Татић, *Марков манастир,* Нови Сад 1925, 45–53; Исти, *Икона Богородице Одигитрије у Марковом манастиру,* Старинар, н. с. I (Београд 1950) 247 (указује на цариградски обичај ношења иконе Богородице Одигитрије на рамену); Н. П. Кондаков, *Византийския церкви и памятники Константинополя.* Труды VI архееологическаго съезда въ Одесъ (1884) Томъ III, Одеса 1897, 94–95; J. Myslivec: *Akathist,* 98–127; A. Grabar: *L'Hodigitria et L'Eleousa,* 3–14.

[31] G. Babić: *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia* (Valache), 179–289.

[32] М. В. Щепкина: Болгарская миниатюра XIV века, Исследование Псалтыри Томича, Москва 1963, 78–83, 146–154.

[33] Α. Ξυγγόπουλος: *Οι τοιχογραφιες τοὺ 'Αγιοη Νικολαου' Ορφανοῦ Θεσσαλονικης,* Αθῆναι 1964, 17–18.

[34] Δ. Ε. Ευαγγελιδης: *Η Παναγια τῶν Χαλκέων,* Θεσσαλονικη 1954, 63, πιν. 29, 30.

[35] Н. Окуњев, *Црква св. Богородице-Матејич,* 104.

[36] *Исто,* 104, сл. 19.

ављена на високом сточићу који је покривен подеом.[37] Богородица држи Христа на левој руци, а главу је благо нагнула према детету. На носачу иконе виде се ножице са точковима ради лакшег покретања. Лево стоје два калуђера, а један од њих држи у рукама свећу и кадионицу са кратком дршком. Десно стоји владика, који кади кадионицом са дугачким ланцем. Иза њих види се свештенство и певачи са високим тророгим шеширима. Друга икона, слична хочанској, из Марковог манастира, из Химне Акатиста, икос 12-ти је икона Богородице Елеусе, која представља Богородицу главе нежно приклоњене ка малом Христу, кога држи на левој руци; подеа иконе извежена је белим двоглавим орловима, а види се једно лице које на леђима носи икону.[38] Представљена је верска процесија. Лево поред иконе је ђакон са кадионицом у десној и дугачком ђаконском рипидом у левој руци. У пратњи иконе је император, са десне сране, потом монаси међу којима се истичу три старца, дуге браде, у дугачким огртачима везом украшеним. Император је са ореолом и круном на глави, обучен у костим византијских царева – далматику са лоросом, док у десној руци држи крст са две траверсе. Овај дванаести икос сигниран је почетним речима: „поюще р҃жа҃ствѡ ти вьсхвалꙗем вси...“ – (Опевајући твој пород, славимо те сви као живи храм, Богородице; јер Господ који све држи руком, уселивши се у утробу твоју, освети, прослави и научи све да ти кличу: Радуј се, шаторе Бога Речи;...)[39]. Трећи пример за хочанску Богородицу са малим Христом на левој руци налази се у циклусу Богородичиног Акатиста у манастиру Дечани, натпис означава 12. кондак:

„Ѡ всепѣтаꙗ Д҃во м҃ти (рождьшаꙗ) всѣхь стьхь прѣс҃тоѥ слово приѥмши сиѥ наше к(ы)нꙗшиѥ исповѣданиѥ и приношениѥ иже к(ь) тебѣ ѡд всакыхь скрьб(ь) и напасти застоупи всѣхь и избави.“[40]

Богородица са малим Христом иконографски је као мотив коришћена у Дечанима, у олтарском простору 12. кондака, где су насликани Душан, Јелена и Урош.[41] Можда су у хочанској цркви у првој зони били насликани ктитори (сл.4) као у Дечанима, поготово ако се уз западни зид налазио гроб монахиње Марте Сушенице?

Међутим, Богородичин Акатист није насликан у цркви св. Николе у Великој Хочи, јер две крајње композиције (I и III), са леве и десне стране, не припадају размотреним могућностима. Изгледа да је црква била у време грађења малих димензија без куполе, тако да је у припрати цркве насликан циклус из живота св. Николе. У том случају, логично је да су две крајње сцене представљале *Посвећење св. Николе за попа* и *Посвећење св. Николе за епископа* (сл.

[37] A. Frolov, *La „Podea", un tissu decoratif de l'eglise byzantine*, 451–504.

[38] Л. Мирковић – Ж. Татић, *Марков манастир*, 53, сл. 52; 12. икос, 12. кондак; A. Grabar: *L'Hodigitria et L'Eleousa*, 5–6, fig. 1.

[39] *Марков манастир*, 53.

[40] Др В. Р. Петковић, *Манастир Дечани II*, Београд 1941, 461; П. Мијовић, *Дечани*, Југославија, Београд 1974, X, сл. 16.

[41] *Манастир Дечани II*, 46, таб. CCXLIX; М. Теодоровић-Шакота, *Високи Дечани*, Београд 1960, 3, слика: цар Душан, царица Јелена са сином Урошем.

10 и 11). У компаративном смислу оне би иконографски одговарале сценама из XVI века у наосу цркве. Занимљиво да је хочанском триптихону слична синајска икона на којој је Богородица и две сцене из живота св. Николе,[42] али без младог Христа.

3. ЧУДОТВОРНА ИКОНА БОГОРОДИЦЕ ПЕРИВЛЕПТОС „ЗАШТИТНИЦА" ХРИШЋАНА

Хочанска икона Богородице Перивлептос „прекрасна" је и „заштитница" хришћана. Богородица као мајка – заштитница, у својим рукама држи створитеља света, нагиње се главом ка детету и са љубављу се обраћа божанственом малом Христу.[43] Ова икона је најпоштованија чудотворна икона, у уметности се јавља на новцу цара Василија I (867–886) и цара Романа III Аригира (1028–1034). Михаило Псел доноси легенду о „Прекрасној Богородици", спаситељки Романа III. На његовом новцу је записано: „Ко год верује у вас, славна Богородице – Перивлепта, која поред прекрасне има епитет врло славна, виђена и угледна", која успева у свим стварима, нарочито у Романовом походу против Арапа 1030. године.[44] Ова икона је била нека врста заставе у ратовима, а победу Василија II над Вардасом Фоком 989. године, Псел приписује као заслугу не цара Ромеја, већ Богородице.[45]

У сличности између емисије новца Василија I и Романа III, типу Богородице Перивлептос, у питању је симбол помоћи у најкритичнијим тренуцима, у тешким историјским ратним околностима у којима су се налазила оба цара.[46]

Чак и сам термин „Прекрасна" Богородица, који је упућен од цара Романа III заштитници његових армија, верујући да му је ова Богородица помогла да чудесно победи у рату, био је велики разлог да овој чудотворној икони Богородице Перивлепте сазида манастир, који се налазио у Цариграду на

[42] K. Weitzmann, *Fragments of an Early St. Nicolas Triptych on Mount Sinai*, у: Melanges G. Sotiriou, Δελτιον τῆς *Χριστιανικῆς* Ἀρχαιολογιης Ἑταιρείας, vol. 4, 1964, 4 id., fig. 3; G. et M. Sotiriou, *Icônes du Mont Sinai*, I, 1956, pl. 46; 1958, 62.

[43] Иконографију и култ Богородице Одигитрије и Перивлептос обрадили су: Н. П. Кондаковъ, *Иконография Богоматери*, II, Петроградъ 1916, 152–153; R. Janin, *La géographie ecclésiastique de L'Empire byzantin*, III, 208–216; S. Der Nersessian, *Two Images of the Virigin, in the Dumbarton Oaks Collection*, Dumbarton Oaks Papers, XIV, 1960, 71–74; V. Lasareff, *Studies in the Iconography of the Virigin*, „The Art Bulletin", vol. XX, 1938, 46; В. И. Антонова, *Иконографическй тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке*, Из истории русского и западноевропейского искусства, Материалы и исследования, Москва 1960, 103–117; Л. З. Хускивадзе, *Византийская пластина слоновой кости из церкви Корого*, Византийский временник, том XXVII Москва 1967, 258–267, рис 1–2; М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице „Прекрасне", њено порекло и распрострањеност*, 363–365.

[44] Michael Psellos, *Chronographie*, Coll. Byz. ed. G. Budé, Paris 1926, I, 10.

[45] Psellos, *н. д.*, 11.

[46] J. Sabatier, *Description générale des monaies byzantines*, tom II, Paris 1862, pl. L.

„Прекрасном тргу", преко пута манастира Психосторије.[47] Дубоко емотивно везан за своју заштитницу, ковао је новац са ликом Богородице „Прекрасне" и подигао највелелепнији манастир у њену част.[48] Касније је овај манастир страдао, те је обнављан под Палеолозима (1261–1281).[49]

У уметности сачуван је приличан број дела са овом Богородицом, о чему је посебно писала Мирјана Татић – Ђурић.[50] Али, прототип ове Богородице требало би по легенди повезати са првим сликарем, јеванђелистом Луком, који је насликао Богородицу са малим Христом на левој руци. Икона је била смештена у цркви специјално за њу подигнутој. Временом, представа Богородице у целој фигури била је замењена допојасном.[51] Хочанској Богородици слична је икона Богородице „Заштитнице" из Раковачке оставе из Срема.[52] На нашем тлу, из XIII века насликана је у цркви манастира у Морихову.[53]

У средњовековној ратничкој српској средини посебно је поштована Богородица као заштитница у борби против непријаља, нарочито у време краља Милутина и краља и цара Душана. У њиховим задужбинама насликане су фреско-иконе типа Богородице „која брзо помаже онима који у њу верују". О Богородици се вели: „да утврди скиптар краљевства".[54] У Богородици Љевишкој насликане су занимљиве фреско-иконе: „Богородица са дететом, крмитељем" (XIII век) и две представе сличне нашој хочанској икони, као што су „Богородица храни, и услиши моленија" и „Богородица помоћница хришћана".[55] Оне су у стојећем ставу, окренуте улево, са главом нежно нагнутом према детету тако да им се ореоли додирују (као у Великој Хочи). Међутим, из цркве св. Николе древног града Призрена хочанској Богородици најсличнија ја икона Богородице с малим Христом – Богородица Перивлепта.[56] Као и на хочанској фреско-икони Богородица са малим Христом и на призренској Богородица је насликана допојасно са Христом у левој руци, са главом благо нагнутом ка детету. Христос је приказан са благо уздигнутом главом ка мајци, десном руком благосиља, а у левој држи свитак месијанства. Али, хочанска Богородица са дететом стилски је архаичнија, ореоли се више додирују него код призренске иконе. Христов ореол улази дубље у поље ореола Богородице,

[47] Michael Psellos, *The Cronographia III,* New Haven 1953, 14.
[48] Michael Psellos, *Gronographie,* fol. 334.
[49] Н. П. Конндаковъ, *н. д.,* II, 232.
[50] М. Татић-Ђурић, *н. д.,* 337 (старија литература).
[51] Иста, *н. д,* 337–340.
[52] N. Sándor, *Домбо.* Резултати истраживања на Градини у Раковцу, Рад Војвођанског музеја 20, Нови Сад 1971, 169–170, сл. 5–7; Ф. Бариши̇ћ, *Грчки натписи на иконама оставе у Раковцу,* сл. 2; M. Ćorović-Ljubinković, *Antica arte Serbe, Venezia* 1970, tav. VIII (10), IX (13) и (14).
[53] Д. Коцо, П. Миљковић – Пепек, *Манастир,* Скопје 1958, таб. XXXV.
[54] Ј. Радовановић, *Прикази Богородице у цркви Богородице Љевишке у Призрену,* Старине Косова и Метохије II–III (Приштина 1963) 127, с. 3.
[55] Г. Бабић, *Богородица Љевишка,* Сликарство, СКЗ (Београд 1957), 57, б. 20 (Мати Божија „Скороја услишателница", таб. XXV, тј. „скоропослушница"), (старија литература).
[56] S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei von 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459,* Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft V (1956) 74–75; V. J. Đurić, *Icônes de Yougoslavie,* Beograd 1961, 35, tab. L.

дебљи је цртеж тамнији и светле боје оперважују ореоле, што је више карактеристика комненске него палеологовске уметности.[57]

О некој чувеној икони из прве половине XIV века сачували су се подаци у хрисовуљи Стефана Дечанског из 1326. године, где се помиње поред осталих поклона и „чудотворни образ Пречисте", веома поштован лик, можда велика престона икона пред којом је горело „неусипно" кандило, за чији су вечни пламен одвајана новчана средства од прихода са панађура на дан Рођења Богородице.[58]

4. ХОЧАНСКА ИКОНА БОГОРОДИЦЕ СА МАЛИМ ХРИСТОМ ЈЕ РЕПЛИКА ИКОНЕ КОЈУ ЈЕ НАСЛИКАО СВ. ЛУКА, ЈЕВАНЂЕЛИСТ, МОНАСИ КОЈИ СЕ КЛАЊАЈУ СА СТРАНЕ СУ СИМЕОН НЕМАЊА И СВ. САВА

Познато је из житија св. Луке, јеванђелисте и сликара, да је насликао иконе Богородице, и то не једну него три, потом икону св. Петра и Павла. Отуда се св. Лука сматра заштитником иконописаца. По легенди, по завршеном сликарском послу показао је Богородици свој рад. Угледавши свој лик на икони, Богородица је рекла: „Благодат моја нека буде са овом иконом". На празник Одигитрије (26. јуна), у време царице Пулхерије, ова икона се налазила у цркви Богородице Влахеренске, где се брзо прочула по чудотворној и исцелитељској моћи те је названа Одигитрија – Путеводителька. Она би названа тако зато што се Богородица јавила двојици слепаца, сама их довела у Влахеренску цркву к чудотворној својој икони, где се они помолише и потпуно прогледаше.[59] Ова легенда у потпуности би одговарала нашој икони на којој се два монаха клањају Богородици са малим Христом, али, очигледно да хочанска икона не представља строгу Богородицу Одигитрију, већ једну од њених варијанти „Прекрасну" (Перивлептос).

У извесном смислу хочанску Богородицу можемо да упоредимо са чувеном хиландарском иконом Богородице Тројеручице.[60] Ова чудотворна ико-

---

[57] Ликовни елементи указују да је у питању цариградско-палестински утицај који је прихваћен у Светој Гори, а самим тим и у манастиру Хиландару.

[58] С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века,* Београд 1912, 640.

[59] Д. Медаковић, *„Богородица живоносни источник" у српској уметности,* Путеви српског барока, Нолит, Београд 1971, 157–177 (старија литература).

[60] О Богородици Тројеручици постоји обимна библиографија, овде истичемо најосновнију, и то: Н. Дучић, *Старине Хиландарске,* Гласник СУД XLIV, Београд 1884, 26–30; Архим. Леонид, *Словенска српска књижица на Св. Гори Атонској,* ГСУД XLIV (Београд 1877) 256–271; Л. Мирковић, *Хиландарска икона Богородице Тројеручице,* Старинар X–XI (Београд 1935–1936) 83–86; *Иконографске студије,* Матица српска, Нови Сад 1974, 233–235, сл. 55, 56; Ст. Станојевић, *Белешке о неким старим иконама,* Београд 1931, 16–17; В. Ј. Ђурић, *Хиландар,* Уметност, Београд 1978, 60, сл. 58.

на, по предању, била је својина Јована Дамаскина, познатог црквеног писца, песника и заштитника икона из прве половине VIII века. Њему је одсечена десна шака зато што је у време борби против икона штитио иконе. Икону Дамаскин предаје манастиру Св. Саве Освећеног. По предању „патерица" и чудотворна икона Богородице Млекопитателнице[61] и Тројеручице припала је нашем Св. Сави, када је први пут походио лавру Св. Саве Освећеног. Св. Сава је ову икону прво однео у Свету Гору, а касније је Богородицу Тројеручицу однео у Србију. Када се угасила Немањићка династија, икона је једне ноћи дошла сама у манастир Хиландар и стала на игуманов сто.[62] Икона Богородице Тројеручице била је веома поштована те јој је подигнут храм у Скопљу, а у једној повељи цара Душана истиче се да је подигао на степен митрополије „часнаго и славнаго града Скопља Тројеручицу".[63] Св. Сава у Хиландарском типику зове Хиландар манастиром пресвете Богородице Наставнице, тј. Одигитрије; она је посветна икона хиландарске цркве, коју је Хиландар имао још при грађењу Хиландара. На данашњој очуваној *икони Богородице Тројеручице, са њене друге стране (полеђина) насликан је лик св. Николе.*[64] Међутим, ова икона је из XIV века и не представља првобитну икону из XII и XIII века већ једну од могућих реплика.

Хочанска фреско-икона Богородице Прекрасне (Перивлептос), којој се клањају два монаха, један с леве, а други с десне стране (Таб. II, бр. 7 и 8, сл. 7 и 8),[49] у суштини представља клањање којим се изражава поштовање и мољење пред Богородицом и Спаситељем. Богородичина икона је постављена на столу и представља литијску икону манастиру коме је посвећена. Највероватније да је у питању историјска сцена везана за његове *ктиторе монахе св. Симеона Немању и св. Саву, који се клањају у манастиру Хиландару.* Њихово исходиште могуће је повезати са матицом манастира Хиландара, јер је село Велика и Мала Хоча у средњем веку бивало хиландарски метох. Још је Стеван Немања у свом даровном писму из 1198–1199. године приложио ово село као метох манастиру Хиландару у Светој Гори:

„Изидохъ изъ отьчьства своего въ Светоую Гороу и обрѣтохъ монастирь нѣколи бывъши, зовомы Хиландар, Заведение светые и прѣславьные Владичице наше Богородице.... и да ере испросихъ парике оѳ цара (Исак Ањела — прим. Р.П.), оѳ Призрѣнѣ да дахъ одъ нихъ монастироѳ оѳ Светои Горѣ, Светои Богородици... Хоча, и дроѳга Хоча, и трьгъ тооуиге, и два винограда тоѳиге насадихъ... крьстъ Симеонов и подьписание"[65]. (Подвукао – Р. П.).

Симеон Немања када говори о селу Хочи (мисли на Велику и Малу, које су у суседству), говори у првом лицу „и два винограда туиге насадих". Мо-

[61] Гласник 27(1870)289; С. Радојчић, *Старине црквеног музеја у Скопљу,* Скопље 1941, 11.

[62] Гласник 22(1867)219: С. Радојчић, *нав. дело,* 11.

[63] Гласник 27(1870)289.

[64] Л. Мирковић, *Икона Богородице Тројеручице,* Хиландарске старине, Старинар, књ. X–XI (Београд 1936), 83–94; *Иконографске студије,* 233–235.

[65] Fr. Miklosich: *Monumenta Serbica, spectantia historiam Serbiae, Bosnae et Ragusii,* Viennae 1858, 6; А. В. Соловјев: *Одабрани споменици Српског права, од XII до краја XV века,* Београд 1926, 13.

гуће је да је још у то време било чувено грожђе и вино, које је из Немањиних винограда слато у Хиландар, о чему је водио рачуна неки хиландарски иконом. Такође, помињање „трга" је логично јер је у време владавине цара Душана село постало центар „Хотчке метохије", те је владар увео плаћање царине:

„Такожде и оу хотьчкои метохиѥ одь вина што се износи и извози да се плакꙗ царина..."[66]

Велика Хоча као хиландарски метох имала је и хиландарске икономе: *иконом ходчки старац Јован*[67] и *Илија Грбавац*[68] (или: Грбовић?).

Време настанка цркве св. Николе у Великој Хочи први пут се помиње у повељи цара Душана манастиру Хиландару, коју је издао за време боравка у Светој Гори 1348. године:

„И оу жоупѣ призрѣнскои црковь светы Николае оу Хотчи, и село Хотча Горнꙗ и Долнꙗ и сь мегꙗми ихь".[69]

Међутим, могуће је, да је црква настала у време краља Стефана Дечанског, а да је живописана у време његовог сина краља и цара Душана, јер се Градислав Сушеница у каменом надгробном натпису своје мајке монахиње Марте, помиње као челник.[70] Као дворски човек, близак Душану, Градислав Сушеница се 22. јануара 1333. године у повељи јавља као сведок са новом титулом ставиоца. У овој повељи којом краљ Душан уступа Дубровчанима Стонски Рат и Пељешац, Градислав се наводи уз најзначајнију властелу и историјски познате личности:

„А тѹи всеѡсвещени епискѹп призренски Арсение, казанаць Бальдѡвинь, воевѡда Градиславъ, жѹпан Братко, кнез Грьгѹръ Кѹрѣковичь, ставилац Милѡшь во(евода — прим.: Р.П.), Деѣнь Маньѣкь, Градиславъ Сѹшеница, Никола Бѹкіа..."[71]

У оригиналној латинској повељи поред имена Градислава Сушенице, налази се и титула: „... stauileçio Gradislauo Suseniçe, ...[72].

Црква св. Николе у Великој Хочи, највероватније, је живописана у доба економског процвата града Призрена, око средине XIV века, када постаје пре-

---

[66] Љ. Стојановић, *Светогорски акти...*, Споменик СКА III, Београд 1890, 56; Ст. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 430; М. Благојевић, *Земљорадња у средњовековној Србији*, Београд 1973, 134 (непознати су му подаци из Хоче у време цара Душана?); Т. Флорински, *Памятники законодательной дѣятельности Душана, цара Сербовь и Грековь*, Киевь 1888, 36–37; К. Јиречек, *Историја Срба II*, Београд 1952, 164.

[67] Др. Р. М. Грујић, *Лична властелинства српских црквених претсавника у XIV и XV веку*. Гласник Скопског научног друштва VIII (Скопље 1934), 55–56 (Даровница краља Душана из 1342. године, за старца Јована када он добија нови метох у св. Николи Ореховском).

[68] Р. Д. Петровић, *Камени надгробни натпис из цркве св. Николе у селу Велика Хоча*, 220–221.

[69] P. Šafarik, *Pametky drevniho pisemnictvi Jihoslovanum*, Prag 1873, 101–102; Ст. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњег века*, Београд 1912, 421; П. С. Пајкић, *Цркве у Великој Хочи*, 162, бел. 19, погрешно датира споменик у време краља Стефана Уроша II (Милутина) јер се први пут црква св. Николе у селу Великој и Малој Хочи, помиње у време цара Душана. Архимандрит Сава, *Призрен*, Браство II, Београд 1888, 43. Аутор наводи да у селу има 12 цркава, од којих 10 у рушевинама, а три у целости. Он сматра да су ове цркве припадале призренским богаташима.

[70] Р. Д. Петровић, *Камени надгробни натпис...*, 221, сл. 1–2.

[71] Г. Чремошник, *Српска и латинска редакција Душанове повеље од 22. јануара 1333. о уступању Стона Дубровнику*, ГСНД (Скопље 1940), 14–15.

[72] Г. Чремошник, *нав. дело*, 14.

стоница цара Душана и у време изградње мраморног маузолеја св. арханђела Михаила и Гаврила код Призрена.[73] Док су њени ктитори били чланови породице Сушеница, отац Градислављев и мајка монахиња Марта, јер у време краља Стефана Дечанског појавио се спор између њега и хиландараца 1326. године, када је село још раније постало власништво пронијара,[74] краљ Дечански поклонио је село епископији призренској на Љевиши:

„Село Хочю близь Лоѹке што соѹ дрьжали пронияриѥ, и сь людми села того и сь намѣстиıами ихь, и сь всѣми мегıами, ıакоже ѥсть и оть испрва было, и сь винограды, и сь никиѥмь...“.

Хиландарски манастир се није сложио са краљевом одлуком ове повеље и у Србији на двор Стефана Дечанског 1327. године долази лично хиландарски игуман Геврасије са братијом. После ове интервенције Дечански издаје нову повељу у којој је у потпуности испунио захтеве игумана Геврасија: „...како приде краљевстоуми игуман Свете Горе Атона, Богородице хиландарске, кир Геврасије с братиами и говораше краљевству о меги метохије хотохиеје хотчке и о покоишту што те имати у Призрену”.[75] Исте године челник Градислав, по нашем мишљењу Сушеница, на захтев хиландараца и краља Стефана Дечанског, омеђио је међе између села која су још у време краља Милутина припадала хиландарском метоху:

„Изнесоше хрисовоуль родителıа кралевьства ми кралıа Оуроша. И посла кралевьство ми челника Градислава и поведе старьце жоуплıане, и оутесаше мегоу ѡдь Рибника на Сьпища на Козникь...“[76]

У повељи краља Душана манастиру Трескавцу око 1336. и 1345. године помиње се Градислав тепачија (Сушеница, презиме истичемо први пут). Он је поклонио манастиру Трескавцу:

„(с)елишта Бела водица съ всѣми правинама, що приложи тепци Градиславь“.[77]

Недавно је ишчитана титула тепчије ктитора са источног зида у јужном простору цркве манастира Трескавца из XIV века, где је насликан Градислав Сушеница и његова жена (сл. 14).[78] На слици Градислав је млад човек, који се налазио у пратњи цара Душана. Познато је да је припрата подигнута и живописана ктиторством краља Душана, док је Градислав Сушеница тепчија, „догра-

---

[73] Призрен које свој новац, уп. Р. Марић, *Студије из српске нумизматике,* Београд 1956, 108, 125. Подижу се властелинске цркве у граду: мала црква Св. Спаса, задужбина Младена Владојевића, Тутићева црква итд.; Я. Шафарик, *Хрисовуља цара Стефана Душана којом оснива манастир св. Архангела Михаила и Гаврила у Призрену године 1348,* Гласник Друштва српске словесности XV (Београд 1862) 302; С. Новаковић, *Византијски чинови и титуле у српским земљама од XI–XV века,* Глас СКА 78 (Београд 1908) 199; А. В. Соловјев, *Одабрани споменици српског права (од XII до краја XV века),* Београд 1926, 119–121.

[74] И. С. Јастребов, *Хрисовуља Дечанског краља...,* Гласник Српског ученог друштва XLIX, 354; С. Новаковић, *н. д.,* 638.

[75] С. Новаковић, *н. д.,* 614.

[76] С. Новаковић, *Примери књижевности и језика старога и српскословенскога,* Београд 1904, 412.

[77] Ђ. Даничић, *Три србске хрисовулъ: а) краля Стефана IV,...* Гласник Друштва српске словесности XI (Београд 1859) 136.

[78] М. Глигоријевић, *Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу,* Зограф 5 (Београд 1974) 48–50, слика на стр. 48.

дио и живописао параклис педесетих година XIV века".[79] Приликом оснивања св. арханђела Михаила и Гаврила код Призрена, у повељи из 1348–1352. године, издатој манастиру, цар Душан прилаже поседе које је још за време владавине Стефана Дечанског омеђио као челник (у Душановој повељи се назива тепчија):

„... и сь земломъ на Трьстѣнои що си ѥс҃ дрьжаль су родител цр҃ствва ми и що моу ѥ отесаль тепчи Градиславъ и игоуман цр҃ства ми".[80]

Резимирајући претходна историјска разматрања, можемо да констатујемо следеће:

црква св. Николе у Великој Хочи подигнута је између 1321–1333. године, у време владавине краља Стефана Дечанског. Ктитори цркве били су отац и мајка Градислава Сушенице, челника;

године 1327. хиландарци постављају сталног иконома Илију Грбавца, или Грбовића, који се помиње на надгробној плочи монахиње Марте Сушенице;

између 1327–1332. године умрла је монахиња Марта и њен син челник Градислав Сушеница, учинио прилоге цркви „Светому Николају за гроб" своје матере. Монахиња Марта Сушеница, чије мирско име није нам познато, замонашила се после смрти свога мужа који је, по ктиторском праву,[81] сахрањен у наосу цркве. Монахиња Марта је сахрањена у женској припрати у којој је, по традицији, крштавање, освећење воде на дан Богојављања, читање молитве на 40 дана после порођаја жене, затим литија, погребне церемоније, многе молитвене дужности монаха (јутрење, ноћни, полуноћни и неки други часови), неки заједнички обеди на дан пасхе по угледу на хришћанске агапе, раздавање јела и пића пред вратима у празничне дане храма, годишњи помени умрлима, годишњице смрти ктитора цркве.[82] Или, помени ктитора св. Симеона и св. Саве и слава манастира Хиландара, које је обављао хиландарски иконом;

у време смрти монахиње Марте црква св. Николе била је живописана, постојала је ктиторска сцена са њеним мужем и сином, можда са краљем Стефаном Дечанским и краљем Душаном;[83]

---

[79] М. Глигоријевић, *нав. дело,* 50. Аутор наводи и касније помене Градислава тепчије у време кнеза Лазара.

[80] Я. Шафарик, *н. д,* 302.

[81] В. Марковић, *Ктитори, њихове дужности и права.* Прилози за КЈИФ 5 (Београд 1925), 106, 115–119.

[82] В. Марковић, *нав. дело,* 116–118; Л. Мирковић, *Православна литургика,* I, Београд 1965, 109–110; В. Петковић, *Жича,* Старинар, н. р., год. I, II (Београд 1907) 173–187; П. Миљковић-Пепек, *Смисао иконографског програма у јужном трему цркве у Вељуси.* Зограф 13, Београд 1982, 37; Исти, *Вељуса,* Скопље 1981, 223–237; Г. Суботић, *Охридска сликарска школа XV века,* Београд 1980, 110–113; З. Ивковић, *Живопис из XIV века у манастиру Зрзе,* Зограф 11 (Београд 1980), 68–80.

[83] Краљ Стефан Дечански и цар Душан, насликани су у XVI веку, као ктитори цркве св. Николе у Великој Хочи, уп.: П. Пајкић, *Цркве у Великој Хочи,* 170, 176, сл. 14; Р. Петровић, Краљ Стефан Дечански, мученик и Теодор Студит у Великој Хочи, рукопис.

поред хиландарског утицаја са иконом Богородице Перивлептос у којој су укључени св. Симеон Немања и св. Сава, ктитори манастира Хиландара, од великог значаја је био и град Призрен и црква Богородице Љевишке, нарочито од када је св. Сава успео да 1220. године постави српског епископа.[84] У време владавине цара Душана, проглашена је патријаршија 1346. године и призренски епископ добија чин митрополита. Од тада се црква Богородице Љевишке помиње као „митрополија призренска" и тај ће се назив усталити и после турског освајања Призрена.[85]

5. ТРИПТИХОН НА ЗАПАДНОМ ЗИДУ ПРИПРАТЕ СА ЛИКОВИМА СВ. САВЕ И СВ. СИМЕОНА НЕМАЊЕ – СУСРЕТ У СВЕТОЈ ГОРИ

По својој прилици, црква св. Николе у Великој Хочи била је малих димензија, без куполе, по свом облику слична капели уз јужни део припрате манастира Трескавца, у којој су насликани ктитори Градислав Сушеница, тепчија и његова жена[86] (сл. 14).

Средишња сцена са хиландарском иконом и ктиторима св. Симеоном Немањом и св. Савом нису насликани на досада уобичајени начин, као што се представљају у старом српском сликарству: св. Сава[87] као архиепископ, а Симеон Немања са кукуљицом на глави у великој схими.[88]

Хочанска сцена могла је да илуструје историјски тренутак *сусрета оца и сина у Светој Гори*: „Када су се видела оба богоносна вешњака, саврсници светлосних анђела, заједно сатворише благодатну молитву ка Христу, који чини вољу онима који га се боје, и напунише се великим весељем и духовном радошћу".[89] А затим: „Свети Симеон... зажеле обићи сву Свету Гору, и поклонити се светим црквама... И дошавши у средину Свете Горе, *у место звано Кареје, поклонише се светој Богородици, која је мати свима светогорским црквама. И ту створише прилежну молитву ка пресветој и пречистој чудотворици*

[84] М. Јанковић, *Епископије и митрополије српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 17–33 (старија литература).

[85] М. Пурковић, *Српски епископи и митрополити средњега века*, Хришћанско дело 4–6 (Скопље 1937, 257–258; С. Новаковић, *Законски споменици*, 638; и каснији родослови и летописи помињу да је св. Сава поставио „седмог епископа у Призрену, у храму пресвете Богородице", Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Ср. Карловци 1927, 26-27, 47, 178, 194 и 198.

[86] М. Глигоријевић, *н. д*, 48–51.

[87] С. Мандић, *Најстарији портрети Светога Саве*, Свети Сава, споменица осамстогодишњица рођења 1175–1975 (Београд 1977), 17–24.

[88] С. Радојчић, *Хиландарска икона Светог Саве и Светог Симеона-Немање*, Гласник Српске православне цркве, XXXIV, бр. 2–3 (Београд 1953), 30–31; Рад. М. Грујић, *Монашки портрети Св. Саве*, Гласник СНД XV–XVI (Скопље 1935–36), 353–354; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, О Србљаку (Београд 1970), 143–186 (старија литература); Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца* (Смедерево 1965), 42–51 (Стеван Немања), 56–71 (Св. Сава).

[89] Доментијан, *Животи Св. Саве и Св. Симеона*, Београд 1938, 264–265.

Богородици, која од раније показа велика чудеса и исцели цара Михаила, од кога и света црква би сазидана, коју оба свештеника Божја облише сузама, примивши слику великог божјег смирења (смерности), и ту принесоше различне части светој Богородици..."[90] (подвукао: Р. П.). И даље се говори о клањању иконама са даровима које су приложили у сваком манастиру, а потом Немања жури да сагради манастир Хиландар: „нађе некадашњи манастир, зване Милеје, Ваведење свете и преславне Владичице Богородице, развалјен сасвим од безбожних ратника. И други већи (бољи) подвиг узе и потруди старост своју, и мене, ако не недостојна, кога је имао код себе где му работа. Као што овде обнови и устрои све, тако подиже и то свето место, да нас тамо не лиши обновљења и помена и уточишта."[91]

Хиландарска црква била је малих димензија, те је и могла да се брзо обнови, живопише и постави иконостас; она је била очувана до времена краља Милутина, када ју је он проширио.[92] Свакако да је Симеон Немања, као први ктитор манастира Хиландара са сином Савом, захтевао од зографа да насликају неку од чувених светогорских икона, можда: „Карејску Богородицу", „Богородицу Иверску–Портатисе" или „Богородицу Атанасија Атонског" или – још вероватније – икону „Богородицу Тројеручицу" из Палестине, која је била власништво св. Јована Дамаскина и која је била у центру композиције, док се с леве стране клања млади монах Сава, а с десне стране је тражио да се насликa његово поклоњење – поклоњење Симеона монаха. Могуће је да је ова слика била не само икона манастира Хиландара већ и фреско-икона, као део припрате, трпезарије и Карејске ћелије.[93] Она је као главна манастирска икона веома поштована, и као таква сликала се по црквама хиландарских метоха као, на пример, у цркви св. Николе у Великој Хочи. После овог чина ктиторства, Симеон добија велику схиму. На хочанској сцени Симеон Немања поред сивог монашког одела (таб. II, бр. 8, сл. 7, сл. 8, сл. 9) носи и владарски плашт опточен на ивицама белим бисером, који је он још носио док је као монах боравио у манастиру Студеници.[94] Хочански сликар је по некој икони из манастира Хиландара забележио и овај податак са бисерима на ивицама огртача, желећи да истакне не само монашку одећу већ и владарски огртач у коме је дошао Немања у Свету Гору.

У првобитном сликарству Хиландара из XII века, по Доментијану знамо да је на једном стубу био насликан портрет Симеона Немање још пре ње-

---

[90] Л. Мирковић, *Списи Светога Саве и Стевана Првовенчанога*, Београд 1939, 193.

[91] *Списи Светога Саве и Светога Симеона*, 124–125.

[92] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 52, бел. 55.

[93] Као у нашој хочанској цркви.

[94] В. Ј. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле*. Зборник радова Византолошког института VIII. Београд 1964, 76. У капели св. Симеона Немање на сцени која је представљала „Немањин одлазак из Студенице у Свету Гору" (која је само фрагментарно сачувана у Сопоћанима и Студеници): „Од прве композиције може се видети само нешто мало сликаних делића одећа фигура, ... на коме је *орнаментисан део одела изгледа неког владара*, јер је жуто обојен и *бисером украшен као неки лорос* ... владар с леве стране био један од Немањиних синова", можда и сам Симеон Немања?.

гове канонизације за светитеља. У Житију св. Симеона Доментијан вели: да је приликом објављивања монаха Симеона-Немање за светитеља миро промочило не само његов гроб: „нь и землю и варъ и камение идѣже вѣ светыи написань на стдьпѣ“;[95] док је у Житију св. Саве исти садржај истакао овако: (Христос) повелѣ и соухомоу камыкоу истоуити миро благооуханьно отъ ногы светааго образа написаина на стѣнѣ.“[96]

И ови портрети ктитора монаха Симеона Немање и његовог сина монаха Саве пропали су приликом обнове хиландарске цркве за време краља Милутина. Рад. М. Грујић је на основу историјских извора констатовао: „Да је, поред ктиторског портрета Св. Симеона-Немање, могао у исто време насликан бити у Хиландару и портрет Св. Саве као монаха, уверава нас и чињеница, што је Св. Сава, у доба између смрти Немањине и његове канонизације, обновивши манастир Четрдесет мученика у Ксеропотаму на Светој Гори, дао њему, као нови ктитор, насликати свога оца и себе.[97] Доментијан о томе пише: „изоуграфиса светоую цркковь светыхь .м. моученикь и высоудѣ оутвръжденоую поставивъ, и написа въ нен родителя своего и себе, и богомь наречена быста истова хтитора“.[98]

На хочанској сцени, на жалост, поред уништених натписа на фреско-икони Богородице са Дететом, уништен је лик младог монаха Св. Саве (Таб. II, бр. 7) и натписи изнад његовог и лика Симеона Немање који је најбоље сачуван (Таб. II, бр. 8, сл. 16). Овај Симеонов лик, одговара Доментијановим речима којима *„Сава зове оца у Свету Гору”*, где изрично вели: *„Греди и дођи, господине мој и свети оче, да се нагледам твојих светих седина и да их љубазно помилујем, и да целивам твој свети образ* који би написан на небесима Господом Богом, још пре твога рођења..., дођи, да док смо у овом пролазном животу, *да упутимо једномислену молитву ка пречистој Предстатељници нашега живота,* и горе на небесима нађемо саму готову помоћ, да нам отвори милости своје, и надворимо се са Господом нашим у бесконачне векове, амин.”[99]

Ако упоредимо каснији портрет св. Саве, као архиепископа, из Милешеве са ликом Симеона Немање из хочанске сцене (сл. 9), лако се уочава да су у питању отац дуге седе браде и син са полуокруглом („метластом”) проседом косом и брадом;[100] дугуљасто лице оца и сина, крупне плаве очи с белом беоњачом, дуги мало унутра повијени нос и конструкција лица.

У манастиру Хиландару постојале су иконе св. Саве и св. Симеона-Немање и о једној таквој икони С. Радојчић истиче: „Као што се могло претпоставити, најчешће су сликани главни ктитори – оснивачи Св. Симеон и Св. Сава... Оба светитеља сликају се, у зидном живопису, у XIV в. и да су увек једна-

[95] Рад. М. Грујић, *Монашки портрети Св. Саве,* 354.
[96] Рад. М. Грујић, н. д., 354.
[97] Исти, 354.
[98] Исто.
[99] *Животи Светога Саве и Светога Симеона,* 260–264.
[100] Уобичајен начин сликања св. Саве.

ко сликане фреске Св. Саве и Св. Симеона уствари копије популарних хиландарских икона оба светитеља"[101]

„Најстарија хиландарска икона Св. Саве и Св. Симеона чува се сада у библиотеци (I. бр. 168), средњег је формата (0,45 × 0,35,5), рађена је на дасци преко које је прилепљено платно. На оригиналној златној основи распознају се старе српске сигнатуре (... сава архис.. и с҃ти симеѡнь ла..на.. крај свакако треба попунити: краља Стевана), преко старих ликова насликани су у XVI веку нови и на новој фигури Немањиног текста на свитку: Придите чеда (Псалм 34,11), исписан је грчки. На озлеђеним местима горњег слоја познаје се, да су доњи делови ликови, иако избледели, очувани; по изради основе и старим српским натписима смело би се закључити, да је доња икона из раног XIV века и према томе би се натпис уз Немању могао попунити: Св. Симеон, прадед краља Стефана."[102]

Српска црква је захваљујући хиландарцима који су касније постајали архиепископи, спојила Немањин и Савин култ у заједнички.[103] Заједничке слике св. Саве и св. Симеона – Немање настале су као инспирација српских књижевника, хиландарских монаха Доментијана и Теодосија; Доментијан у *Житију светог Симеона,* Теодосије у *Житију светог Саве* и у црквеним песмама.[104]

На хочанским сценама триптихона, две крајње (таб. I и II), не представљају историјске сцене из живота св. Саве, већ су из живота св. Николе: *„Посвећење св. Николе за попа"* (сл. 5, сцена III, таб. III, бр. 1, 2, 3 и 4, сл. 10). Друга сцена је представљала: *„Посвећење св. Николе за епископа"* (Таб. I, бр. 5 и 6, сл. 11). Фигуралне представе на сцени (таб. III: лево стоји један архијереј пред часном трпезом, над којом се налазио киворијум и десном руком благосиља св. Николу, док у левој држи јеванђеље. Глава је уништена и ореол, изузев детаља са дужом брадом и крајичком ореола (бр. 1). Св. Никола (бр. 2) стоји приклоњен у свештеничком орнату са јеванђељем у рукама (глава и ореол су уништени, изузев детаља са округлом брадом и ореола). У пратњи архијереја је ђакон (бр. 3) у бело обучен, а у пратњи св. Николе је други ђакон (4); иза њих је део зида у сивој боји са биљном орнаментиком. У средини сцене је узвишени део часне трпезе, прекривен тамноцрвеном тканином са белим бисерима (горњи део уништен). Натпис је уништен.

---

[101] С. Радојчић, *Хиландарске иконе светог Саве и светог Симеона-Немање,* 30.

[102] С. Радојчић, *н. д.,* 30.

[103] М. Ђоровић-Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве,* Старинар н. с., књ. VII–VIII (Београд 1958), 80, сл. 5, Икона светих Симеона и Саве са портретима принцезе Деспине и њених двеју ћерки, Музеј религијске уметности у Букурешту; сл. 6, икона светих Симеона и Саве, San Griorgio dei Graeci, Венеција; сл. 7, икона светих Симеона и Саве, Хиландар; *Ликови светих Симеона и Саве,* Богородица Љевишка, Призрен; сл. 11 Хиландарска икона светих Симеона и Саве, Народни музеј, Београд; сл. 12, икона св. Николе и Саве, из Овчарско-кабларске цркве, Народни музеј; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству,* 178–186 (Заједничке слике светог Симеона и светог Саве).

[104] Доментијан, *Животи св. Саве и св. Симеона,* Београд 1938, 27–218; Доментијан, *Живи песници,* приредио Ђ. Трифуновић (Београд 1963) 9–138; Теодосије, *Житије светог Саве,* превео Л. Мирковић, превод редиговао Д. Богдановић, СКЗ књ. 510 (Београд 1984) 3–207.

Друга сцена (таб. I) више је уништена од претходне, те представља само половину сцене (уз северни зид). Али, она је драгоцена јер је очувана фигура и портрет св. Николе (са делимично уништеном главом и горњом половином ореола) (бр. 5) (сл. 11). Иза св. Николе се налази ђакон у белом са запаљеном свећом (6). Фигура са архијерејем на десној страни је уништена: он је стајао са друге стране часне трпезе и десном руком је благосиљао св. Николу.[105] Изузев ових двеју сцена, недостају још сцене из живота св. Николе: Рођење св. Николе, Вођење св. Николе у школу, Посвећивање св. Николе за ђакона, Јављање св. Николе цару Константину у сну, итд. Ове сцене су се налазиле вероватно у другој и трећој зони припрате цркве св. Николе.

Можда би све дилеме око иконографског програма у хочанској цркви биле лако разрешене да се сачувала црква светога Саве српског у месту Лизици: „Јер место звано Лизица, где је икономија црквене области, у томе преосвећени архиепископ Никодим (1317–1324.г.) сазида цркву у име Христовог архијереја Саве, бившего првога архиепископа српскога."[106] Наследник архиепископа Никодима, Данило наставио је посао свога претходника: „Овај господин мој, који је навикао да весељем срца испуњује недостатке другова својих, и то напред речено место обновивши и божанствену цркву распостранн и украси сликањем часних слика, и кулу саздану ту пред црквом подиже у висину".[107] У овој цркви, вероватно је био насликан живот св. Саве и Симеона Немање. Можда је у овој цркви постојала фреско-икона Богородице са малим Христом и са св. Симеоном и св. Савом као у хочанској цркви.

6. ОСВЕЋЕЊЕ ЦРКВЕ СВ. БОГОРОДИЦЕ ХИЛАНДАРСКЕ И ХОЧАНСКА ФРЕСКО-ИКОНА БОГОРОДИЦА СА МАЛИМ ХРИСТОМ И КТИТОРИМА СВ. СИМЕОНОМ НЕМАЊОМ И СВ. САВОМ

Средишња сцена у хочанској цркви, која је окружена двема сценама из живота св. Николе има симболички карактер, јер је црква св. Николе била хиландарски метох са селом Велика и Мала Хоча. У средњовековној Србији изузетно је поштован култ св. Николе као светитеља који брзо помаже. Почев од Стефана Немање подижу се храмови посвећени овом светитељу: „И док се још на истоку бавио бодри подвижник и топли љубитељ љубви Христове, непрестано се трудио како ће угодити Господу Богу и светима Његовим, и опет у том своме делу поче зидати други манастир у име светога међу светима, ве-

[105] Нису очувани никакви трагови натписа.

[106] *Животи краљева и архиепископа српских од архиепископа Данила II,* превео Л. Мирковић, Београд 1935, 286.

[107] *Животи краљева и архиепископа српских,* 286.

ликога архијереја Николе. И силом Божјом и светога Духа, и брзом помоћу брзога помоћника (Николе), и топлом љубављу преподобнога (Симеона) би сазидана црква,..."[108]

Хочанска икона Богородице са малим Христом могла је да представља *освећење цркве св. Богородице Хиландарске.* Дакле, натпис на сцени могао је да гласи: въскрѣшение ц҃ркви с҃тые владичице наше б҃це хиландарские. Пример за овакав назив налазимо у Мирослављевом јеванђељу, које слави 18. децембра освећење цркве св. Богородице, која је близу Велике цркве (тј. Св. Софије у Цариграду). Дакле, слављено је освећење цркве св. Богородице Халкопратијске – τὰ ἐγκαίνια τῆς ἁγίας Θεοτόκου τῶν Χαλκοπρατείων.[109]

У житију светог Симеона и у житију светога Саве истиче се: *„Преклонивши своја душевна и телесна колена, и сатворише молитву ка љубитељу своме Христу (монах Сава)... У дому пресвете Богородице Хиландарске ту почеше пребивати оба светилника Божја, творећи сву силу своју у молитвама дневним и ноћним, и са великом љубављу и са премногим сузама непрестано догледајући коначан дан... А ови свети до краја заволеше овај тесни и прискрбни пут, постајући тиме слични светима, и Јединога (тј. Господа) љубећи све оставише, и нису се бринули ни о чем земаљском, само љубећи јединога Господа, и усрдно погледајући Му дан и ноћ, неућутним устима појући Господу песму анђелску која не престаје, сасвим заборавивши земаљско и оставивши прах пропадљивих (ствари), и добро упirivши своје умове ка небесими (стварима), телом стојећи на земљи а умом и душом настањујући се у небесним обитељима,"*[110] (подвукао: Р. П.). Управо, оваква атмосфера се осећа на средњој сцени у хочанској цркви (таб. II, сл. 7 и 8). Прва монашка фигура св. Саве са леве стране (бр. 7) са краћом брадом (уништене главе) сликана је у ставу поклона са главом у тричетврт уз леву страну иконе. Истоветан став, заузима и десна фигура монаха Симеона Немање, очувана је глава са дугом седом брадом (бр. 8). Симеон Немања је, такође, прислонио лице уз икону са стране где је насликан мали Христос (таб. II, сл. 7, 8 и 9). Уочљива је разлика у начину сликања Богородице са малим Христом, и монаха старца Симеона Немање: инкарнат Богородице и Детета сликан је на уобичајени начин како се приказују светитељи у византијском сликарству – са тамнозеленом сенком. Сликар је моделовао лице и врат додајући белу океру, а на најистакнутијим деловима лица приметне су кратке цртице белом бојом; цртеж је изведен тамнољубичастом бојом што се јасно уочава на носу, уснама, очима и овалу лица.

Међутим, *глава Симеонова* (сл. 9) *насликана је веома лепо са инкарнатом без зелених сенки!* Глава је дугуљаста, са делом косе над високим умним челом и плавим крупним очима, дубоко усађеним и засведеним јаким обрвама, нос је правилан и дужи. Поглед очију је сконцентрисан а мисаони израз

[108] Доментијан, *Животи светог Саве и светог Симеона,* Београд 1938, 226.
[109] Л. Мирковић, *Мирослављево јеванђеље,* Београд 1950, 6.
[110] Доментијан, *н. д.,* 67, 278–279.

овом Симеоновом лику одаје аскетизам.[111] У сваком случају, иако је уништен лик св. Саве, он је свакако био насликан као и његов отац, тј. на *начин како се сликају живе особе ктитора.*[112]

Велику помоћ пружио је аутору овог рада проф. Светозар Радојчић, који је подржао могућност утицаја манастира Хиландара на метохијске цркве *„...средишњу сцену треба повезати са матицом манастира Хиландара, јер су могуће у питању неке, нама још непознате, историјске сцене везане за њихове ктиторе, монаха Симеона Немању и сина му Саву".*[113]

Хочанска фреско-икона Богородице са малим Христом (сл. 8, 9 и 13) само је реплика хиландарске иконе са краја XII века. По стилским особинама она припада комненовском периоду, њој је веома слична мозаичка икона Богородице Одигитрије (сл. 15) из манастира Хиландара.[114] Веома је важан податак да су димензије ових двеју икона истоветне 56,5 × 38 cm. Могуће је да је *хочанска Богородица са малим Христом* била, такође, *икона манастира Хиландара, коју је св. Сава донео из манастира св. Саве Освећеног,* тј. *она би представљала оригиналну Богородицу Тројеручицу, коју је он приложио Хиландару,* а патерицу и Млекопитељницу оставио у својој испосници у Кареји.[115] Истина, у хочанској цркви није насликана трећа рука, као у Белој цркви Каранској, али она је по легенди о св. Јовану Дамаскину, да је он само приложио као дар на своју икону „сребрену руку, управо шаку".[116] Хочанска фреско-икона Богородице са Дететом, сликана је на окер позадини, која имитира оригиналну златну површину, делови Богородичине и одеће малог Христа били су сликани златом.

---

[111] Г. Острогорски, *Светогорски исихасти и њихови противници, О веровањима и схватањима Византинаца,* Београд 1970, 203–223.; О разлици између чулног и духовног појма слике, уп. G. B. Ladner, *The Concept of the image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy,* Dumbarton Oaks Papiers, 7 (1953) 3–34; cfr. *Reallexicon für Antike und Christentum,* s. v. Eikon (G. B. Laidner); С. Радојчић, *Зографи, О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности,* Зограф, часопис за средњовековну уметност 1, Галерија фресака, Београд 1966, 5–15.

[112] С. Мандић, *Три портрета у Сопоћанима, Древник,* Београд 1975, 29–34 (в.: опис св. Саве I, Арсенија I и Саве II). Овом приликом хтео бих да истакнем мишљење мог драгог професора Светозара Радојчића, кога сам консултовао 1976. године: „Ове две крајње сцене никако не би могле да се прихвате као део циклуса Богородичиног Акатиста, а самим тим ни средишња сцена са фреско-иконом Богородице „Перивлептос", која је једна од варијанти Богородице Одигитрије; између два монаха је часни престо, а Богородичина икона је постављена као литијска икона манастира коме је посвећена."

[113] По свим изгледима, најближи истини био је проф. Радојчић, аутор овог рада остаје му вечито захвалан. Овај рад био је и семинарски рад код проф. Војислава Ј. Ђурића, који је био веома опрезан из разлога „јер се нису очували натписи на сценама, те је тешко се определити шта оне представљају?". Велику помоћ у мом раду пружио ми је проф. Сретен Петковић, који је склон да у бочним сценама види делове циклуса св. Николе. За средишњу сцену истиче: „Можда су св. Сава и св. Симеон Немања, можда нису, али је сцена иконографски презанимљива."

[114] В. Ј. Ђурић, *Мозаичка икона Богородице Одигитрије из манастира Хиландара,* Зограф 1, београд 1966, 16–20 (старија литература).

[115] О овој икони најзначајнији су радови: З. Симић, *Иконостас Беле цркве Каранске и каранска Богородица Тројеручица,* Старинар, књ. VII (Београд 1932), 15–35; Л. Мирковић, *Хиландарска икона Богородице Тројеручице,* 83–86 (са старијом литературом).

[116] Н. Дучић, *Старине хиландарске,* Гласник СУД, књ. XLIV (Београд 1884) 26–28.

Проф. С. Радојчић је уочио једну занимљиву појединост: „...икона Богородице Тројеручице, сасвим је слободно измењена Одигитрија. По општој концепцији она подсећа на охридску икону Богородице Перивлепте у обрнутом цртежу".[117]

Ми смо већ констатовали за хочанску икону да представља Богородицу Перивлептос („Прекрасну"), сада јој додајемо и епитет Тројеручица из манастира Хиландара. Према томе, логично би било да је ова икона постала уз мозаичку икону Богородице Одигитрије литијска икона, на којој су касније досликани ктитори монаси св. Симеон Немања и св. Сава. Можда је баш оригинална икона Богородице са малим Христом, чију копију налазимо у цркви св. Николе у Великој Хочи, била донесена пред Симеона Немању пред његову смрт: „Чедо моје, донеси ми (икону) пресвету Богородицу, јер такав завет имам да пред њом испустим свој дух... А ја (Сава) све испунивши, изврших што ми је он заповедио."[118]

Сликање монаха св. Симеона и св. Саве уз хиландарску икону св. Богородице Тројеручице као у хочанској цркви, треба посматрати и као тежњу српске цркве у стварању заједничког култа: „О двојице, Богом изабрана, свети и дивни, богоносни и свеблажени оци *Симеоне и Саво, како сада заједно стојите пред Тројицом"*.[119] У сваком случају иконографски тип њихових ликова створен је у манастиру Хиландару, што се види и у новијој нашој уметности, где је приказана икона Богородице Тројеручице са св. Симеоном и св. Савом, који са стране држе ову икону између себе, док је у доњој половини сцене приказан манастир Хиландар[120] (сл. 12).*

---

[117] С. Радојчић, *Српске иконе од XII века до 1459. године,* Београд 1960, 14–15.

[118] *Животи светога Саве и светога Симеона,* 284; В. Ј. Ђурић, *Мозаичка икона Богородице Одигитрије из манастира Хиландара,* Зограф 1 (Београд 1966), 20, сл. 1 (у боји), претпоставља да се поменути цитат односи на мозаичку икону. Међутим, хочанска икона оповргава наведену хипотезу.

[119] *Старе српске биографије,* превод М. Башића, Београд 1924, 249; М. Ђ. Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве,* 80–81.

[120] Д. Давидов, *Српска графика XVIII века.* Матица српска (Нови Сад, 1978), 384, 387, 388, 390, сл. 328 Андреја Павлова, Богородица Тројеручица са св. Савом и св. Симеоном; Д. Аврамовићъ, *Описаніе древностіи србски у Светой (Атонской) Гори,* Београд 1847, 9. Натпис на икони која је урађена у литографској техници гласи:

„Стаѧ и сщеннаѧ царскаѧ Лавра Сербскаѧ Хиленда́ръ. Храмъ Вовеіеніе. Сіѧ икона сватагѡ Саввы первогъ архіепіскопа и просвѣтитела сербскагѡ и отца егѡ Сімеѡна цара сербскагѡ и образъ чудотворныѧ іконы Богоматере именуемыѧ троерꙋчица";

Р. Д. Петровић (*Да ли су на трифори Богородичине цркве у манастиру Студеници представљене фигуре монаха светог Симеона Немање и светог Саве,* Саопштење XVIII, у штампи) износи могућност постојања фигуралних представа св. Симеона и св. Саве још крајем XII века.

* Рад је завршен 3. јуна 1985. године.

LES FRESQUES DU XIVe SIECLE DE L'EGLISE SAINT-NICOLAS A VELIKA HOČA

RADOMIR D. PETROVIĆ

L'un des plus anciens villages médiévaux serbes, Velika i Mala Hoča à Podrima dans la région dite de Prizren, est très intéressant aussi bien pour les historiens que pour les historiens de l'art. Il est connu que ce village fut mentionné vers la fin du XIIe siècle dans la charte de donation du grand joupan Stéphan Némania au monastère de Chilandari au Mont-Athos dans laquelle il figure parmi d'autres villages en tant que possession de Chilandari. Pendant tout le Moyen âge ce village resta la possession de Chilandari. La période la plus intéressante est celle comprise entre le XIVe et le XVIe siècle durant laquelle furent construites (et plus tard restaurées) douze églises; parmi celles-ci notre attention a été attirée par découvertes faites dans l'église Saint-Nicolas. Celle-ci fut construite au XIVe siècle, et restaurée au XVIe. Grâce à la découverte, lors de travaux de conservation sur la peinture, d'une ancienne couche de fresques sur le mur occidental du narthex (sous une couche plus récente du XVIe siècle - une scène du Jugement dernier), ont a pu confirmer les sources historiques du temps de l'empereur Douchan dans lesquelles l'église Saint- Nicolas fut mentionnée pour la première fois.

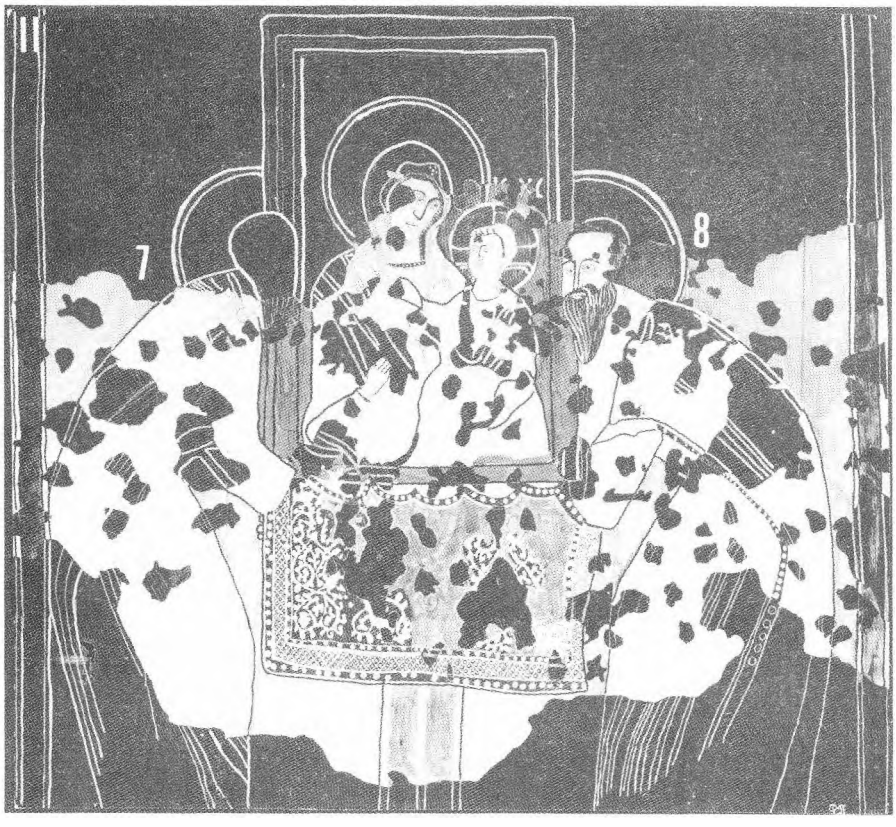
Les fresques nouvellement découvertes dans le narthex de l'église sont très abîmées et dépourvues d'inscriptions. Elles se trouvent dans la deuxième zone où elles offrent trois scènes distinctes tandis que dans la première zone on peut voir des restes d'auréoles et de têtes, ce qui permet de conclure que l'on avait représentés à cet endroit des figures de saints, ou peut-être des fondateurs de cette église (?). La couche la plus ancienne des fresques a été découverte sur la sainte table au-dessous du niveau du sol (0,50 cm) et sur les faces des pierres réutilisées lors de la restauration de l'église vers la fin du XVIe siècle.

Au cours de la présente étude une attention toute particulière a été accordée à la documentation et à la reconstruction correspondante de la couche plus ancienne des fresques (tab. I, II et III). Sans aucun doute, la scène la plus intéressante est la scène centrale où l'on a représenté en fresque-icône la Vierge à l' Enfant, tandis que de part et d'autre deux moines s'inclinent devant elle. Du point de vue iconographique, cette icône est une variante de la Vierge Hodigitria, représentant la Vierge Périvleptos ("Admirable"). A première vue, cette scène pourrait être considérée, sur le plan iconographique, comme une représentation de l'Acathiste de la Vierge, mais les scènes de droite et de gauche ne correspondent pas à ce type de représentations. Ces scènes latérales correspondraient plutôt au cycle de la vie de saint Nicolas: "l'ordination de saint Nicolas" et "l'ordination évêque de saint Nicolas" (fig. 5, Nos III et II, fig. 10, 11).

En concentrant notre attention sur la fresque-icône de la Vierge Périvleptos ("Admirable") devant laquelle s'inclinent les deux moines (tab. II, fig. 7 et 8), on peut y voir en substance la révérence à l'icône thaumaturge à laquelle on exprime sont respect ainsi qu'une profonde dévotion. Cette icône est placée en tant qu'icône de procession du monastère auquel elle est consacrée. L'auteur du présent travail suppose qu'il s'agit d'une scène historique concernant les fondateurs de l'église, saint Siméon Némania et son fils saint Sava qui s'inclinent de part et d'autre lors de la consécration du monastère à la Vierge de Chilandari (XIIe sècle). Il est possible que cette icône de la Vierge représente l'icône originale de Chilandari perdue qui représentait la Vierge aux Trois Mains, à laquelle le roi Miloutin (Stéphan Ouroš II) avait fait bâtir une église à Skoplje.

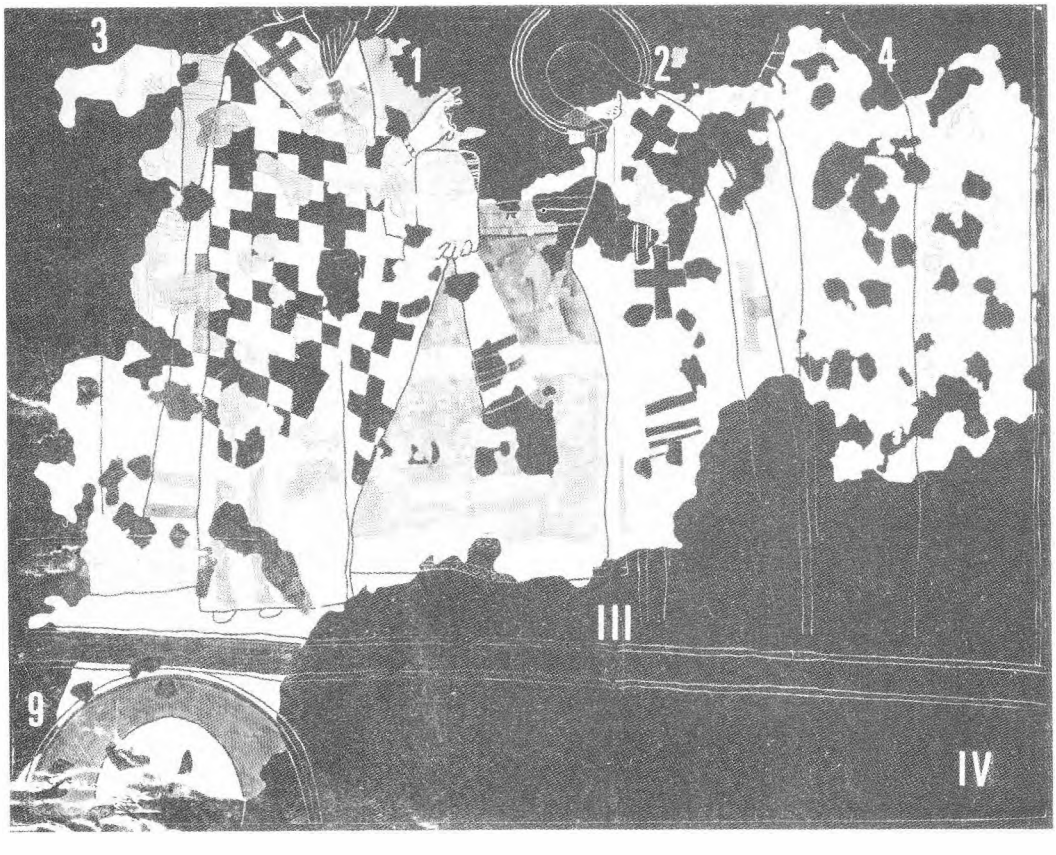
Il est possible que cette décoration récemment découverte dans l'église Saint-Nicolas ait été réalisée à l'époque des archevêques Nicodime et Danilo, c'est-à-dire sous les règnes des rois Stéphan Détchanski et Stéphan Douchan. Ses fondateurs sont, semble-t-il, des membres de la famille noble des Sušenica qui exerçaient des fonctions importantes à la cour, en particulier un des fils, Gradislav Sušenica, qui était majordome et échanson.

Таб. I. Новооткривени најстарији слој живописа из XIV века. Припрата, II зона (с–з). Црква св. Николе, Велика Хоча. Графичка представа и реконструкција, Р. 1:1, урадио: Р. П., 1981. год. Снимио: В. Савић, 1982. год.



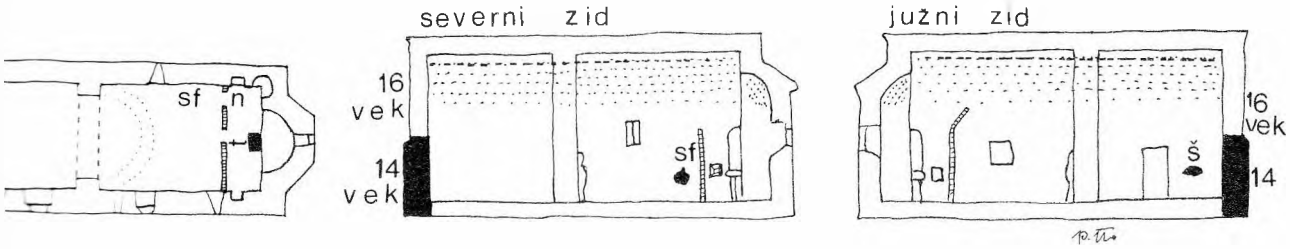
Таб. II. Новооткривени најстарији с
живописа из XIV века. Припрата, II зона
(средина). Црква св. Николе, Велика Х
Графичка представа и реконструкција Р.
уредио: Р. П., 1981. год. Снимио: В. Сав
1982. год.

Таб. III. Новооткривени најстарији слој живописа. Припрата, II зона (с–з). Графичк представа и реконструкција Р. 1:1, урадио Р. П., 1981. год. Снимио: В. Савић, 1982. го

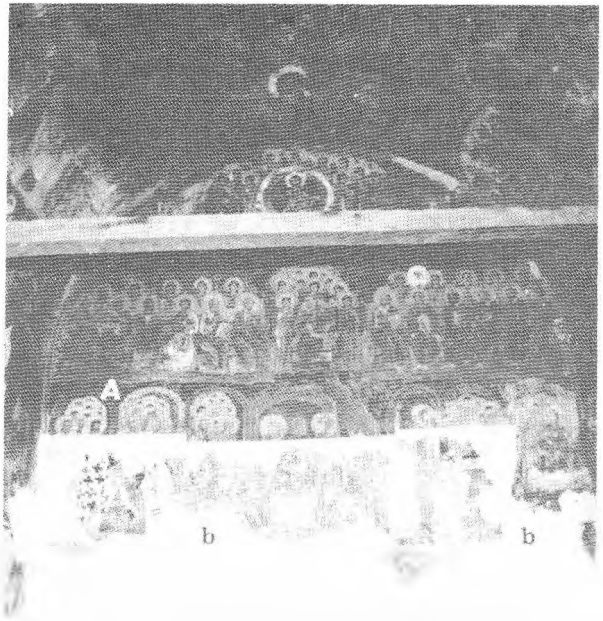


Сл. 1. Часна трпеза, олтар, црква св. Николе, Велика Хоча. Млађи слој живописа из XVI века и старији слој из XIV века (до нивоа првобитног пода, који је насут око 0,50 м. од данашњег нивоа). Снимио: Р. П., 1973. год.

Сл. 2 Црква св. Николе, припрата (детаљ), Велика Хоча. На западном зиду по ивици очљива је разлика у дебљини зидне масе: 4 век захвата прву, другу зону и темеље. Горњи зид је тањи 16. века. снимио: Р. П., 1973. год.

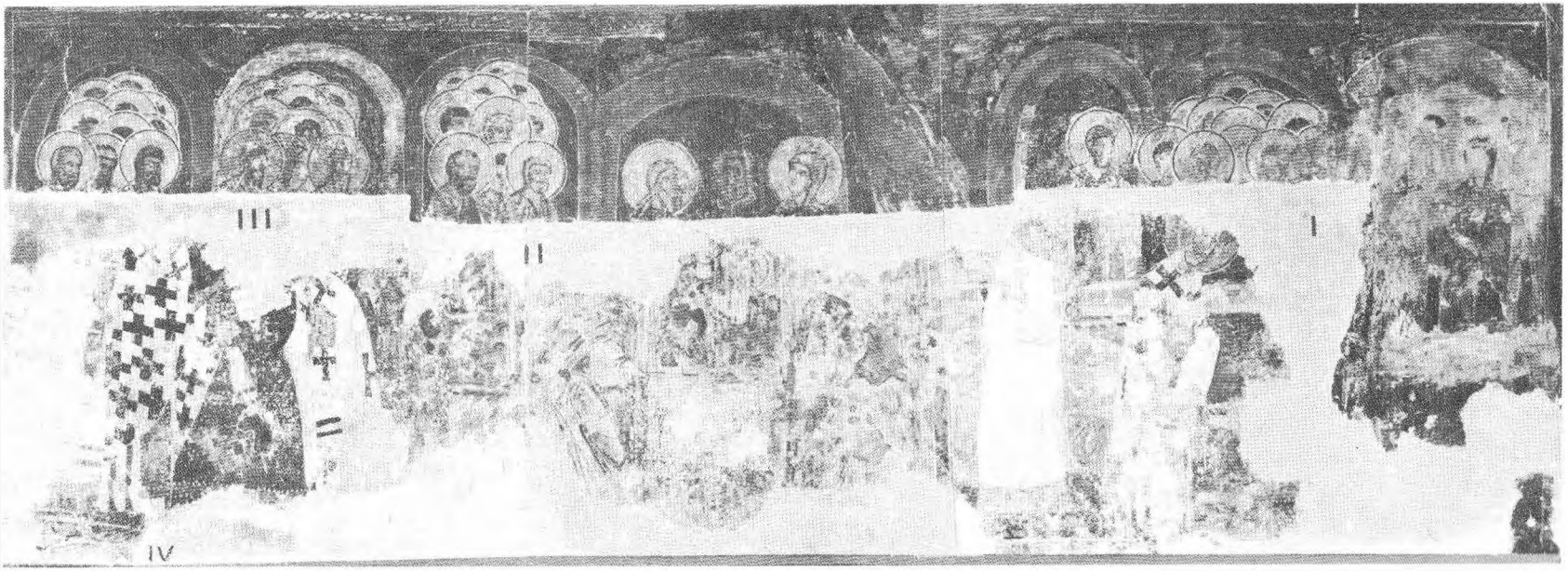


Сл. 3. Основа, северни и јужни зид цркве св. Николе. Означена места са секундарним откривима: камени надгробни натпис монахиње Марте (ZZ) и (sf); детаљ фреско шаке (Š) са белим свитком и црвеним словима ћирилице; часна трпеза (t). Цртеж: Р. П., 1975. год.



Сл. 4. Страшни суд, з. з, припрата цркве св. Николе. A. сликарство из XVI века; b. новооткривено сликарство из XIV века. Снимио: Р. П., 1974. год.

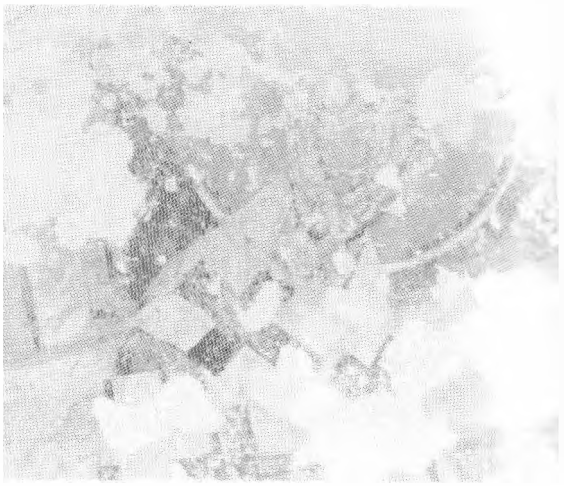
Сл. 6. Део шаке руке са свитком исписаним ћирилицом (тамноцрвена слова на белом свитку). Снимио: Р. П., 1974. год.



Сл. 7. Два монаха, св. Сава и св. Симеон (Немања) – икона Богородице с Дететом. Снимио: Р. П., 1974. год.

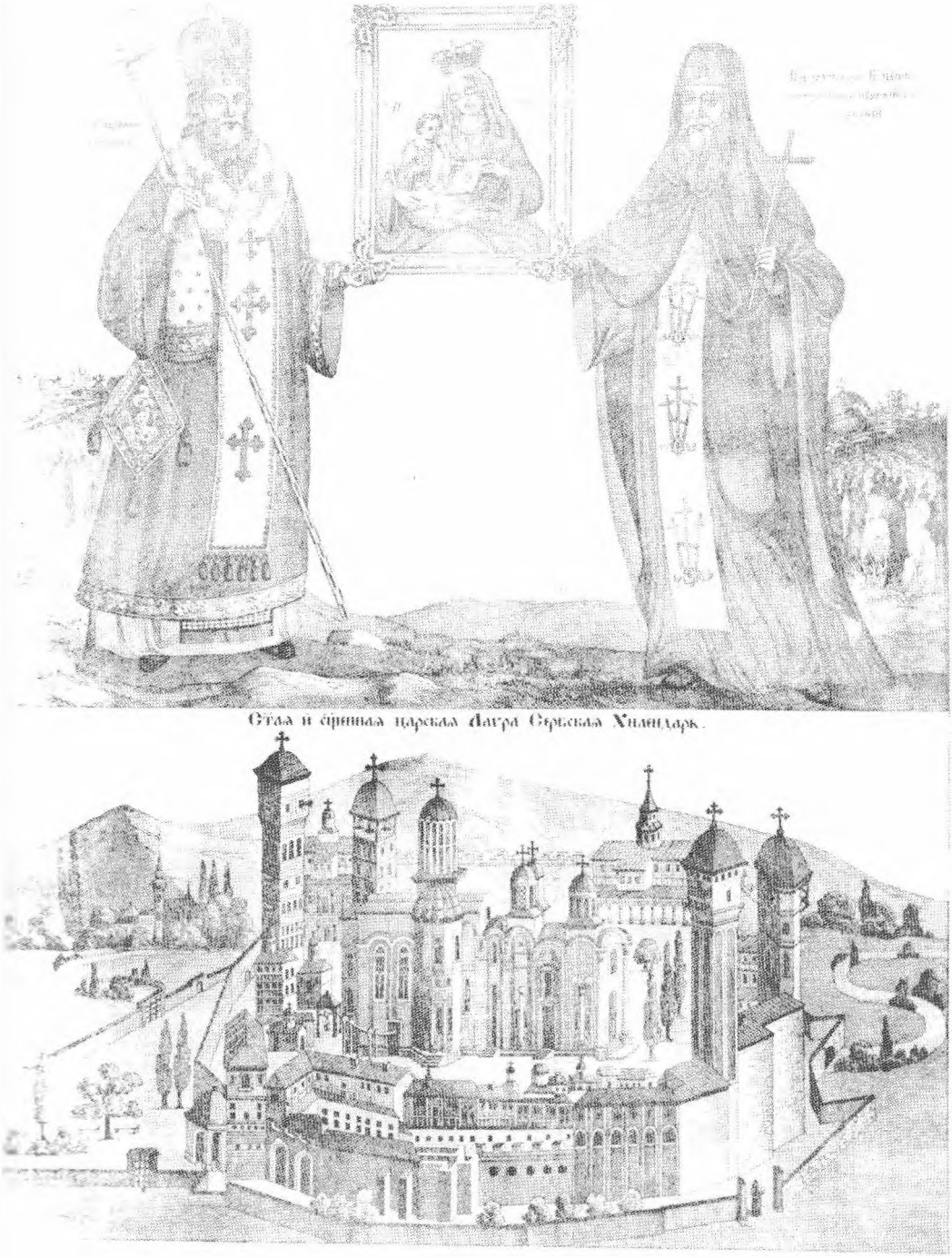
Сл. 8. Хиландарска икона Богородица с Дететом, фреско-икона (дим.: 38 × 57 mm). Снимио: Р. П., 1974. год.

Сл. 9. Хиландарска икона „Тројеручица" – Богородица са Дететом и монах св. Симеон (Немања). Снимио: Р. П., 1974. год.



Сл. 11. Св. Никола постаје архиепископ, детаљ (у Западни зид припрате, II зона (с. з.). Снимио: Р. год.

Сл. 10. Св. Никола постаје свештеник (уп. таб. III). Западни зид припрате, II зона (ј. з.). Снимио: Р. П., 1974. го



Сл. 12. Икона св. Саве и Симеона – Немање са хиландарском иконом Богородицом Тројеручицом и изгледом манастира Хиландара. Литографија из 1855. год. Снимио: Г. Суботић, 1981. год.

Сл. 13. Хиландарска икона Богородице „Прекрасне (Перивлептос) – Тројеручица. Припрата цркве св. Николе, Велика Хоча. Графичка реконструкција Р. Л П., 1982. год.

Сл. 14. Тепчија Градислав Сушеница и његова ж Ктиторска композиција фасаде бивше јужне капе црква манастира Трескавца. Снимио: В. Ј. Ђури Институт за историју уметности – Београд.

БИЉАНА Б. ГОЛУБОВИЋ

Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој гори

Обновом Пећке патријаршије 1557. г. подстакнут талас масовне изградње храмова захватио је средином XVI в. и област Срема, тачније Фрушке горе, новог средишта монашког и културног живота Срба, досељених у Јужну Угарску са територије бивше српске средњовековне државе.[1]

У низу манастирских комплекса изграђених на Фрушкој гори у годинама пре и после обнове Патријаршије, трудом једног монаха настао је и манастир Петковица. Смештен усред храстове шуме, на путу што води од села Дивоша ка селу Шишатовцу, манастир Петковица до данас чува само цркву посвећену Св. Петки.

Храм скромних димензија, али складних пропорција има основу у облику сажетог триконхоса, са изнутра полукружном, а споља четвоространом олтарском и певничким апсидама. Над централним делом наоса, у основи правоугаоног облика, уздиже се изнутра цилиндрично, а споља осмострано кубе које почива на четири уза зид прислоњена пиластра. Из правоугаоне основе до кружног тамбура прелаз је изведен уз помоћ пандантифа, споља затворених коцкастим постољем, необично засеченим у сва четири угла, те тако чини осмоугаоник. Црква је зидана од камених тесаника у комбинацији са опеком, без одређеног реда и правила.[2]

Тачна година изградње цркве манастира Петковице за сада се не може утврдити, али се до сада први откривени помен Петковице, као дужника, у катастарском дефтеру за Сремски Санџак, у цариградском архиву заведен као „стари дефтери 549", датује у време између 1568–69. г.,[3] што упућује на могућ-

---

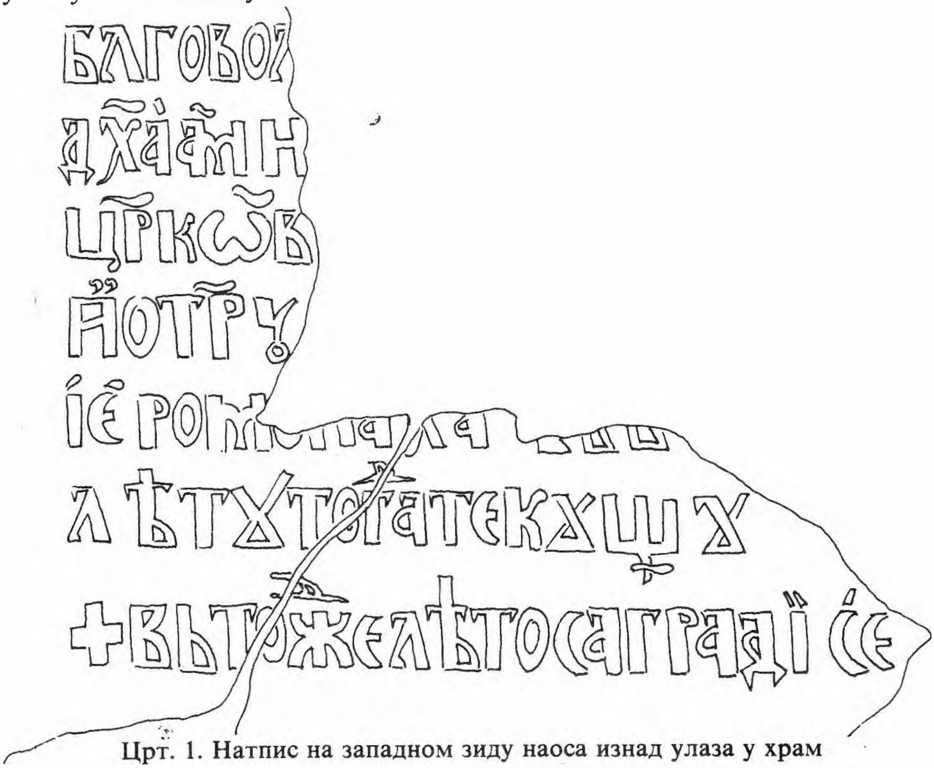
Д. Ј. Поповић, *Војводина у турско доба, Војводина I,* Нови Сад 1939. М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини до Велике сеобе,* Војв. I, 441–54. Ј. Игумановић, Д. Петровић, *Историја српске православне цркве,* Београд 1940.

Данашње стање цркве је, уз мале измене, и њено првобитно стање. О томе сведочи, до данас најпотпунији сачувани, опис цркве из 1753. г. настао по визитацији митрополита Павла Ненадовића фрушкогорским манастирима. Само је дрвени звоник из времена визитације, касније озидан. Упор. Д. Руварац, *Опис Фрушкогорских манастира из 1753. г.* Ср. Карловци 1907, 1921–67.

В. Ђурђев, *Prodaja crkava i manastira za vreme vlade Selima II,* Godišnjak Istorijskog društva Bosne i Hercegovine IX, Sarajevo 1957, 241–47.

ност померања датума изградње манастира и коју годину уназад или постојање неког мање угледног храма пре данашњег.

Црква је изнутра декорисана фреско живописом, који је до данас у највећем делу и очуван. О времену његовог настанка сведочи натпис исписан изнад улаза на западном зиду наоса, који је почетком века у целости ишчитао и у „Старим српским записима и натписима" објавио Љ. Стојановић,[4] а данас је сачуван у овом облику:



Црт. 1. Натпис на западном зиду наоса изнад улаза у храм

И поред извесних грешака у интерпретацији оригинала, препис Љ. Стојановића нам је изузетно драгоцен с обзиром да открива садржај натписа у целини. У њему се говори да је храм посвећен Преподобној св. Петки, да је пописан и завршен трудом игумана Акакија, и да се све то догодило године 1588.

Иако живи до наших дана, Петковица је ретко била претмет интересовања истраживача. Посета Л. Мирковића манастиру 1917. г. била је повод на-

[4] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи књ. I*, 798, 799, Ср. Карловци 1902, 237–38. Пошто је натпис у цркви у великом делу оштећен доносимо га у целини, како га је забележио Љ. Стојановић:

Изволенїем ѡца и сьпоспѣшенїем сына и сьвршенїем светаго дѹха амин. Пописа се и сьврьши се сїа светаа и божьственаа црьквь, храмь прѣподобнїе[матере] наше Петки, повелѣнїем и потрѹжденїемь отца нашего игѹмена Акакїа їеромонаха и вьсѣми братїами іаже о Христе, лѣтѹ тогда сѹщѹ /з҃ѕ[ѕ] крѹгь сльнцѹ вї лѹни д

Вь тожде лѣто сагради се трапезарїа.

станку првог и јединог монографског приказа Петковице, који је, иако сажето даје преглед историје, архитектуре и сликарства, у данашњим условима непотпун. Истраживања која су следила обрађивала су Петковицу искључиво у склопу студија о фрушкогорским манастирима[5] или прегледа споменика из времена у коме је она настала[6], док је о архитектури цркве најопширније писао В. Матић[7]. У послератном периоду бригу о цркви Св. Петке преузео је Завод за заштиту споменика културе Војводине у Новом Саду. Прве кораке ка обнови Завод је предузео 1950. г., када се приступило скидању креча са зидова олтарске апсиде, проскомидије и ђаконикона,[8] а две године касније, 1952. г., скинут је креч и са фресака у осталом делу наоса.[9] Мере заштите предузете том приликом састојале су се од делимичног обезбеђења унутрашњости цркве, заливањем крова и зидова тамбура. Од 1981. г. одвија се конкретна заштита, рестаурација и конзервација фресака и саме цркве, од стране сликарске и архитектонске екипе Завода.

СЛИКАРСКИ ПРОГРАМ

ПАНТОКРАТОР И КУПОЛНИ ПРОГРАМ

Програм и распоред сликарства цркве манастира Петковице резултат је вишевековних тражења и искустава сликара монументалних споменика српске средњовековне државе. Кроз векове утврђиван, допуњаван и у XIV в. у највећој мери одређен по захтевима учених византијских теолога, сликарски програм је у каснијим временима углавном понављан.

С обзиром на већ устаљени распоред везан за симболичко значење куполе, као небеског свода и центра васељене којом влада Творац, и сликар Петковице у темену калоте слика попрсје *Христа Пантократора* у медаљону кога носе девет анђела у лету. Сведржитељ са највише тачке храма надгледа своје стадо на земљи и благосиља га. Зону око Христа Пантократора заузима представа *Небеске литургије.* У средиште композиције смештена је часна трпеза, иза које је Христ архијерej представљен у две фигуре, с једне стране како над главу погнутог анђела ђакона надноси отворено јеванђеље, а са друге како погнутом анђелу ђакону приноси архијерејски епитрахиљ. Више њих, два анђе-

[5] Б. Стрика, *Српске задужбине,* Фрушкогорски манастири, Загреб 1927, 152–54, А. Манојловић, *Српски манастири у Фрушкој Гори,* Ср. Карловци 1937, 101. О. Милановић-Јовић, П. Момировић, *Фрушкогорски манастири,* Београд 1963.

[6] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614,* Нови Сад 1965, 185–86.

[7] В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира,* Нови Сад 1984, М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти 1459–1690,* Београд 1984.

[8] Ј. Севдић, Ј. Вандровска, *Откривање и конзервација фресака у манастирима Месиђу и Петковици,* Музеји бр. 6, Београд 1951, 165–68.

[9] Ј. Севдић, *Локалитети фресака у Војводини,* Грађа за проучавање споменика културе Војводине I, Нови Сад 1957, 41–42.

ла разапињу тканину у облику балдахина. Свечана поворка анђела креће од леве стране трпезе и завршава се са њене десне стране. Од трпезе снажно закорачује напред анђео покривених руку, до њега се у још живљем, скоро играчком покрету, креће анђео окружен белом мандорлом, руку подигнутих увис са по једном траком у свакој шаци, затим следи анђео умањених пропорција који са рипидом у руци прати Христа архијереја. Представљен у пуној архијерејској одежди, Христос благосиља плаштаницу испред себе. Пурпурном плаштаницом, на којој је насликано мртво тело Христово, представљен је део свечаног обреда који се у земаљској литургији одвија у ноћи Христовог васкрсења. Поворку настављају анђео, који носи у свакој руци по рипиду, и живописно одевени анђео, који носи дугачак штап налик скиптру. Анђео до њега, такође у одећи богато украшеној орнаментима, обема рукама испруженим напред носи свећњак, а следи га у живахном покрету представљен анђео са тканином која му лепрша више главе. Следећи анђео са по једном рипидом у свакој руци, као оличење дворјанина небеског двора, лагано и елегантно хода у правцу трпезе, а за њим су два анђела ђакона који се крећу према трпези покривених руку и шестокрили серафим. Свечану процесију завршавају два достојанствена анђела ђакона, од којих први носи дарохранилницу у облику храма, док други у једној руци носи рипиду, а у другој крајње стилизовану кадионицу.

У првој зони тамбура, у правоугаоним пољима између прозора, смештене су снажне стојеће фигуре старозаветних пророка. Почевши од источне стране први је пророк *Исаија*, који носи свитак са текстом: вьнезапꙋ приде вь храмь свой ѧеже испр...За њим је пророк *Јеремија* са свитком на коме је исписан текст: ꙗко бл҃годѣть и мі҃лстѣ вьпрѣпо(д)оби(х) его и посв҃щ(е)нїе в їзбрани(х) его. Следи пророк *Мојсије* са таблицама закона у једној руци и свитком у другој, на коме је исписан текст: любицꙋ зрите живть воїшь пр(ѣ)д собою ꙗко краѣ кве҃ть. Пророк *Арон* носи расцветало, а на његовом свитку је исписано жезль ис корене несеѡва ї цветь ѡ. лох҃ь прос҃свль е(с)ть. (Исаија, 11,1) До њега је пророк *Давид*, краљ Израиљски, са круном на глави и свитком на коме је текст слиши дьщи ї виждь и при[к]лони ꙋхо твое и забꙋди лю(д). (Псал. 45,10) Пророк *Соломон*, други Израиљски краљ, такође са круном на глави, носи свитак на коме је исписано: радꙋи се ѕ дьщї сіѡн(н)а себ(о) ц҃рь твои іед...(Захарија, 9,9). Круг се затвара младим пророцима *Данилом* и *Малахијом*, од којих први носи свитак са текстом азь данил видѣнꙗ б҃жꙗ д(о)ньде прѣсто(л)ꙋ. (Дан. 7, 8), док је на свитку другог исписано: тако гл҃(е)ть првьсед(р)ьжитель излию ѡ дꙋха моего блгодѣ(т). Уска трака са флоралном орнаментиком дели зону пророка од друге зоне тамбура у којој је смештен *Деизисни чин* и две композиције *Сабора арханђела*. Централну тачку зоне заузима Христ на престолу представљен како десном руком благосиља. Предвођени Богородицом, која носи свитак са уобичајеном молитвом:

прїми молѣние матѣре свое, с десне му стране прилазе апостоли: Петар,

са полусавијеним свитком на коме су исписане речи тї еси хс сн̃и бог (Мат.XVI,17), Јован, Марко, апостол оштећеног натписа, Вартоломеј, Јаков и још два млада апостола скоро уништених натписа. С леве стране Христове уобичајен ред,по коме би први до њега био Јован Претеча, ремете две композиције Сабора св. арханђела, смештене у два полукружно завршена сегмента. У првој је приказана група анђела предвођена арханђелима Михајлом и Гаврилом у првом реду, који између себе носе медаљон са ликом Христа Емануила. Сви анђели држе скиптре, а уз последњи ред анђела, са леве и десне стране, приказане су главе лава и орла из чијих уста излазе речи сть, сть, сть. Друга представа Сабора арханђела такође приказује групу анђела постављених у неколико редова, али за разлику од претходних они имају круне на глави и што је још необичније арханђели Михајло и Гаврило између себе носе медаљон у коме је смештено попрсје Христа као архијереја. Овде су уместо у дивитисионе са лоросима, анђели одевени у стихаре и кратке тунике преко њих. Деизисна поворка се са леве стране наставља предвођена Јованом Претечом, кога следе апостоли Павле, Матеј, Лука са окованим јеванђељем у рукама и апостол Симон. У прстену тамбура исписан је текст општег тропара посвећеног преподобним женама,[10] који гласи:

извѣстно спсе иже по ωбразꙋ приемши бо крсть последовал iеси хꙋ и творещи ꙋчашѣ прѣзырати ꙋбо пл... ьпи хошт бо попещи же се ω дши вещи весь. .тнѣ тѣмже и сь аггłы прѣподобила ра... ꙋiет се дхь твои ... стꙋю ... бл̃го что новье поем петкꙋ светꙋю.

Присуство текста овог тропара у прстену тамбура може се повезати са заштитницом храма св. Петком. Пандантифе, као и обично, заузимају четири писца јеванђеља, овде са нешто измењеним симболима, што се дешавало и раније, у споменицима епохе Палеолога.[11] На југоисточном је *Јован* са учеником Прохором и крилатим лавом у сегменту неба као симболом, уместо уобичајеног симбола орла. Поље између два пандантифа на јужној страни заузима попрсје арханђела Гаврила. У југозападном пандантифу је јеванђелист *Лука* крај радног стола, окружен архитектуром, а у сегменту неба је крилати во, његов уобичајени симбол. Простор између југозападног и северозападног пандантифа заузима *св. Керамида,* један од нерукотворених образа Христових. У северозападном је пандантифу приказан јеванђелист *Матеј,* фигуре очуване само у горњој половини, како седи пред отвореним јеванђељем, док из сегмента неба извирује његов уобичајени симбол, анђео са књигом у рукама. Правоугаоно поље између два пандантифа са северне стране заузима попрсје арханђела оштећеног натписа, са сфером и скиптром у рукама. Последњи, североисточни пандантиф заузима јеванђелист *Марко,* од чије је фигуре још само

[10] Минеј за 14. октобар

[11] G. Galavaris, *The illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels,* Vienna 1979, Byzantina Windobonencia Band XI. R. Nelson, *The iconography of the Preface and miniature in the Byzantine Gospel Book,* New York 1980.

глава остала, а уместо уобичајеног симбола лава, у сегменту неба је приказан орао. Као пандан св. Керамиди са западне стране простора између пандантифа, на источној је страни илустрација *св. Убруса.*

ЦИКЛУС ВЕЛИКИХ ПРАЗНИКА У НАОСУ

Велике празнике је сликар, по већ устаљеном распореду, сместио у највише зоне наоса, где се сцене нижу у фризу, једна од друге одвојене уском црвеном траком.

Циклус Великих празника у Петковици, као и у многим црквама живописаним пре ње, започиње на источном пару пиластара представом *Благовести* (Лука II, 26–38). На западној страни југоисточног пиластра налази се стојећа фигура Богородице, крај дрвене столице са наслоном, на правоугаоном супеданеуму, док јој је у истој зони на североисточном пиластру пандан био арханђел Гаврило, од чије је фигуре данас преостало још само једно стопало. Циклус се наставља у највишој зони певнице, полукалоти, композицијом *Рођења Христовог* (Лука, II, 1–7), илустрованом опширном сликарском причом, наглашене пасторалности. Уз Богородицу у пећини крај колевке малог Христа, композиција обилује малим епизодама. Ту су анђели који пастирима јављају рођење Христово, мудраци што преко планина, на коњима, доносе дарове, пастир који свира на фрули крај каменог валова, где се напајају овце, Јосиф у разговору са старим пастиром, жене које купају новорођенче, а по стеновитом, ситним растињем обраслом пејсажу скачу овце и козе. У десној половини полукалоте представљено је *Сретење Христово* (Лука, II, 22–30), илустрација старозаветног обичаја, по коме се свако прво мушко дете у мајке носи у Јерусалим, уз прилог од две грлице или голубице (III књ. Мојс., XII, 8). Следећи хронолошки ред из јеванђеља мајстор у највишој зони западног зида слика композицију *Крштења Христовог* (Матеј III, 13–17), видљиву само у доњој половини, с обзиром да креч још увек није скинут. Христос стоји у Јордану, на супеданеуму испод кога извирују змијске главе, окружен сликовитим персонификацијама Јордана и мора, а на копну је и илустрација стихова „свако дрво које не рађа добра рода, сече се и у огањ баца" (Матеј, III, 10, Лука III, 9). Другу половину највише зоне западног зида заузима композиција *Васкрсења Лазаревог* (Јован XI, 1–30), такође видљива само у доњој половини, која бележи тренутак сусрета Христовог са другом сестром Лазаревом, Маријом, као и момка који подиже плочу са гроба Лазаревог.

Полукалоту северне певнице заузимају представе *Уласка Христовог у Јерусалим* (Лука, XIV, 29–44) и *Преображења* (Матеј XVII, 1–6, Марко IX, 2–7, Лука IX, 28–34), приказане у уобичајеној форми. Циклус се завршава у другој зони северне певнице композицијама *Распећа* и *Силаска у Ад.* Од представе *Распећа Христовог* (Јован XIX, 18–30) преостао је још само крајњи, десни део композиције, са Јованом, Маријом и Лонгином избледелих фигура. У сцени

Силаска у Ад, насталој на основу апокрифа, са натписом воѣ(с)крьсенїе хво, сликар, иако ограничен уским простором, не пропушта ниједан од до тада сликаних детаља. Христа у мандорли, с једне стране, окружују старозаветни цареви, а са друге, праведници, међу којима су му најближи остарели Адам и Ева. У подножју композиције анђели у окове везују персонификацију Хада.

На своду испред олтарске апсиде циклус Великих празника се завршава представама *Вазнесења* и *Силаска Св. Духа.* На северној страни свода преостао је доњи део велике композиције *Вазнесења Христовог* (Лука XXIV, 50–52). Иако инспирисана јеванђељском причом, у центар сликане представе постављена је Богородица окружена анђелима и апостолима, чије се присуство тамо не помиње. Она се спомиње у синаксарима за празник Вазнесења и Житију Богородице од Епифанија, као и у сликарском приручнику.[12] Наставак ове композиције била би представа Христа кога у мандорли на небо узносе анђели, али је овде преостао само фрагмент крила анђела. Јужни део свода завршава се представом *Силаска Св. Духа* (Дела апост. II, 1–4), овде у горњој половини оштећеној. Апостоли седе на полукружној клупи, док је у подножју композиције, у полукружном сегменту налик пећини, фигура Космоса, старца дуге седе косе и браде у пурпурном царском дивитисиону са круном на глави.[13]

СЦЕНЕ ИЗ БОГОРОДИЧИНОГ ЖИВОТА И ЦИКЛУС СТРАДАЊА ХРИСТОВИХ

У другој зони наоса преплићу се сцене из Богородичиног живота и циклуса Страдања Христових. Тако је зону јужне певничке апсиде сликар започео двема сценама из циклуса Богородичиног живота, *Рођењем Богородице* и *Ваведењем Богородице у храм.* Сцену *Рођења Богородице,* (рождаство бце), која је описана у протојеванђељу Јаковљевом, сликар је, као што је то уобичајено, сместио у ентеријер. Ту су сви учесници догађаја, породиља Ана, служавке које јој приносе понуде и отац Јоаким крај колевке мале Богородице, коју са неба благосиља анђео у лету, док је у леви горњи угао смештена епизода Сусрета Јоакима и Ане пред Златним вратима. Али, за разлику од уобичајеног приказивања Ане како лежи у постељи, овде је она приказана како седи у удобној наслоњачи. Друга сцена из Богородичиног живота која представља *Ваведење Богородице* (вавѣденїе бце) прати уобичајен распоред и изглед, са представом доласка Богородице пред храм у пратњи родитеља и девојака, као и епизодом како арханђео Гаврило храни малу Богородицу. Зону прекида горња половина прозора, на чијим су допрозорницима *Св. Атанасије Атоски* у монашкој ризи и *св. Ахилије* као архијереј, док је правоугаоно поље изнад прозора сли-

[12] Помиње се у синаксарима за празник Вазнесења и у житију Богородице од Епифанија, упор. Н. Покровскій, *Евангелие вь памятникахь иконографіи,* С. Петербургь, 1892, 443; И. Я. Порфирьев, *Апокрифическія сказанія о новозавѣтныіхь лицахь и собітіяхь,* С. Петербургь, 1890, 309.

[13] А. Грабарь, *Иконографическая схема Пятидесятници,* у Семинариум Кондаковианум II, 223–39.

кар испунио попрсјем Христа. Централна композиција друге зоне западног зида је, по већ устаљеном распореду, представа *Успења Богородице.* Богородица на одру окружена је апостолима, архијерејима, анђелима и Христом у мандорли, који у наручју држи њену душу у повоју. У подножју композиције насликана је епизода са Јефонијем, коме анђео одсеца руке.[14] Овом се композицијом завршава циклус представа из Богородичиног живота у наосу Петковице.

Другом зоном наоса, међутим, доминирају сцене из циклуса Страдања Христових, који се у редовном програму наоса српских средњовековних цркава налази још од краја XIII в.

Циклус почиње у јужној певници представом *Тајне Вечере* (Јован, XIII 23–26), а наставак следи на источној и северној страни југозападног пиластра где је приказана сцена *Молитве у Гетсиманском врту* (Лука XXI, 39–46). Поред централног догађаја, поспалих апостола и Христа који их прекорева, на основу преосталих фрагмената може се претпоставити да је мајстор у наставку јужног зида сликао епизоду са анђелом који храбри Христа у молитви (Лука, XXI, 43). У другој зони западног зида циклус Страдања се наставља представом *Издајства Јудиног* (Матеј, XXVI, 47–52) коју прати натпис [п]рѣданїе х҃во, где сликар поред централних фигура, с једне стране, окружених војницима, а са друге, апостолима, не изоставља ни епизоду са Петром, који кажњава Малха. Ова се зона западног зида завршава сценом *Христа пред кајафом* (Матеј XXIV, 57–64) са очуваним натписом приведень би(с)ть х҃с к҃а. Последња сцена из циклуса Страдања, смештена у другој зони северне певнице, представља *Скидање са крста.* До ње је, као последња у зони, у већем делу опала са малтером представа *Неверства Томиног* (Јован, XX, 24–29), коју препознајемо по очуваном натпису осезан[іе].

ОЛТАРСКИ ПРОГРАМ

ФРЕСКЕ ОЛТАРСКЕ АПСИДЕ

Полукалотом олтарске апсиде доминира Богородица са малим Христом Логосом на престолу, окружена арханђелима Михајлом и Гаврилом. У првој се зони развија композиција *Причешћа апостола,* симболична представа Тајне вечере, дуж које тече натпис: дѣте ꙗдите се ѥ тело еже моѥ за вы ломи моꙗ вьставленїе грехомь . піе ѡ ѥе вьсі се ѥ крьвь моꙗ новаго завѣта за вы и за многѣїи вь ѡставленїе грехѡмь.
(Матеј XXVI, 26–28). Христу архијереју представљеном у две фигуре, с једне стране, прилази седам, а са друге, пет апостола. У левом делу композиције Христ стоји иза часне трпезе са дискосом у једној и честицама хлеба у другој руци, а на причест му прилазе апостоли: Петар коме Христ у отворена уста

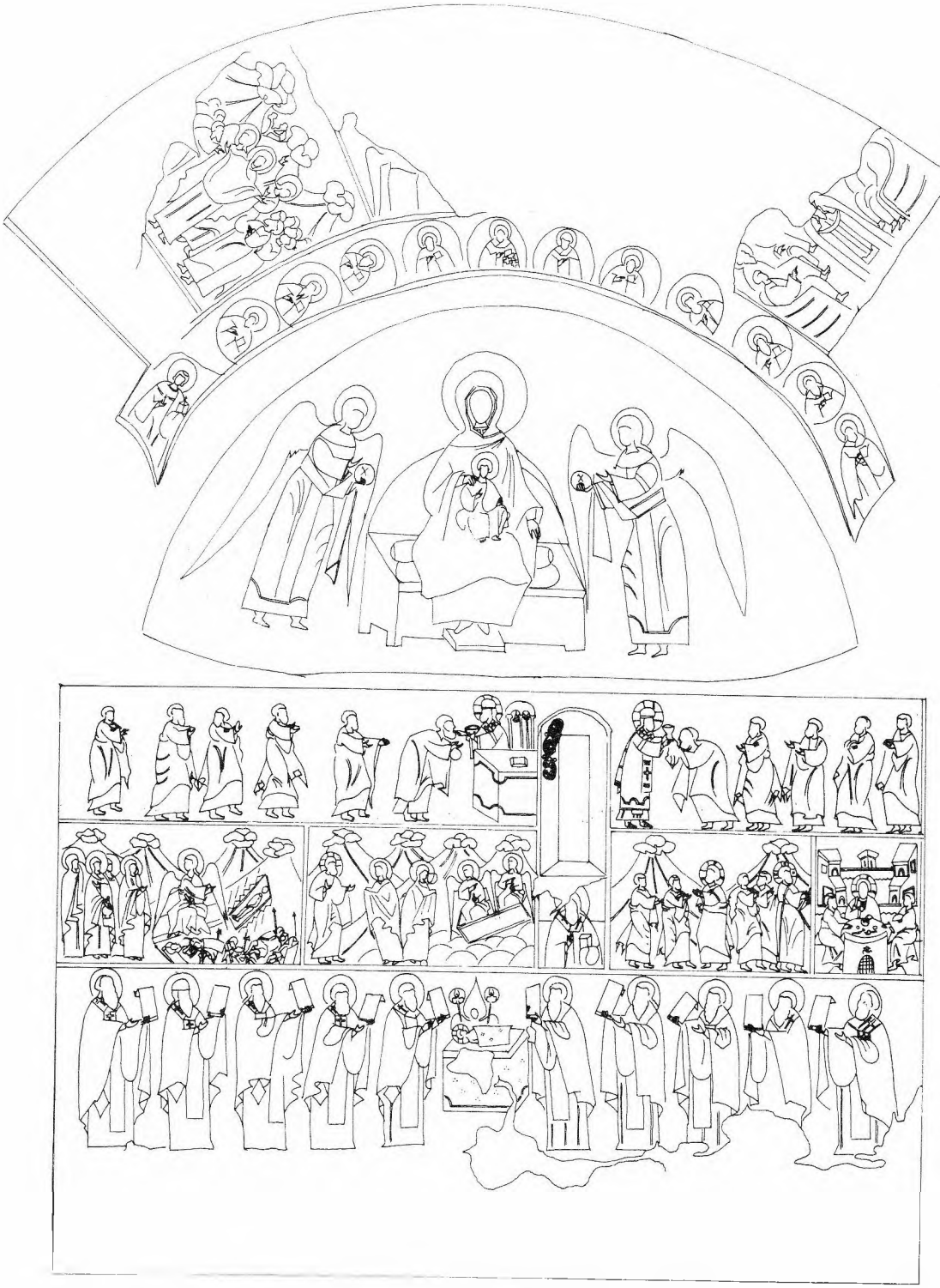
[14] L. Wratislaw Mitrovic, N. L. Okunev, *La Dormition de la sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe,* Byzantinoslavica III, Praha 1931, 153–68.

ставља честицу хлеба, Јован, Марко, Андреја, Јаков, Вартоломеј и Филип. Десно од трпезе и прозора који прекида зону, Христ из путира причешћује апостола Павла вином, а за њим на причест прилазе Матеј, Лука, Симон и Тома. Сви се апостоли крећу у Христовом правцу, живо гестикулишући као да су у разговору. Другу зону олтарске апсиде заузимају сцене посмртних јављања Христових, у овом простору веома честе у црквама живописаним током XIV в., док се у XVI в. налазе још само у олтарској апсиди Бање Прибојске (1571)[15]. Прва је представа *Мироносица на гробу Христовом* (Матеј XXVIII, 1–6) коју прати натпис жено|что плч҃ѣши когѡ ищѣши не зде наа вьста гробь. Илуструјући ову представу сликар директно преноси дијалог између анђела и мироносица, израза лица пуних бола. У наставку композиције је гроб у коме су још само повоји остали, а сасвим у подножју, извалили су се једни преко других поспали војници (Матеј XXVIII, 4). Прича о посмртним јављањима Христовим наставља се сценом која представља *Марију на Христовом гробу* (Јован XX, 12–14) чији натпис и илустрација директно прате стихове из јеванђеља вьспѣь изиде и вїде д҃ваа аньггла вь бѣлахь ризахь и сѧ рекши ѡбрти се і҃са стоеша м҃р ѳ҃у. Местом догађаја, изгледом фигура и хронолошким следом, сликар је ову композицију надовезао на претходну. Две епизоде, од којих прва илуструје Маријин долазак на Христов гроб, где затиче два анђела у белом како седе чело главе и чело ногу празног Христовог гроба, а друга бележи тренутак када Марија после разговора са анђелом, окренувши се, угледа пред собом Исуса, повезане су и једним сликарским поступком. Вероватно у функцији временске блискости, сликар овде леђима повезује Маријине фигуре из две епизоде. Низ сцена, прекинут прозорским отвором испод којег је смештено попрсје архијереја св. Евтимија,[16] наставља се представом *Сусрета Луке и Клеопе са Христом на путу за Емаус* (Лука XXIV, 13–19) са натписом лѹце же и клеѡпе вь пѹть шаьствѹет. Сцена је приказана у две епизоде од којих прва илуструје тренутак сусрета, док друга бележи наставак пута утроје у правцу Емауса. Зону завршава представа евхаристичке симболике, *Вечера у Емаусу* (Лука XXIV, 30–31). У уском, скоро претерано збијеном простору, сликар је илустровао тренутак за вечером када Христос благосиља хлеб пратећи га натписом и прием хлѣбь бл҃госвь. У последњој, најнижој зони олтарске апсиде, креће се поворка архијереја у представи *Поклоњења Агнецу,* симболичној илустрацији жртвовања Христовог и поклонства његовој жртви. Установљена од стране учених византијских теолога, после бројних распри вођених у Цариграду током XII в.,[17] ова је представа постала редован део сликарског програма олтара, како у монументалним споменицима српске средњовековне државе, тако и у скромнијим храмовима насталим по њеном паду. Христу Агнецу, који лежи на часној трпези

[15] С. Петковић, *Зидно сликарство,* 100.

[16] Његово име је почетком века прочитао Л. Мирковић као с҃ты еѳимїе брат с҃те петке, Л. Мирковић, *Црква Пет.* 28.

[17] Г. Бабић, *Христолошке распре у XII в. и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава,* Зборник за ликовне уметности Матице српске 14, (Нови Сад 1978) 77–98.



Црт. 3. Распоред сцена у олтарској апсиди

покривен аером са звездицом на грудима, с леве и десне стране прилази по пет архијереја у крстастим полиставрионима са омофором и сакосима са надбедреницима и епитрахиљима. Сви они већ по устаљеном обичају прилазе часној трпези са свицима у рукама. Поворке предводе два најугледнија писца литургије. С десне је стране то Василије Велики (с҃ы васїлие великы), који носи свитак на коме је исписан текст возгласа са литургије, који се чита пред Достоино, песму Јована Дамаскина посвећену Богородици: изрѣдо ѡ прѣстьчетѣй и прѣвл҃овениѣи вл҃дичице. За њим иде св. Кипријан са свитком чији се текст, за сада, не може ишчитати. Следи затим св. Софроније (с҃ы сѡхеронїе) који такође носи свитак са, за сада, тешко читљивим садржајем. Св. Игњатије Богоносац (с҃ы і[гна]тїе богоносаць) у рукама пруженим напред, према Агнецу на трпези, носи свитак на коме је исписан текст возгласа првог антифона, ꙗко подовает вьсака слава част и покланїе ѡцу. Последњи у овој поворци је св. Никола (с҃ы нїколаѥ), који носи свитак са текстом молитве Малог входа, коју свештеник чита у себи: вл(д)ко г҃и б҃е нашь оуставлѥн на нвсехь. С леве стране поворку предводи Јован Златоусти (с҃ы їѡѩ златоусть) један од најстаријих писаца литургије, са свитком чији је текст, још увек, прекречен. Иза њега је св. Григорије Богослов (с҃ы гр[і]горїе богословь) који обема рукама носи свитак са текстом из молитве Трисвете песме на св. литургији: б҃же с҃ти иже вь с҃ти почивае(ши) и(же) трїѡ... За њим следи св. Макарије Јерусалимски (с҃ѣы макарїѥ ѥрѡсал҃мски) на чијем је свитку исписан текст молитве трећег антифона на св. литургији: иже ѡбщеѥ сїе и сьгласнїе дарова нам мл҃тви. Св. Кирил Филозоф, архиепископ александријски са карактеристичном капицом на глави, носи свитак са текстом ꙗко тво... држ... и твое царство сила и слава, што је возглас који се чита после „оче наш" на св. литургији. Последњи у колони је св. Јован Милостиви (с҃ы іѡѩ мїл(о)стїви) са свитком на коме су забележене почетне речи првог антифона на литургији: г҃и б҃же наш егоже држава несказанна. Више олтарске апсиде, на предњој страни лука, смештени су медаљони са попрсјима св. архијереја. Сви су они одевени у полиставрионе различитих мотива са омофорима и представљени су са књигом у једној руци, док другом благосиљају. То су: архијереј дуге, таласасте седе косе од чијег је имена преостао још натпис ...ѡ(д)гь, *св. Ермоген,* седи старац дуге косе и браде са делимично очуваним натписом ...горїе, *св. Евстратие, св. Иларион,* архијереј са очуваним натписом пеѳкла(?), *св. Маркела, св.Порфирије, св. Леонтије* и као последњи у низу *св. Анастасије.*

ПРОСКОМИДИЈА

У северном делу олтарског простора сцене су сликане у три зоне. Нишу жртвеника, простор у коме се обавља најважнији део литургијског обреда, припрема тајне св. причешћа, заузима склоп од три композиције наглашене евхаристичке симболике. У највишој зони је смештена композиција *Царског деизиса*, представа Христа као архијереја и цара на престолу окруженог Богородицом као царицом и Јованом Претечом. Христ седи на престолу одевен у архиепископски полиставрион и бели царски сакос са наруквицама, перибра-

Црт. 4. (а) Распоред фигура и сцена у проскомидији

Црт. 4. (б) Распоред фигура и сцена у ђаконикону

хионима и царском стемом на глави. С десне му стране крај престола стоји Богородица у одећи византијске царице, бисерима посутој гранаци и округлој круни на глави, са молитвом исписаном на свитку прими моле[нїе] м҃тре свое щедреѕт. Јован у уобичајеној одећи стоји са друге стране престола и такође носи исписан свитак тако брав стадо своего владико. С обзиром на значај нише жртвеника као простора у коме се припрема и обавља највећа тајна хришћанске цркве, другу зону нише заузима представа *Крста са криптограмом.* Крсту са сваке стране прилази по један анђео покривених руку, носећи посудице са малим крстићима, а у пољима између кракова крста исписана су слова

	чх
хххх	кккк
цццц	бббб
чччч	дддд
сссс	вввв
ииииρρ	ρρпппп
	ѡѡ . в
фх	фп

Представа *Мртвог Христа* у најнижој зони нише проскомидије у највећој мери истиче њен евхаристички значај. Христ је приказан до паса у каменом гробу, клонуле главе и руку склопљених у молитви на грудима. С десне стране му се приклања Богородица, која ивицом својих хаљина отире сузне очи, а са леве га стране покривених руку на очима оплакује Јован Богослов.

Северни зид проскомидије данас од три зоне има очуване само две. Највиша је потпуно уништена, а у другој је зони представљено једно од Чуда Христових, *Исцељење човека сухе руке* (Матеј XII, 9–13, Марко II, 1–5, Лука VI, 6–11) којој је у истој зони у простору ђаконикона пандан сцена *Исцељење слепог од рођења.* Сликар је овде учеснике догађаја, Христа, апостоле и сухоруког, сместио на неравно, брежуљкасто тло, у екстеријер, за разлику од јеванђељских прича где се догађај смешта у ентеријер. Најнижу зону заузима на овом месту већ устаљена представа *Визије Петра Александријског*, илустрација сна епископа александријског и симболичка представа I Никејског сабора и одбране хришћанства од јеретика. Композиција, у великом делу избледела, приказује класичан однос младог Христа и архијереја који му путем свитка, овде у највећем делу оштећеног, упућује питање: Ко ти раздра хаљине Христе? Живопис западног зида проскомидије очуван је само у најнижој зони, где су представљене стојеће фигуре архијереја св. Митрофана са књигом у руци и младог ђакона св. Филипа са дарохранилницом у облику храма у једној руци и крстом у другој. Судећи по малим фрагментима у горњим зонама и очуваним зонама у ђаконикону и тамо су биле сликане стојеће фигуре светитеља. Лук изнад проскомидије на источној страни заузимају попрсја два ђакона, који између себе носе дарохранилницу. Први је св. Димитрије, док је крај другог преостао натпис с҃ы ермѡнь. У темену лука је попрсје једног од ликова

Христових, *Христ анђео Великог савета* (Исаија IX,6), а на западној страни се лук завршава попрсјима архијереја уништених натписа.

ЂАКОНИКОН

У ђаконикону су сцене, као и у проскомидији, сликане у три или четири зоне. Нишу ђаконикона сликар је декорисао двема старозаветним причама евхаристичке симболике. У горњем делу је представљена *Жртва Аврамова* (I књ. Мојс., 1–13), скоро дословна илустрација Мојсијевог текста. Слика бележи тренутак припреме за жртвовање када Аврам већ подмеће нож под Исаково грло и појаву анђела који то као изасланик самог Бога спречава. Главни догађај у доњем делу композиције прате епизоде са овном који се роговима заплео о дрво (I књ. Мојс. XXII, 13) и два момка са мазгом из пратње Аврамове. У доњој зони је представа *Три младића у пећи огњеној* надахнута старозаветном причом описаном код пророка Данила (III, 19–25), којом се најчешће указивало на Богородичино безгрешно зачеће. Три јеврејска младића, Ананија, Азарија и Мисаил, трпе због непослушности цару Навуходоносору, одбивши да се поклоне паганским боговима, у ужареној пећи. Двема старозаветним композицијама из ђаконикона, сликар је на северном делу свода придружио представу *Сна Јаковљевог*, од које је данас очуван само фрагмент лестава и главе старца. Декорација је очувана и на луку изнад ђаконикона. На источној су страни лука приказани *св. Кириак* (с҃ы кѵрїакъ) и *св. Нектарије* (с҃ы нектарїе) у архијерејским полиставрионима са орарима, на темену лука је попрсје *Христа Емануила*, лик Христа као дечака према пророштву Исаијином (XII, 14), који раширених руку благосиља, док се на западној страни лук завршава стојећим фигурама архијереја, *св. Теодула* (с҃ы тѣѡдоулъ) и *св. Атанасија* (с҃ы атанасїе). У највишој зони полукружно завршеног јужног зида налази се попрсје арханђела Гаврила. Зону ниже коју на средини прекида прозорски отвор, заузимају стојеће фигуре архијереја од којих је лево св. Евменије (с҃ы евменїе), док је архијерej са друге стране отвора сачуван само у доњој половини. У трећој је зони јужног зида ђаконикона, као и у проскомидији, илустрована једна од сцена из циклуса Чуда Христових, *Исцељење слепог од рођења* (Јован IX, 1–7). Овде опширно испричана у две епизоде, сцена представља тренутак када Христ праћен апостолима, прстом своје руке додирује око слепог човека, а одмах затим илустрован је и следећи стих приче (IX, 7) где се слепац отишавши, по Христовом налогу, у бању Силоамску умива у каменој умиваоници и тада прогледа. Догађај прате натписи і҃с х҃с исцѣлаетъ слѣпо рожденаго и у наставку композиције иди и умисѧ въ силоамѣ. И овде се сликар као и у олтару послужио спајањем фигура једне те исте личности приказане у два различита, али временски веома блиска тренутка. У најнижој су зони приказане три сто-

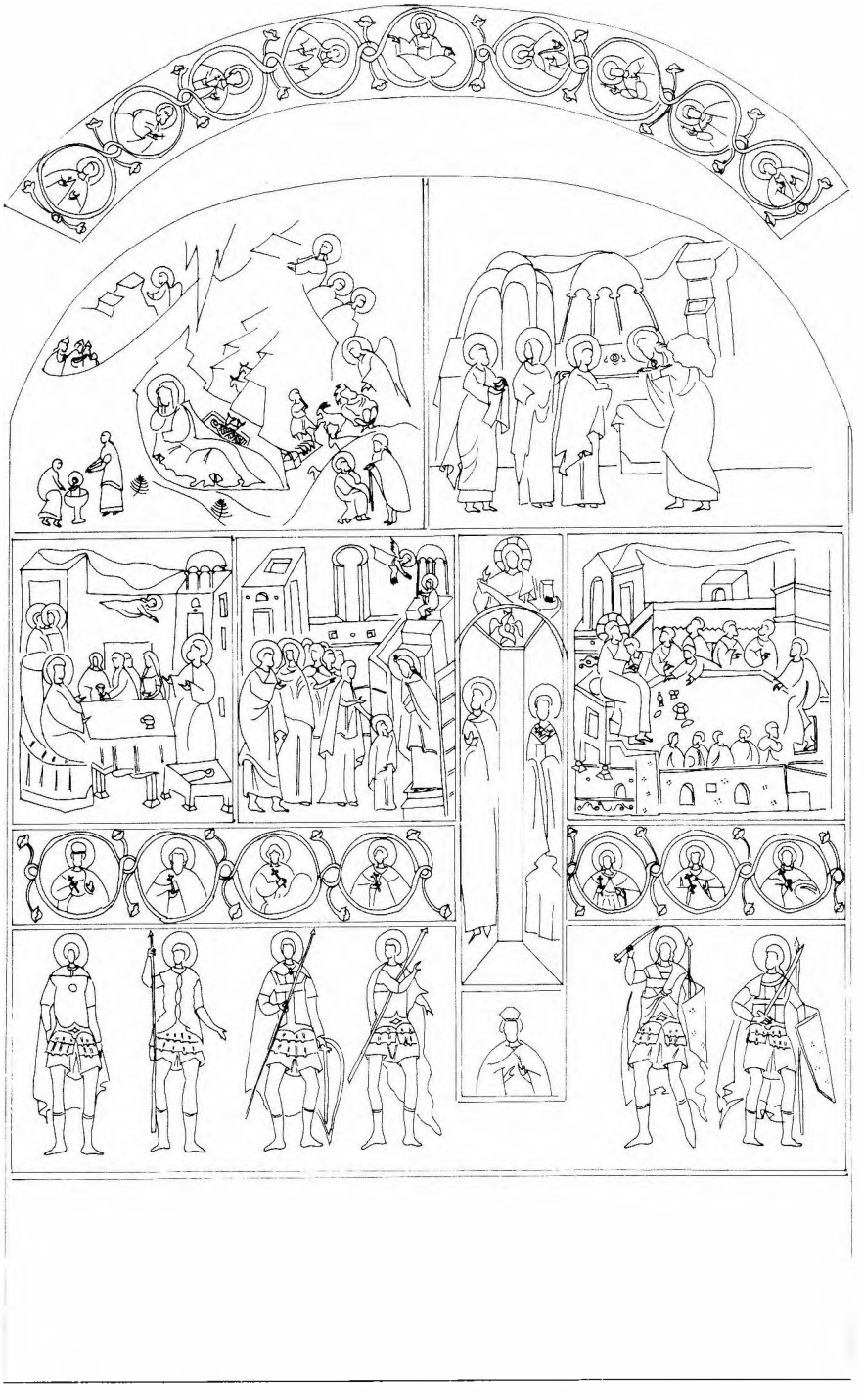
јеће фигуре: архијереј *св. Григорије Акрагантијски* (сы грігоріє акраганъ), *архиђакон Стефан* (сы стефанъ ахідıаконъ) и *св. ђакон Викентије* (сы викентіє). Западни зид ђаконикона, подељен у две зоне, садржи по два светитеља у свакој. У највишој су два архијереја, од којих је леви св. Агатон (сы агаѳонъ), док је натпис другог архијереја опао са малтером. У доњој су зони представљени архијереји *св. Атанасије Александријски* (сы атанасиє алѣѯьсѣ(д)ски) са свитком на коме је исписан почетак молитве за оглашене ти бжє наш иже на висок, а до њега је млади ђакон *св. Прохор* (сы прохоъ).

ЗОНА МЕДАЉОНА

Дуж читаве треће зоне наоса протежу се медаљони са попрсјима св. мученика, међусобно повезани кружићима који формирају осмицу, а из чијих спојева излазе стабљике са пупољцима на врху. У јужној певничкој апсиди представљени су Петозарни мученици који се заједно славе 13. децембра: *св. Мардарије* (сы мардаріє), *св. Авксентије* (сы авк(с)ентіє), *св. Евстратије* (сы евстратіє), *св. Евгеније* (сы евгеніє), и *св. Орест* (сы ѡрестъ), затим *св. Андроник* (сы андроникъ), *св. Артемије* (сы артеміє) и на источној и северној страни југозападног пиластра *св. Арета* (сы аретаа) и *св. Христофор* (сы христофор). На западном зиду су очувана само три медаљона: *св. Калистрат* (сы кали(с)тратіє), до њега мученик чије име због оштећеног натписа (... ... егупе) није идентификовано и мученик са натписом (сы сава), вероватно *Сава Стратилат*. С обзиром да је до краја западног зида зона медаљона опала са малтером, низ медаљона се наставља у трећој зони северне певнице. Овде их данас има шест, мада је први медаљон скоро сасвим пропао. Представљени су: *св. Алун* (сы алунъ), *св. Јоасаф* (сы юасафъ), *св. Јован Кушник* (сы іѡ(н) к(у)шкъ), *св. Гликерије* (сы гликеріє), *св. Мокије* (сы мокїє) и *св. Амбрапал* (сы амбрапаъ). Занимљиво је да у овом низу уопште нема св. жена мученица.

Медаљонима су сликари украсили и потрбушја лукова испред јужне и северне певнице. На ултрамарин позадини лука више јужне певнице смештено је осам медаљона, наизменично бојених белом и зеленом бојом. Прва два медаљона приказују попрсја двојице младих мученика потпуно избледелих натписа, од којих други носи турбан на глави. Следи *св. Роман* (сы роман), затим у темену лука, у чашици чије стабљике формирају медаљон, попрсје *Христа Емануила,* који благосиља раширених руку, *св. Михајло* (сы михаı. .), *св. Созон* (сы созонъ) и млади мученик чији је натпис избледео.

На потрбушју северног лука било је такође приказано осам медаљона, али је данас већина или опала са малтером или оштећене сигнатуре. Прва два су потпуно опала са малтером, у трећем је млади мученик *св. Самона* (...самонъ),



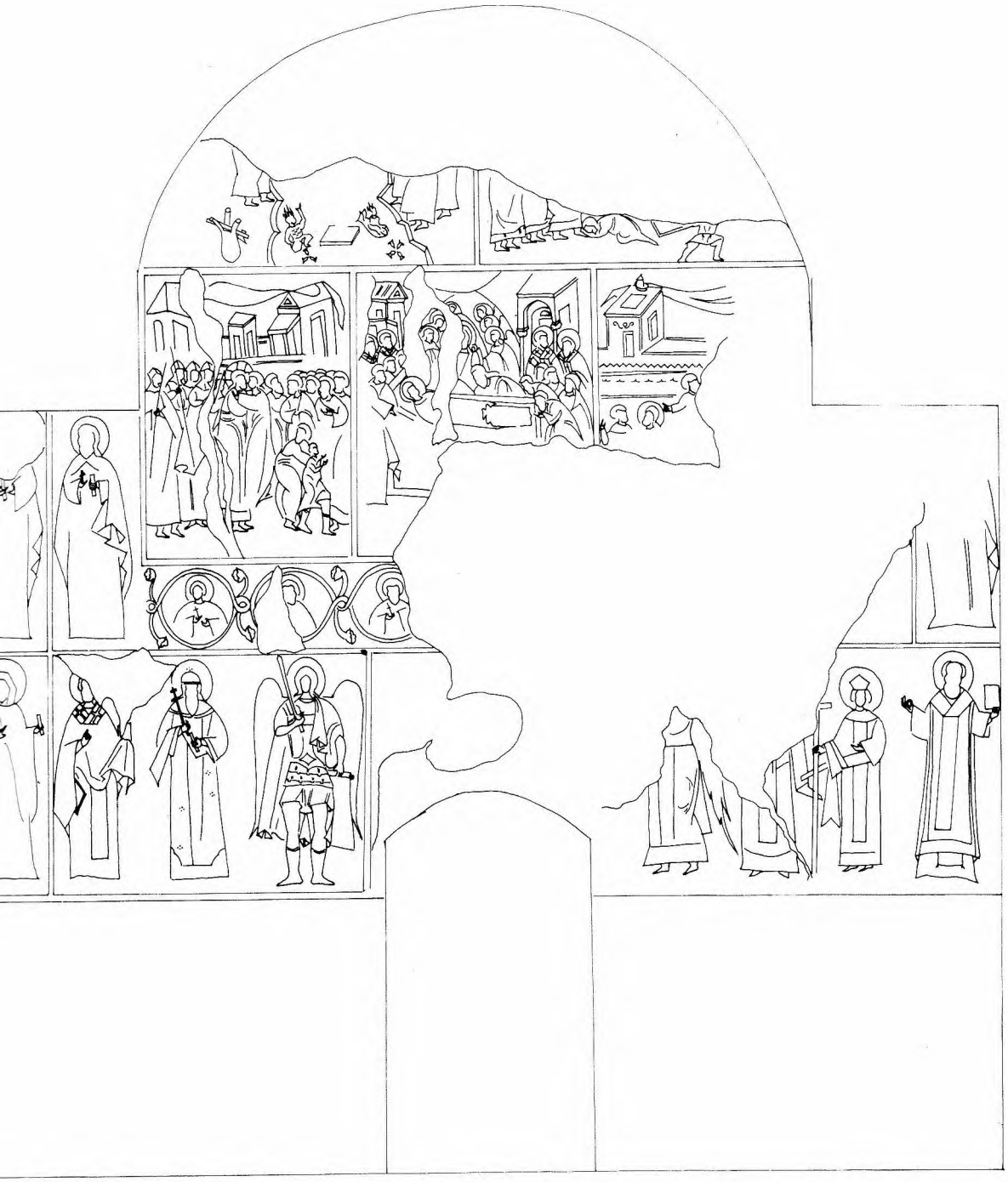
Црт. 5. Распоред фигура и сцена у јужној певници

у темену је попрсје *Христа Старца Дана* (Данило VII, 9), *св. Виктор* (сы̃ вікторь), затим попрсје младог мученика уништених натписа, али на основу кутије коју држи у руци можемо претпоставити да се ради о неком св. врачу, и последњи медаљон очуван само у горњој половини и избледелог натписа.

ПОЈЕДИНАЧНЕ ФИРУГЕ

Како је то већ уобичајено, најнижу зону наоса заузимају стојеће фигуре светитеља, мученика, св. ратника и значајних историјских личности које су допринеле хришћанској вери. Појединачне фигуре у наосу Петковице можемо пратити почевши од истуреног зида до иконостаса на јужној страни, где у највишој зони налазимо *св. Илариона Великог* (сы̃ иларишнь велїки) палестинског пустиножитеља. У истој зони јужног зида који се завршава југоисточним пиластром, налазе се фрагменти композиције која се због великих површина опалог малтера не може идентификовати. Преостао је фрагмент пода, доње половине једне фигуре, налик апостолу, и тробродне базилике са куполом. У другој зони истуреног зида до иконостаса смештен је св. Столпник, чије нам име због оштећеног натписа није познато.

На унутрашњој, источној и јужној страни зида, као и на источној страни југоисточног пиластра приказане су фигуре св. монаха, од којих нам је именом познат само трећи, *св. Теодор Студитски* (... ѳеѡдоль игум(е)н... д...). Трећу зону стуба до иконостаса и удубљења које га одваја од југоисточног пиластра, заузимају попрсја мученика, *св. Виктора* (сы̃ викторь), *св. Мине* (сы̃ минаа), *св. Викентија* (сы̃ викентіе), а низ се на спољној страни пиластра завршава попрсјем *св. Григорија Новог* (сы геѡгїе нови) у народу познатог као св. Ђорђе Кратовац, са карактеристичном шубаром на глави. Најнижу зону заузимају стојеће фигуре четворице св. мученика, *св. Гервасија* (сы̃ гервасі(е), *св. Келсија* (сы̃ кел(с)иеси), *св. Протасија* (сы̃ протасїе) и на северној страни пиластра *св. Назарија* (сы̃ назариꙗ), страдалих у исто време, за цара Нерона у I в. н.е., које црква данас слави на исти дан, 14. октобра. У јужном делу наоса, на западној страни југоисточног пиластра колону појединачних фигура светитеља предводи фигура Христа, представљена у облику фреско-иконе. У наставку, у полукругу јужне певнице нижу се фигуре св. ратника, који своју улогу заштитника хришћана са оружјем у руци дугују несигурним и нестабилним временима. Ту су сви прослављени борци за хришћанство: *св. Георгије* (сы̃ геѡгїе), *св. Димитрије* (сы̃ дїмїтріе), *св. Прокопие* (сы̃ прокопие), *св. Нестор* (сы̃ несторь), *св. Артемије* (сы̃ арѳеміе) и *св. Никита* (сы̃ никыта), а за њима, на источној и северној страни југозападног пиластра смештене су фигуре двојице св. мученика, *св. Антонија* (сы̃ антонїе) и *св. Корнелија* (сы̃ корніліе). Уски простор између пиластра и западног зида био је испуњен фигурама св. монаха, које у горњој зони



Црт. 6. Распоред фигура и сцена на западном зиду наоса

препознајемо по монашким ризама, док су у најнижим, на западном зиду пиластра *св. Стефан Нови* (сы стефань новї) и до њега, у наставку јужног зида, *св. Јефрем Сиријски (*сы ефремь сїрїск...*).*

Низ стојећих фигура у најнижим зонама западног зида предводи *св. Никола,* кога и поред уништеног натписа лако препознајемо, а до њега је један од последњих краљева из лозе Немањића, *Стефан Дечански,* чији је култ због његове зле судбине нарочито био популаран у народу, и после пада српске државе. Везани опширном легендом, двојица светитеља овде сасвим смишљено добијају и место једно поред другог. Последњи у низу фигура до главног улаза у наос је *арханђел Михајло,* у улози наоружаног чувара храма, који натписом на свитку што га држи у руци, опомиње неверне и нечисте пре уласка у светилиште, као у Дечанима[18] и другде:[19]

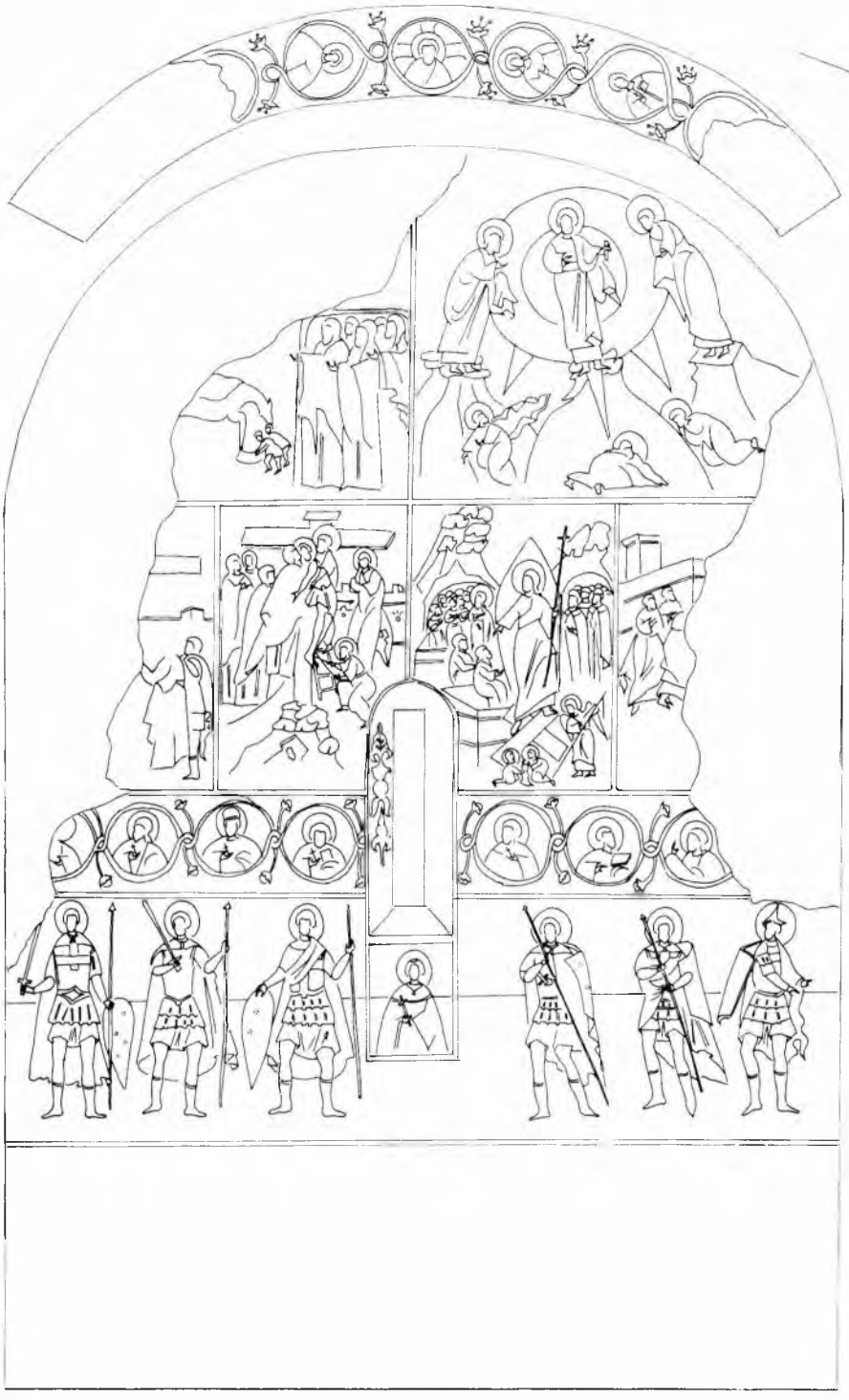
ѡ вьседрьжітлıа б(е)а ахыстатигь послань есамь сем8 божиавном8 храм8 мачьено се прѣ(д)стое иже нечістіь помниш же ими приходещимь немілосрдно по пльчано ѡгнна бо ми р8ка пламеное ѡр8жие сьдрьжіть.

Са северне стране портала низ се наставља фигуром арханђела очуваном само у доњој половини. Ради се вероватно о арханђелу Гаврилу, другом у хијерархији арханђела, а до њега су, на овом месту већ устаљени, *Константин* и *Јелена,* као утемељивачи хришћанске вере. Посветивши овај зид низу историјских личности, сликар га завршава на уском простору северног зида фигуром првог српског архиепископа *св. Саве*[20] и на западном зиду северозападног пиластра фигуром родоначелника краљевске лозе Немањића, *Симеона Немање,* као старог монаха. И у овом простору, између западног зида и северозападног пиластра, горње су зоне припадале монасима од којих су још само фрагменти хаљина преостали. На јужној и источној страни северозападног пиластра налазе се фигуре два млада, веома занимљиво у савремене костиме одевена св. врача, од којих је натпис првог избледео, а други је *св. Пантелејмон* (сы пантелемонь). Најнижу зону северне певнице, као и јужне, заузимају св. ратници. Приказани су: *св. Викентије* (сы вїке(н)тїе), *св. Виктор* (сы вїкто), *св. Мина* (сы мина), који се у XVI в. најчешће сликају заједно с обзиром на то да се славе 11. новембра, *св. Теодор Тирон* (сы теѡ.. тїронь), *св. Теодор Стратилат* (сы ѳеѡ...) и *св. Меркурије* (сы меркурие). Као пандан Христовој фигури на југоисточном пиластру, на западној страни североисточног пиластра је приказана стојећа фигура *Богородице са малим Христом* у наручју, по типу најближа Богородици Одигитрији. На јужној страни североисточног пиластра низ се наставља фигуром *св. Трифуна* (сы трифу(н)ь), док су зидове између пиластра и зида до иконостаса заузеле фигуре св. жена: *св. Катарина* (стаа екатерина), заштитница храма *св. Петка* (стаа петкаа) и *св. Христина* (стаа хрїстїне). Више

[18] В. Р. Петковић, *Дечани II,* СКА Београд 1941, 1.

[19] М. Tatić-Đurić, *Arhanges gardiens de porte a Dečani,* Naučni skup Dečani i umetnost XIV v. u vizantijskom svetu, Dečani 1985, SANU (у штампи).

[20] Међународни научни скуп Сава Немањић, Св. Сава, историја и предање, дец. 1976, САНУ Београд 1979.



Црт. 7. Распоред фигура и сцена у северној певници

њих, као и на јужној страни, сликана су попрсја мученика, данас у највећем делу оштећена.

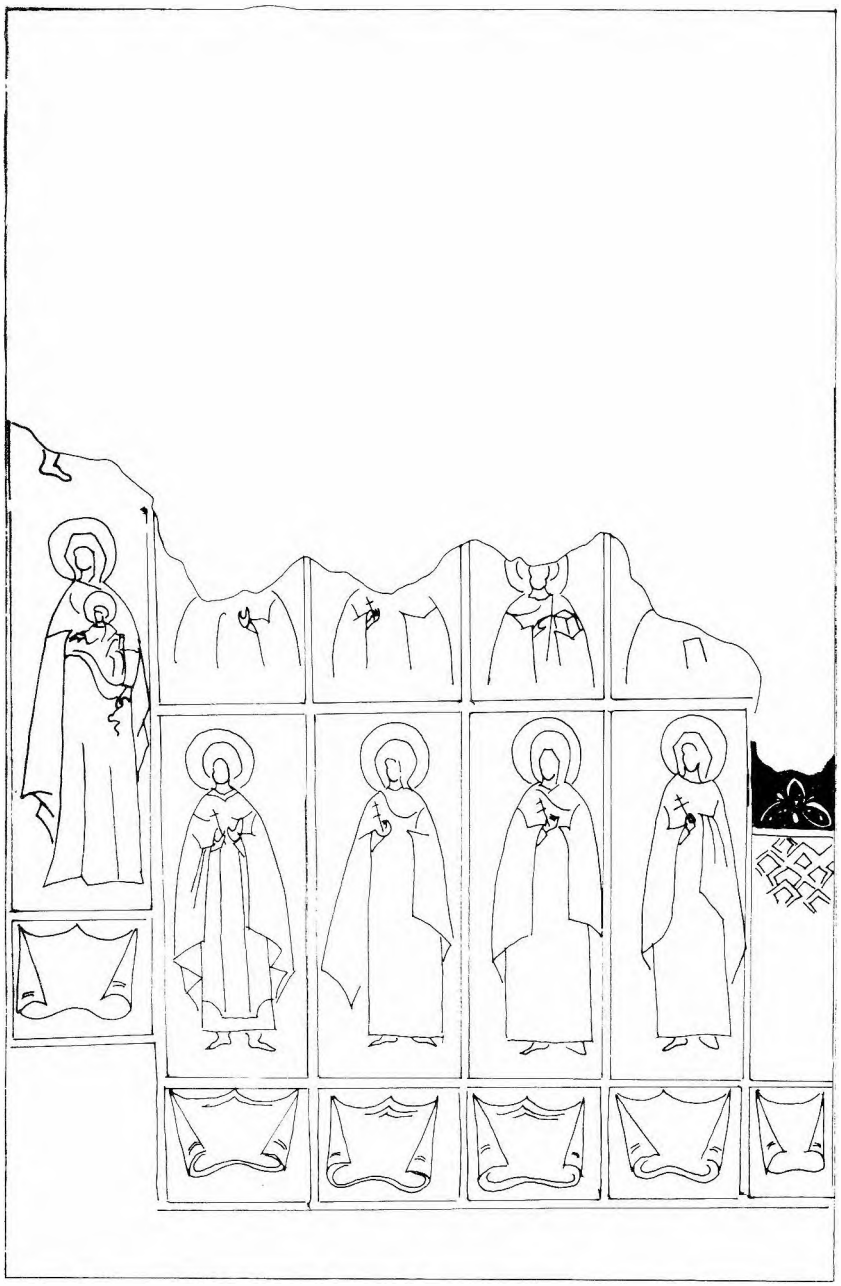
ИКОНОГРАФСКЕ ОСОБЕНОСТИ

Живопис Петковице део је општег замаха у уметничкој активности, који је уследио по формирању новог и последњег великог уметничког центра Пећке патријаршије. Прегледом сликарске активности на овој територији током XVI в. уочава се изузетно велика концентрација сликарских, као и архитектонских дела.[21] Очигледно је у овим нестабилним временима постојала потреба за једним чврШћим упориштем које би, као у стара времена, окупљало уметнике и подржавало уметничку активност. То је време када се обнавља живопис у великим монашким средиштима из времена српске средњовековне државе, те се слика у Пећи, Грачаници, Богородичиној цркви у Студеници, али се живопишу и новонастали репрезентативни храмови какви су Св. Тројица Пљеваљска, Пива и Хопово, као и низ скромнијих, који су били одраз времена у коме су настали. Сликари ових споменика пред собом су имали богату ризницу врхунских дела, стваРаних током неколико векова када је држава била на врхунцу економске и политичке моћи. Сликарски изузетно успела дела и бројна иконографска решења стајала су пред потомцима нудећи широки избор могућих узора. Нови мајстори нису имали посебно сликарско образовање, нити су увек били обдарени нарочитим сликарским талентом, али су сходно својим способностима обављали дате им задатке користећи се иконографским решењима која су им претходници завештали. Питање избора иконографског програма могло је бити велика дилема ондашњих мајстора. Али захтеви времена и средине били су сасвим одређени. Иако би се могло претпоставити враћање узорима моравске стилске групе, као времену последњег великог процвата уметности на територији српске средњовековне државе из последњих деценија XIV и почетка XV в., превагнула је уметност из ранијег доба, с почетка XIV в., када су са ренесансом Палеолога, последњим великим византијским стилом, настали значајни споменици сликарства византијске и српске уметности. Превагнуло је угледање на врхунске вредности сликарства Милутинових задужбина.

Наративност у приказивању јеванђељских прича, умањен формат слике, илустровање у дугим фризовима који се лако уклапају у просторе нових храмова, реализам у приказивању светих догађаја и светитеља, склоност ка декоративности, све је то сасвим одговарало схватањима наручилаца, способностима сликара, жељама верника и обично скученим просторима новоизграђених храмова. Христ Пантократор, Небеска литургија и пророци красили су

[21] С. Петковић, *Зидно сликарство*, 114–58.

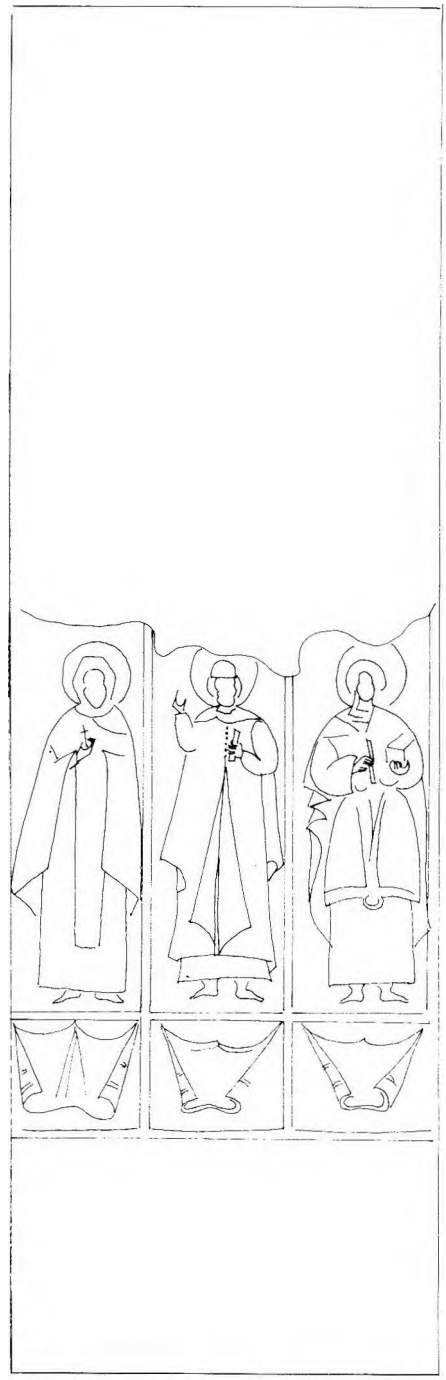
Црт. 8. Распоред фи



СЕВЕРОИСТОЧНИ ПИЛАСТАР

ЈУГОИСТОЧН

ЈУГОЗАПАДНИ ПИЛАСТАР



СЕВЕРОЗАПАДНИ ПИЛАСТАР

већину купола, у највишим зонама смештани су Велики празници, ниже сцене Страдања Христових, у олтару Богородица са Христом на престолу, Причешће и Поклоњење Агнецу, а у најнижим зонама стојеће фигуре светитеља и св. ратника. Вођен својим познавањем иконографије, сликарским талентом и жељама наручилаца сликар је настојао да у што већој мери прикаже утврђени програм. Може се приметити, међутим, да су тематски и иконографски били знатно богатије декорисани простори манастирских но сеоских цркава, где су на образовање сликарског програма утицали често слабо обавештени приложници средстава за живописање храма.

Иако понавља већ утврђена иконографска решења, живопис Петковице садржи и занимљиве изузетке. Пажљиво одабран програм у коме ништа од обавезног не изостаје и распоред сцена, вероватно су дело добро обавештеног састављача сликарског програма или живописца храма. Настао у последњим деценијама XVI в. петковички живопис већ у најнижим зонама наоса истиче припадност своме времену. Међу стојећим фигурама историјских личности на западном зиду наоса значајно место заузеле су фигуре св. Николе и Стефана Дечанског, постављене једна до друге. Један од последњих краљева из лозе Немањића, за свога живота жртва династичких борби за власт, *Стефан Дечански* у времену у коме српски народ и црква свој идентитет траже у славној прошлости, доживљава велику популарност. Развој култа подстакнут његовом злом судбином, губљењем и потом чудесним враћањем вида, о чему је у житију писао Григорије Цамблак,[22] имао је за последицу често присуство лика Стефана Дечанског у сликарском програму храмова од друге половине XVI в. Сликањем св. Николе крај њега, сликар указује на легенду по којој му је св. Никола повратио вид.[23]

Нешто више од пола века по страдању, место у сликарском програму Петковице добио је лик *св. Георгија Новог*, познатијег као Ђорђе Кратовац. Страдао од Турака почетком XVI в. у Софији, одбивши да се одрекне хришћанске вере, он је убрзо канонизован, а његов је култ за кратко време освојио читав Балкан. Актуелност савремених хероја и стварање њихових култова доказ је напора које је црква чинила за очување вере, а Ђорђе Кратовац чији се лик слика у већини храмова XVI в., херој је управо тога времена.

Присуство савременог огледа се и у одећи светитеља који носе костим свога времена.[24] Нарочито се истиче одећа двојице св. Врача сликаних на северозападном пиластру, од којих један носи дуги плишани капут са оковратником од крзна, а други крађу тунику са наглашеним струком и широким рукавима. С друге стране, у Петковици се налазе и старозаветне сцене, редовно сликане у споменицима српске средњовековне државе, које су у храмовима XVI в. изузетно ретке. С обзиром на истакнуту евхаристичку симболику, њи-

[22] *Стара српска књижевност III,* Нови Сад 1970, 127–69.
[23] Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца,* Смедерево 1969.
[24] Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена,* Београд 1953.

хов изостанак у споменицима XVI в. приписује се неупућености живописаца или ктитора у дубље теолошко значење ових сцена. Са сликаром Петковице то није био случај. Иако ограничен релативно малим простором храма, он у ниши ђаконикона илуструје две старозаветне приче, Жртву Аврамову и Три младића у пећи огњеној, које следе утврђено иконографско решење. У простору проскомидије једну занимљивост везану за приказивање *ђакона Филипа* крај умиваоника запазио је Л. Мирковић. Он је повезује са причом о крштавању евнуха, главног ризничара царице Арапске, од стране апостола Филипа (Дела апост. VIII, 27–39),[25] што указује на инвентивност сликареву.

Велике празнике и сцене Страдања Христових сликар илуструје дословно пратећи стихове јеванђеља и већ устаљена сликарска решења. Изузетак је сцена рођења Богородице, где је, за разлику од до сада виђених представа са Аном као породиљом у кревету, Ана приказана како седи у удобној наслоњачи. Један од могућих узора налази се на листу Празничног Минеја Божидара Вуковића (1538) на коме је у идентичном иконографском решењу илустрован исти догађај.[26] Оправданост могућег угледања поткрепљује податак да је Вуковић 30-тих година XVI в. растурао своје књиге преко милешевских монаха, као и то да је тих година у Венецији изашло пет књига намењених унутрашњости Балкана.[27]

Иконографски најзанимљивије су, међутим, представе Сабора арханђела и Деизисног чина у тамбуру куполе, које заслужују посебну анализу. Њима ћемо, међутим, прикључити представу Небеске литургије, као и три композиције из нише проскомидије, Царски Деизис, Крст са криптограмом и Мртвог Христа. Изразита симболика ових представа даје нам слику довољно убедљиве теолошке поруке, можда по замисли добро обавештеног састављача сликарског програма храма. *Небеска литургија* је тема која се развија и добија своје стално место у декорацији куполе почетком XIV в.[28] Међутим, њено формирање се везује већ за X,[29] а потом и XI–XII в.[30] Настала директно инспирисана обредом земаљске литургије, она илуструје њен најсвечанији део, Велики вход, преносећи тако литургијски чин у слику.[31]

---

[25] Л. Мирковић, *Црква Пет.*, 33.

[26] Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, Београд 1958, т. XXXIX.

[27] Ђ. Сп. Радојичић, *Цена Празничног Минеја Божидара Вуковића*, Библиотекар књ. 1–2, Београд 1955, 29–30.

Ј. Тадић, *Тестамент Божидара Вуковића*, српског штампара XVI в., Зборник Филозофског факултета књ. VII, св. 1, Београд 1963, 348–49.

[28] Краљева црква у Студеници, Старо Нагоричино, Грачаница, Богородичина црква у Пећи, сведоче о тој теми, упор. Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 219.

[29] Као учесници свечане процесије, анђели су помињани већ у X в., у литургијском рукопису Јована Хризостома (м. с. Лењинград 266), Ch. Walter, нав. дело 218.

[30] Њено формирање везује се за литургијски рукопис из Јерусалима (XI–XII в.), где су анђели приказани у одећи ђакона са даровима у рукама (stavrou 109), упор. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des coupoles dans les eglises du monde byzantin et postbyzantin*, L'information d'histoire de l'art, 10e annee, N0. 5, Paris 1965, 197.

[31] *Божанствене литургије*, Београд 1978, 21–22.

Најранија сачувана слика Небеске литургије инспирисана Великим входом, међутим, тек је с краја XIII в.[32] Свој развојни пут до формирања коначног изгледа Небеска литургија је наставила током XIV в.[33] Било је потребно неколико варијанти пре коначног решења.[34]Купола је постала утврђено место, а у формираној представи свештеника који служи земаљску литургију у име Христа, у Небеској литургији заменио је сам Христос, служећи уз помоћ анђела у улози ђакона.[35] Анђели чије се присуство у земаљској литургији само наговештава сада лично учествују у литургији коју служи „највећи међу највећима", на небу које симболично представља купола. О томе говоре и стихови песме која се пева у току литургије пређеосвећених дарова.[36] Христос се истиче као установитељ литургије, али се са његовом појавом као архијереја који служи литургију, наметнула и блиска веза са евхаристичким обредом.[37] Овако формирана Небеска литургија, из последњих деценија XIV в., биће редован део сликарског програма храмова са куполом током XV и XVI в. Инсистирање на што већој сличности ликовне представе са Великим входом земаљске литургије, које је нарочито долазило до изражаја у овим познијим временима, није избегао ни сликар Петковице. Он слика у потпуности формирану Небеску литургију, са Христом архијерејем иза часне трпезе и анђелима у улози ђакона, како носећи разне литургијске предмете у рукама скоро у потпуности опонашају деловање ђакона у земаљској литургији. Нарочито је занимљив напор сликара да сваком анђелу појединачно да што живљи покрет. Сликар у композицију уводи и плаштаницу, коју носе анђели и херувими, а у улози свештеника прати их сам Христос у пуној архијерејској одежди.

Сасвим неуобичајено место заузео је у Петковици *Деизисни чин.* Овај проширени вид Деизиса, осим што се не јавља у простору куполе, није ни чест у српском зидном сликарству. Најчешће га налазимо у иконопису, на иконама олтарских преграда. Иако се као сликарска тема у византијском сликарству

---

[32] У куполи Panagie Olimpiotise (1296), приказана су два низа анђела, који носе дарове и литургијске предмете и нагињу се над трон Хетимасије, упор. Ch. Walter, нав. дело. 218.

[33] До средине XIV в. илустрована је као поворка анђела са даровима, док је Пантократор из куполе допуњавао садржину слике, упор. S. Dufrenne, нав. дело, 198.

[34] До значајних промена дошло је увођењем Христа као архијереја у представу Причешћа апостола, поч. XIV в. (Св. Никола Орфанос у Солуну, Св. Никита у Скопској Црној гори), одакле се овај лик Христов премешта и у Небеску литургију, која се око средине XIV в. појављује као декорација олтарске апсиде; на пр. у Леснову, Марковом манастиру, Мистри, упор. Ch. Walter, нав. дело, 219–220.

[35] Један од првих примера ове допуњене и у иконографском значењу сложеније Небеске литургије, налази се у куполи Раваница (око 1385. г) упор. В. Ђурић, *Раванички живопис и литургија,* у *Манастир Раваница,* споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 66.

[36] „Сада небеске силе с нама невидљиво служе, јер ево улази Цар славе..." упор. *Божанствена лит., 167.*

[37] S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle,* u L'art Byzantin du XIIIe siècle, Simposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, 39–40.

појавио веома рано,[38] услови за иконографски развој представе Деизиса створени су тек по завршетку иконокластичких распри у IX в.[39]

Велики Деизис је у сликарску декорацију ушао преко архитравне греде олтарске преграде, да би од XI в. заузео своје место и у зидном сликарству храма.[40] Најчешће приказиваној форми са Христом на престолу окруженим Богородицом и Јованом, временом ће се прикључити пророци, анђели, херувими и апостоли. Потреба формирања ове представе, с обзиром на њену теолошку подлогу, била је неизбежна. Јер, стално обраћање верника Спаситељу, слика оживљава као једну праву молитву за спасење људског рода, с обзиром на то да је приносе Христу најближи, Богородица и Јован, а за њима се, као извршиоци воље Божије, сликају анђели, апостоли као први Христови сарадници на земљи или пророци који су први најавили његов долазак.[41] С обзиром на то Велики Деизис у зидном сликарству је небески одговор заступничкој молитви из земаљске литургије. Место сликања Деизиса није посебно утврђивано, али је на Истоку, посебно у Грузији, чак до краја XIV в., Деизис скоро редовно сликан у конхи олтарске апсиде, којој је придаван већи значај него куполи,[42] а код нас је на том месту сликан Деизис изузетно у Св. Апостолима у Пећи.[43] Међутим, Деизис је већ од XII в. сликан и у куполама грузијских цркава, где централну калоту заузима крст у мандорли, а основна форма Деизиса са Христом окруженим Богородицом и Јованом Претечом, овде се допуњава фигурама анђела, пророка и апостола у зонама тамбура[44]. Разматрањем при-

---

[38] У V–VI в. сликана је представа Деизиса у мозаичком програму La Daurade, upor. Ch. Walter, *Further notes on the Deësis,* Revue des études byzantines XXVIII, Paris 1970, 177. Међутим, првом представом Деизиса у ужем смислу сматра се Деизис сликан у Sta. Maria Antiqua у Риму, упор. Th. von Bogyay, *Reallexicon zur byzantinischen Kunst,* Stuttgart 1966, s. v. Deesis, col. 1181.

[39] Тада и лик Христа добија своје право место у хришћанској иконографији, као Господар света; упор. Ch. Walter, *Two notes on the Deësis,* Revue des études Byzantines XXVI, Paris 1968, 334.

Из тог је времена и триптих у слоновачи, датован у X в., из Palazo Venezia у Риму, у чијем је средишту приказан Христ окружен Богородицом у горњем делу и са пет апостола у доњем, исто 314.

У сликарском програму цркава, међутим, Деизис је прецизније формулисан тек у XI–XII в., Reallexicon, col. 1178.

О теми Деизиса је међу првима крајем XIX в. писао Кирпичников. А. Н. Кирпичниковь, *Деисусъ на востокъ и западъ и его литературные параллели,* Журнал Мин. Нар. Просв, ноябрь 1893, 1–26.

Sirarpie Der Nersessian, *Two images of the Virgin,* Dumbarton Oaks Papers, N°. 14, Washington 1960, 71 tf.

[40] Рани примери у оквиру зидног сликарства најпре се срећу у манастирским црквама Кападокије, у XI в., а потом и Јужне Италије у XII в., Reallexicon col. 1179–80

[41] Ch. Walter, REB XXVIII, 177.

[42] У цркви Св. Спаса у Mackhvarishi (1140), Деизис је сликан са хором анђела и апостолима; у Св. Арханђелима у Tanguilu је такође употпуњен апостолима у другој зони, а у цркви Св. Ђорђа у Павниси сликан је са попрсјима 12 апостола, упор. T. Velmans, *La koinè grecque et les régions périphériques orientales,* XIV Internationaler Byzantinistekongress, Akten 1/2, Wien 1981, 696–97.

[43] В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији,* Београд 1975, 37.

[44] У куполи цркве Св. Крста у Manglisi (XI–XII в.), испод крста у калоти, на источној страни тамбура је Деизис, а следе га осам пророка; У Св. Арханђелима у Ikorti (крај XII поч. XIII в.) Деизис је представљен са девет анђела и арханђела, док тамбур куполе заузимају пророци и апостоли распоређени у две зоне; на рубу калоте смештен је Деизис у Св. Николи у Kincvisi (1207–10),

мера из Грузије и сликање Деизисног чина у тамбуру куполе цркве Петковице чини се мање необичним, али не и мање ретким у времену и подручју из кога потиче. Јер, представа Деизиса је у XVI в., када је настао и живопис Петковице, била готово редован део сликарског програма припрате или најнижих зона наоса, али се није јављала у облику Деизисног чина. Примере, код нас, срећемо само на олтарским преградама. Недоумицу у погледу појаве Деизисног чина у куполи Петковице, за сада можемо приписивати знању живописца или нарочитој упућености састављача програма.

Две композиције *Сабора арханђела* уметнуте међу Деизисни чин још су занимљивије као иконографска реткост у српском зидном сликарству. Илустрације празника свих бестелесних сила и нарочито арханђела Михајла, као чиноначелника анђеоских чинова, кога црква слави 8. новембра[45], оне славе анђеле вековима поштоване као слуге и извршитеље воље Божије, чуваре цркава, народа, градова и свих верника (Псал. 91, II), веснике, војску небеску и главне заступнике људи пред Богом[46]. Најстарији примери ове представе који потичу из илустрованих менолога (X–XI в.)[47], откривају иконографско решење које се састојало у приказивању групе анђела са сферама у рукама, а без присуства Христа. Пренесена из минијатурног, ова се представа у монументалном сликарству формира као група анђела са Христом Емануилом у медаљону између њих[48]. Један од најстаријих примера у монументалном сликарству потиче из почетка XIII в. и налази се у јерменској цркви Св. Григорија Тиграна Оненца у Ани[49]. У монументалном се сликарству Сабор арханђела најчешће слика у оквиру менолошког циклуса, у припрати храма, о чему говоре бројни примери сачувани у српским средњовековним споменицима[50], док

а следе девет анђела и у тамбуру представљени пророци и апостоли; у куполи Богородичине цркве у Timotesubani (око 1220), Деизис је приказан са два серафима и девет анђела, док се у тамбуру налази двадесет пророка у једној зони и неидентификовани светитељи у другој, упор. V e l m a n s, *La koiné*, 709–10.

[45] Л. М и р к о в и ћ, *Хеорт.*,77–80.

Ј. П о п о в и ћ, *Житије светих за новембар*, Београд 1977, 125–40; избор новембра учињен је зато што је то девети месец почевши од месеца марта када је створен свет, што је аналогно са девет анђеоских чинова, а осмог дана јер означава дан Страшнога суда, када ће се окупити сви анђеоски чинови, упор. L. N e i s e r, *Die Engel*, Trier 1976, 192. Празник је установљен у IV в., када је Лаодикијским сабором успостављено поштовање анђела, N e i s e r, нав. дело, 240–41. Сматра се да је Дионисије Ареопагит установио девет анђеоских чинова, међу којима су анђели, задужени за земаљске ствари, најближи људима.

[46] Из хомилије Теодора Студита, In coelestum ordinum coetum (oratio VI), J. P. M i g n e, P. G., tomus XCIX, col. 729–47.

[47] Пример пружа минијатура из Збирке библијских текстова манастира Дионисијата из 1059 г., упор. S. N. K a d a s, *The Treasures of Mont Athos*, vol. I, Athens 1974, t. 242., cod. 587 m., fol. 123 v. Сличне су Синајска минејна икона из XI в., упор. G. et M. S o t i r i o n, *Icones du Mont Sinai*, Athenes 1956, tom I, sl. 138, и романичко-византијска минијатура ватиканског рукописа из краја XI в., E. B e r t a u x, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904, pl. XVII.

[48] Медаљон обично носе два анђела који стоје у првом плану, одевени у царске далматике и са скиптрима у рукама, упор. С. Г а б е л и ћ, *Четири фреске из циклуса арханђела Михајла у Леснову*, Зограф 7, Београд 1977, 59; у Леснову је Христ Емануил, изузетно, насликан као стојећа фигура у медаљону.

[49] T. T a l b o t R i c e, *Stara umetnost Centralne Azije*, Beograd 1977, sl. 215.

[50] У припрати Грачанице, Дечана, Св. Ђорђа у Будимљу, Пећке патријаршије, упор. П. М и ј о в и ћ, *Менолог*, Београд 1973, 294, 325, 342, 356.

су изван њега много ређе[51]. Међутим, од средине XIV в., представа Сабора арханђела се јавља и као део циклуса посвећеног арханђелу Михајлу[52], сада осим у већ утврђеној и у једној сажетијој форми, само са арханђелом Михајлом и Гаврилом који носе медаљон између себе[53], и то по правилу у најнижим зонама наоса. Иконописци су сликали оба иконографска решења, представљајући их као самосталне слике или као једну од сцена на икони арханђела Михајла.[54]

Посматране у односу на примере сликане током средњег века две сцене Сабора арханђела из Петковице не губе на иконографској занимљивости. Прва се сцена углавном не разликује од уобичајених, до сада помињаних решења са групом анђела који у медаљону носе Христа Емануила. Међутим, у пару са другом она подстиче на питање: зашто су насликане две сцене, једна до друге? Вредно је помена и то да су при врху ове композиције, с леве и десне стране, приказане главе лава и орла, животиња из визије Језекиљеве (Јез. I, 10) и из Откровења Јовановог (IV,7), из чијих уста излазе речи єтъ, єтъ, како се говори и у Откровењу Јовановом (IV, 8) и код Исаије (VI, 3), јер то су речи којима они величају Господа[55]. Друга композиција, међутим, садржи детаље који се изузетно ретко срећу у сачуваним представама Сабора арханђела. Као и у претходној сцени, и овде је приказана група анђела, али уместо Христа Емануила, два анђела у првом плану између себе држе срцолики медаљон у коме је представљен Христ као архијереј у крстастом полиставриону са омофором и крстастом капом на глави. Уз то, група анђела је приказана у дугим хаљинама и туникама, са крунама на глави и скиптрима у рукама. Христ као архијереј у сцени Сабора арханђела тешко се може наћи у сачуваним споменицима средњег века. Јер, устаљено је приказивање Христа Емануила, кога у медаљону носи збор анђела. Само се у Дохијару (1568. г) у представи Сабора арханђела изузетно приказује попрсје Христа јереја, са брадом, у хитону и химатиону[56]. Дубље значење сликања овог Христовог лика крај сцене у којој он има обличје Емануила скривено је вероватно у неком од литургијских текстова, у

[51] У цркви Св. Григорија Тиграна Оненца у Ани, T. Talbot Rice, нав. дело сл. 215; занимљив је и пример у цркви манастира Дионисијата, као и у лунети источног зида припрате цркве манастира Дохијара, упор. G. Millet, *Monuments de l'Athos I,* Paris 1927, 245, sl. 2.

[52] Један од првих примера, код нас, налази се у олтарској апсиди цркве Архистратига Михајла у Леснову, упор. Габелић, нав. дело, 58.

[53] На пр. на западном зиду наоса у Жичи, упор. С. Радојчић, *Старо српско сликарство,* Београд 1966, сл. 53; на јужном делу источног зида наоса Старог Нагоричина, упор. Н. Окунев, *Црква Св. Ђорђа у Старом Нагоричину,* Гласник Скопског научног друштва књ. V, (Скопље 1929), 107, сх. 13; на јужном зиду наоса у Матеичу, упор. Н. Окунев, *Црква Св. Богородице – Матеич,* Гласник Скопског научног друштва VII–VIII (Скопље 1930) 105, сл. 7, сх. II; на јужном зиду наоса манастира Папраће и на западном зиду цркве Св. Ђорђа у Ломници, упор. З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини,* Сарајево 1971, 263, сл. 206; у Матејчи су насликане обе варијанте.

[54] У Бачкову у Бугарској сачувана је икона из XIV в., где арханђели Михајло и Гаврило носе медаљон са Богородицом и Христом, упор. K. Paskaleva, *Die Bulgarische Ikone,* Sofia 1981, sl. 13.

[55] Истовремено се у песмама за 8. новембар истиче анђеоско слављење Бога појањем песме Свет, свет, свет. Минеј за месец новембар.

[56] G. Millet, *Mon. de l'Athos,* 245, sl. 2.

црквеној поезији или теолошки добро разрађеној замисли састављача сликарског програма храма. Крунисани анђели, такође веома занимљив иконографски детаљ, за сада се могу тумачити епитетима који им се додељују у литургијским текстовима и црквеној поезији. Тако се у тексту Василија Великог о св. Духу анђели називају божјим дворјанима и круном небеског стварања[57]. Јован Златоусти поводом тога у трећој хомилији Ефесцима пише „да је нама дата круна као што је анђелима..." Једнако се у трећем стиху XXI псалма Давидовог речима „метнуо си му на главу вијенац од драгог камења", наглашава царско порекло анђела. Химна посвећена јеврејском цару, чији је одломак овај псалам, говори још о златним нитима прошараној коси анђела и венцу који је окружује, а коју краси драги камен у средини[58]. У Јаковљевој литургији, која се служи једном годишње у Јерусалиму на Велику суботу, у песми која се пева уместо Херувимске, говори се о шару небеских принчева и кнежева[59]. Блиска веза анђела са Христом потврђује се и скиптрима у њиховим рукама, који их обележавају као веснике Христове, тачније да оно што говоре, говоре у име Христово. На основу до сада изнесених и разматраних детаља, представа Сабора арханђела у Петковици за сада је изузетак у српском зидном сликарству, те без упоредног материјала.

Нишу жртвеника, простор у коме се обавља најважнији део литургијског обреда, припрема тајне св. причешћа, заузима склоп од три композиције, наглашене евхаристичке симболике и занимљиве теолошке замисли. У највишој је зони представа *Царског Деизиса.* Као сликарска тема код нас се први пут јавила у другој половини XIV в., у живопису северозападног кубета егзонартекса цркве манастира Трескавца (око 1340), где илуструје Небески Јерусалим[60]. Рано решење са Христом царем кога окружује Богородица као царица и цар Давид, примењивано је током читаве прве половине XIV в.[61] Узастопно приказивање цара Давида у овој представи, као и садржај ликовне представе, указује, по већини истраживача, на 45-ти псалам као писани извор[62]. Међутим, у другој половини XIV в., када се као сликарска тема учвршћује у сликарски програм храма, Царски Деизис је претрпео промене, са којима ће ова представа добити своју коначну форму. До тада присутног цара Давида заменио је Јо-

[57] L. Neiser, нав. дело, 267.
[58] Исто 274.
[59] Исто 276.
[60] Тамо је у темену кубета приказано попрсје Христа „цара над царевима", а испод, међу небеским војском, десно и лево од приуготовљеног престола, Богородица као царица и цар Давид, упор. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV в.,* Београд 1980. 106.
[61] Представу Царског Деизиса налазимо на северном зиду до иконостаса Марковог манастира, где Христу цару на престолу, с једне стране, прилази Богородица као царица и цар Давид, а са друге, крилати Јован Претеча, упор. Л. Мирковић, *Марков манастир,* Нови Сад 1925, 38–41; У истом је облику, са царем Давидом, сликан Царски Деизис у Минхенском псалтиру, где илуструје 45-ти псалам, упор. J. Strzygovski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters,* Wien 1906, t. XIV.
[62] Ради се о шестом и деветом стиху: „Пријесто је твој, Боже вјечан и непоколебљив; скиптар је царства твојега, скиптар правице." „Царске кћери дворе те; с десне ти стране стоји царица у офирском злату". У прилог овом извору опширно је говорио Л. Мирковић, приликом тумачења представе у Марковом манастиру, *Марков ман.*

ван Претача[63], а Христос добија обележја и цара и архијереја[64], два лика која ће у наредном времену бити сједињени у један. Тражење порекла лика Христовог као цара наводи и на царску иконографију, која се у српској средњовековној уметности формира од краја XIII в. под утицајем Византије[65]. У то је време све чешће истицано божанско порекло царске власти, за коју се сматрало да је цару додељена од самог Бога, као божјем намеснику на земљи. Симболи световне и духовне власти били су такође честа тема распри, те је све израженије претендовање световне власти на поистовећивање са духовном, готово неминовно, допринело да се у лику Христа као „највећег међу највећима" уједине највиши чинови духовне и световне власти, архијерej и цар. Натписи који прате Царски Деизис, „Цар славе и велики архијерej" и „Предста царица", истичу у први план или Христа или Богородицу. Христ као „цар славе" помиње се у херувимској песми која се пева у току Великог входа док се за Христа цара из 45-тог псалма сматра да представља Месију, најављеног још у Старом завету (Исаија IX, 6). Поређењем Христа са Мелхиседеком (Псал. 110, 4)[66], такође се истичу оба лика Христова, цар и архијерej, јер је Мелхиседек по легенди био први свештеник забележен у Светом Писму и цар у Салиму[67]. За лик Богородице као царице такође има више тумачења. Старији теолози су сматрали да се ради о Богородици као најпоштованијој међу свим царицама, мајци Божијој[68], што је мишљење, до данас, у већини прихваћено. Натпис „Предста царица" упућује на речи које изговара свештеник у делу проскомидије, док вади просфору, „Предста царица о деснују тебе". Представивши Христа као цара и архијереја, Богородицу као царицу и Јована Претечу, сли-

---

[63] О цару коме долази невеста на венчање говори се и у стиховима Песме над песмама; С. Радојчић је тумачећи представу у Марковом манастиру сматрао да је то алузија на Небески Јерусалим из Житија св. Василија Новог, упор. С. Радојчић, *Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Новог*, Зборник радова Византолошког института књ. 4 (Београд 1965) 218; У Зауму су 1361 г. над надвратником западне фасаде приказани Христ као цар на престолу окружен Богородицом као царицом и Јованом Претечом, упор. Гроздановъ, *Охридско слик.* 106–107.

[64] У Костурском Св. Анастасију (1384–85) на северном зиду наоса је приказан Христ као цар и архијерej са Богородицом царицом и Јованом Претечом. Овде Христ држи отворену књигу са текстом Страшног судије (Мат, 25, 34), што потврђује неизбежност замене Давида Јованом, упор, Грозданов, нав. дело, 109.

На западној фасади Богородице Перивлепте у Охриду, као представа Небеског двора; упор. Ђурић, *Виз. фреске*, нап. 105, 218.; На северном зиду наоса Ковалевске цркве у Новгороду (око 1568), приказани су само Христ као цар и архијерej и Богородица као царица, без Јована Претече. По В. Н. Лазареву до стапања ова два лика Христова дошло је најпре у Србији, крајем XIV в., те је појава ове представе у Русији и Бугарској резултат српских узора. Али, Лазарев напомиње и то да натпис уз представу често помиње оба типа, иако нису и приказана. Такав је случај у цркви Св. Петра и Павла у Трнову, где је Христ само архијерej. упор. В. Пуцко, *Икона предста царица в Московском Кремле*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5, (Нови Сад 1969) 64.

[65] Царска се иконографија у српској средњовековној уметности формира са владавином краља Милутина, који поставши зетом цариградског двора, настоји да церемонијал цариградског пренесе и на свој двор. П. Мијовић, *Царска иконографија у српској средњовековној уметности* (I), Старинар н. с. књ. XVIII (Београд 1967) 103–18.

[66] Он је праслика Христова, а Христ је њено остварење, упор. Е. Чарнић, *Архијерej по реду Мелхиседекову*, Богословље књ. XVII (Београд 1973) 17–43.

[67] Поводом ова два Христова лика сматра се да је Христ био цар увек, док је свештеник постао пошто је принео жртву, исто 23.

[68] Л. Мирковић, *Марков ман.*, 139.

кар Петковице представља нам већ уобичајено иконографско решење. Међутим, за разлику од већине представа у споменицима XV и XVI в., где Богородица носи огртач са крстовима, са привесцима који јој падају спреда указујући на ђаконски орар[69], у Петковици она носи царску гранацу и тиару на глави, што је уобичајено решење из времена формирања Царског Деизиса, средином XIV в. Осим тога може се приметити да у већини споменика Богородица и Јован прилазе Христу пружених руку, у знаку молитве, док ређе, као у Петковици, у рукама носе исписане свитке. Међутим, најзначајније је то што је Царски Деизис у Петковици, изгледа сасвим смишљено, смештен у највишу зону нише проскомидије. Јер, истицање Христа као свештеника и цара управо у жртвенику, где свештеник припрема св. евхаристију, служећи у Христово име у земаљској литургији и Богородице као царице у простору где се у том обличју и спомиње („Предста царица о деснују тебе"), упућује на блиске везе представе са литургијским обредом у коме се и Христ спомиње као „цар славе и цар свих".

Нишу жртвеника од нечистих сила штити *Крст са криптограмима.* Примери ове представе чести су већ у XI в. Н. Покровски их је пронашао у ватиканском рукопису Слова Григорија Богослова из 1063. г. (Ват. гр. N°. 463)[70]. Саму форму криптограма иначе срећемо још у ранохришћанско доба, када је најчешће исписиван криптограм ΙϹ ΧϹ НІКА, победнички узвик епохе. Као резултат све веће потребе заштите цркве од нечастивих сила криптограми се у средњем веку умножавају, те све чешће добијају своје место на зидовима храмова и исту улогу коју су имали св. арханђели, св. Марина, св. Константин и Јелена, улогу чувара. С обзиром на њихово профилактичко значење, они заузимају најосетљивије тачке у храму, као што су улаз у наос и олтар, горње зоне царских двери, часна трпеза, олтарске нише или допрозорници.[71] У програму српског средњовековног живописа форма криптограма се посебно истиче тек током XIV в., када их у највећем броју налазимо, и то у подједнакој мери и српске и грчке[72]. Као формула од четири слова од којих је свако почетак једне речи, скупа чине реченицу која обично потиче из апокрифних молитава. Поруке реченица криптограма обично се односе на часни крст, Христову жртву на крсту, светлост Христову, крст као симбол хришћанске вере. Судећи по броју исписаних криптограма сликар Петковице је на располагању имао шири из-

[69] У Долгаецу, на северном зиду цркве пророка Илије, у Лешанима, на северном зиду цркве Свих светих, на северном зиду цркве у Веви и на северном зиду цркве у Лескоецу.

[70] Крст је окружен словима α π̄ μ σ, што Покровски тумачи као Αδαμ πεπτωκώς (πρωτοπλαστος) μετέστη σταυρῶ (Адам пали (првостворени) устаде крстом).

[71] Осим око сликаних крстова криптограми се могу срести и на одећи архиепископа, како у Византији тако и у Србији, као заштита највиших црквених службеника, упор. G. Babić, *Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIIIe et XIVe siècles,* Mélanges Ivan Dujčev, Paris 1979, 1–13.

Криптограми се могу наћи и на предметима примењене уметности, какав је, нпр., шестокраки крст из Дечана искован у позлаћеном сребру током прве пол. XIV в., упор. М. Шакота, *Дечанска ризница,* Београд 1984, 203.

[72] Најчешће се налазе у лунетама над улазом у храм, врховима лука над царским дверима и олтарским нишама, G. Babić, *Les croix,* 2.

бор, било да су у питању готови ликовни предлошци, или писани извори. Међу важним примерима насталим током XVI в. криптограмима исписаним у Петковици најближи је крст са криптограмима из Празничног минеја Божидара Вуковића,[73] окружен криптограмима у сва четири поља и са справама Христовог мучења укрштеним у подножју. С обзиром на то да је већину овде присутних криптограма користио и сликар Петковице, ово би могао бити и један од предложака. Међутим, предложак је могао бити и старији. Сасвим је могуће да су сликари и ктитори имали на располагању већи број криптограма забележених на једном месту, те одатле бирали оне којима су желели заштитити одређено место у цркви. На такву претпоставку наводи велики број криптограма са разрешењима у једној „старој књизи" Пећке патријаршије коју је пронашао Иван Јастребов.[74] Ту налазимо могућа решења за значење криптограма приказаних у Петковици која су следећа:

х҃х҃х҃х҃	Христовьи хоругви христианамь хвала
ц҃ц҃ц҃ц҃	Царски цвиет црквам цвијети
ч҃ч҃ч҃ч҃	Часна чест часним человеком
с҃с҃с҃с҃	Сьѣть сотвори сѣть сатанѣ Спас содела сѣнь сатанѣ
к҃к҃к҃к҃	Крест крепости Константину кь вѣрѣ
б҃б҃б҃б҃	Бичь божии биеть бѣсы
д҃д҃д҃д҃	Древо добро досада дјаволу
в҃в҃в҃в҃	Верујущим вь него велне веселие Возврашенїе вѣчное вьриымь вь раи
р҃р҃р҃р҃	Радост речена роду реченому
п҃п҃п҃п҃	Поју покланяюся почитају подножие
ф҃х҃ф҃п҃	Φως Χρισν φαινει πασιν

Повезати значење ових криптограма у једну општу поруку тежак је задатак. Али, сасвим је јасно да је за нашег сликара или састављача програма ниша жртвеника била најосетљивија тачка храма, коју је требало добро заштитити. Магична моћ криптограма у Петковици чува најсветије место храма и свештеника док припрема св. евхаристију. Евхаристички значај нише жртвеника је у највећој мери истакнут представом *Мртвог Христа,* приказаног до паса у каменом гробу и окруженог Богородицом и Јованом Богословом који га оплакују. То је уобичајено решење, најчешће примењивано током

[73] Д. Медаковић, нав. дело, 131.
[74] И. Јастребов, *Подаци за историју српске цркве,* Београд 1897, 89–90.

XVI в. Међутим, ова представа која води порекло из византијске уметности, имала је већ неколико векова дугу традицију приказивања. Почетак њеног развоја запажа се у XII в., с обзиром да је из тог времена најстарија слика ове теме[75]. Рано решење ове представе подразумевало је приказивање Мртвог Христа у попрсју, усправног тела, али главе клонуле у страну, скрштених руку на грудима и са крстом иза[76]. Натписи који су је у византијској уметности пратили били су: „Цар славе", Снетие, Не ридај мене мати, грчки Acra Tapeinosis, док је из западне иконографије позајмљен назив Imago pietatis. У живопис српских средњовековних цркава, ова представа улази од краја XIII в.,[77] да би се током XIV в. све чешће, иако не и редовно, налазила у програму српских храмова[78]. Тек у XVI в. она ће постати редован део сликарског програма храма, нарочито по обнови Пећке патријаршије. Подстакнути занимљивим склопом од три композиције сликане у жртвенику Петковице, у овом нас случају, иако се ради о у XVI в. често виђеној представи, посебно занима њена литургичка функција, на шта наводи и рана појава ове представе на икони, а не у зидном сликарству[79]. Сама слика упућује на последње догађаје Христовог страдања, Распеће, Скидање са крста и Полагање у гроб. Све ове догађаје обједињује литургијски обред који речима својих молитава оплакује и слави умрлог Спаситеља, те пред вернике ређа низ слика чијим разматрањем и представа Мртвог Христа постаје разумљивија. Истина литургија страдања садржи велики број текстова упућених Христовој жртви, али има делова у којима су погребни елементи посебно наглашени. Службе у току којих се истиче Христова жртва концентрисане су на Велики Петак и Велику Суботу. Богослужење на Велики Петак тако износи читаву историју Христовог

[75] Двострана икона из Касторије, на којој је, с једне стране, приказан Мртав Христ до паса, а са друге, Богородица Одигитрија у дубокој тузи, упор. H. Belting, *An Image And Its Function In The Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium,* Dumbarton Oaks Papers, no. 34–35, Washington 1980/81, 1–16. Из тог су времена и две минијатуре Публичне библиотеке у Лењинграду, упор. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe s.,* Paris 1960, 483–88. О икони у камену пронађеној у Новгороду, упор. A. Bank, *Les monuments de la peinture Byzantine du XIIIe s.,* dans les collections de l'Urss, Simposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, fig. 5; Иста представа је нађена на реликвијском крсту краљице Тамаре, упор. R. Hamann Mac-Lean, *Die monumentalmalerei in Serbien und Macedonien,* Giessen 1976, 64. На западу се јавља читав век касније, од краја XIII в. у Немачкој скулптури, тзв. Pieta, од поч. XIV в. у сликарству Италије, а у XV в. у Француској, упор. G. Millet, *Recherches,* 483.

[76] М. Татић-Ђурић, *Пиета са Јованом и Јосифом Аримитејским,* Зборник радова Народног музеја књ. IX–X, Београд 1979, 551.

[77] Први пут у Сопоћанима, изнад улаза на западној страни што води из певнице у проскомидију, упор. В. Ђурић, *Виз. фреске,* нап. 142, 198; очувана је и у ниши ђаконикона цркве манастира Градца којој је пар Богородица приказана у ниши проскомидије, како га оплакује, упор. R. Hamann Mac-Lean, *Die monumentalmalerei,* 62–68.

[78] Средином века слика се у Матејчи, затим у Марковом манастиру где као пар има Богородицу, упор. Мирковић, *Марков ман.,* 60, сл. 69., крајем века у Новој Павлици; у исто време насликана је и у проскомидији Богородице Перивлепте у Мистри, упор. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra,* Paris 1970, desin VI; Почетком XV в. сликана је иста представа у проскомидији Каленића, где је Христ са трновим венцем око главе, упор. С. Радојчић, *Каленић,* Београд 1964, сл. 59. У иконописној је техници позната икона из Поганова, *Моравска Србија, људи и дела,* Крушевац 1971, сл. 30.

[79] На овом се проблему у посебној студији нарочито задржао H. Belting, *The Man of Sorrows.*

страдања и смрти кроз јеванђељске текстове и црквену поезију. С обзиром на присуство Богородице као пара са ликом допојасног мртвог Христа, слици најближи моменат у литургији Великог Петка је Плач Богородице над мртвим сином. Стихови пуни бола и туге потичу из канона који се пева на малом повечерју Великог Петка и могли би бити литерарни предложак ликовној представи[80]. Натпис „Не ридај мене мати", који редовно прати слику ове теме у Русији, међутим, упућује на истоимену девету песму канона који се пева на Велику Суботу. На јутрењу Велике Суботе развија се служба посвећена Христовом страдању. Тада се певају статије, потресно опело мртвом Христу, са мноштвом слика које упућују на ликовну представу. Пред крај треће статије, као знак близине тренутка када ће Христ васкрснути, истиче се Христова победа над смрћу речима „смрћу својом смрт победио си". Тако се на јутрењу Велике Суботе свршава слика Христовог погреба[81]. У тој завршној фази службе посебно место заузима плаштаница, тканина у коју је при полагању у гроб било умотано Христово тело, која у олтару покрива часну трпезу, Христов гроб, и истовремено сликом мртвог тела Христовог на њему означава Христово телесно присуство у гробу. За време празника Васкрсења, на јутрењу Велике Суботе, пред ускрснуће Христово, носи се у свечаном опходу три пута око цркве. Кратак преглед литургије Христовог страдања убедљиво говори о њеном учешћу у формирању ликовне представе, и то у смислу једне узајамне везе. Наиме, литургија је истовремено условила формирање ове представе као слике у функцији ритуала и постала богата духовна и литерарна инспирација за даљи развој представе[82]. Као последица постојања иконе ове теме, те њене литургијске функције, лик мртвог Христа јавио се и у зидном сликарству, а место које му је најчешће додељивано била је ниша жртвеника, где се у делу службе проскомидије свештеник покретима и речима сећа Христове жртве на Голготи[83]. Смештањем ове слике у нишу жртвеника оства-

[80] У сликарству Русије ова тема подразумева још присније односе између мајке и сина, где је мртав Христ представљен у загрљају своје мајке.

[81] Л. Мирковић, *Хеортолог.*, 169.; J. Muslivec, *Dvě studie z dějin byzantského umení*, Praha 1948, 13–52.

[82] Потврду предњачења литургијске функције ове слике над чисто ликовном представом пружа грчки јеванђељски рукопис из Карахисара, где су сцене Распећа замењене Мртвим Христом уз текстове који се читају на Велики петак, упор. H. Belting, *The Man of Sorrows*, 7. Св. Петка која се именом везује за Велики петак, приказана је на икони са Кипра са иконицом Мртвог Христа у руци, празничном иконом за тај дан; исто, 7: Иконице са представом Мртвог Христа коришћене су и за приватну пиету, о чему сведоче сачувани примери: реликвијски крст краљице Тамаре (1184–1222) на коме је Мртав Христ окружен попрсјима Марије и Јована, упор. H. Belting, исто, 8. На иконици са зидне слике у Св. Димитрију у Пећи, где св. Димитрије у заточеништву, на зиду своје ћелије гледа иконицу Мртвог Христа, упор. Г. Суботић, *Црква Св. Димитрија у Пећи*, Београд 1977, сл. 33. Стефан Нови је у наосу цркве у Доњој Каменици приказан са диптихом у руци, на коме је, с једне стране, приказана Богородица, а са друге, Мртав Христ, упор. М. Ђоровић-Љубинковић, Р. Љубинковић, *Црква у Доњој Каменици*, Старинар књ. 1, Београд 1950, 76.

[83] Испитујући могуће изворе овог иконографског типа, Г. Мије је ову представу повезао са визијом папе Гргура Великог, који је служећи литургију у жртвенику пред собом угледао лик измученог Христа са ранама на грудима и трновим венцем на глави. Ова је легенда вероватно утицала на западњачки тип Imago Pietatis, али јој је претходило обожавање византијске мозаичке иконе из Sta. Croce in Gerusalemme у Риму, упор. G. Millet, *Recherches*, 485, Hamann Mac-Lean, *Die monumentalmalerei*, Taf. 7.

рује се директна веза између слике и литургије[84]. Док свештеник у рукама држи добровољну жртву у виду просфоре, на зиду гледа слику Христа у којој су сједињени људска патња и божански тријумф. Представа Мртвог Христа може се тумачити и као исечак из већ постојећих сцена те се уочавају сличности са централним деловима сцене Распећа, Скидање са крста или Полагање у гроб. Али, слике постају целовит извор тек укључивањем значења као заједничке црте, а оно подразумева Христово страдање и жртву[85]. Облик представе Мртвог Христа сликане у Петковици, где се поред Христа у гробу појављују и Богородица и Јован, припада иконографском типу најчешће примењиваном током XVI в. Налазимо га на дводелној икони из Пећи (друга пол. XVI в.,)[86] и готово редовно на итало-критским представама Imago pietatis.[87] Детаљна иконографска анализа живописа манастира Петковице открива нам смишљену примену већ утврђених иконографских решења, без већих лутања која се обично приписују мајсторима скромнијих храмова из турског периода. Ради се о теолошки складно замишљеном програму, на сасвим одређеним местима наглашеног значења и теолошке поруке.

МАЈСТОРИ И СТИЛСКЕ ОСОБЕНОСТИ

Иако се код иконографских узора могло утврдити угледање на споменике из прве половине XIV в., исти закључак може се само делимично донети када је у питању стилски узор. Разлози су пре свега у слабијим извођачким могућностима сликара који су деловали у то време. Од времена обнове Пећке патријаршије центар уметничке активности је Пећ и пећка сликарска радионица, чији мајстори раде на највећим сликарским декорацијама тога времена, а под ктиторством највиших црквених кругова на челу са патријархом Макаријем[88]. Пећки живописци, међу којима су именом познати Андрија и Лонгин, раде на обнови живописа у споменицима из прве пол. XIV в., с тежњом да оштећени живопис обнове опонашајући што верније сачуване делове првобитне декорације, како иконографски, тако и стилски. То им у највећој мери и успева, с обзиром да се ради о мајсторима изразитих сликарских способности и талента. Њихов рад био је узор и мерило вредности за мноштво сликара који су деловали широм територије Пећке патријаршије, већином мајстора про-

[84] S. Dufrenne, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle*, L'art Byzantin du XIIIe siècle, Simposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, 39–40.

[85] Као потврда ових сличности може послужити и натпис, а још убедљивије о томе сведочи представа Мртвог Христа са Богородицом која га оплакује у гробу, у подножју хиландарске дрворезне иконе Распећа, упор, Д. Медаковић, *Дрворезна икона Распећа у Хиландару*, Зборник радова Византолошког института књ. 4, (Београд 1965) 189–91.

[86] Исто, 190.

[87] K. Vajcman, G. Alibegašvili, A. Voljskaja, G. Babić, M. Hadžiakis, M. Alpatov, T. Voinescu, *Ikone*, Beograd 1983, 322–27.

[88] С. Петковић, *Зидно сликарство.*

сечних вредности који су живописали претежно мање храмове и сеоске цркве. Заједничко им је да потичу из наших крајева, за разлику од ранијих времена када је било уобичајено присуство грчких мајстора.

У живопису цркве манастира Петковице уочљива су три различита сликарска рукописа.

Горње зоне, куполу и највише делове наоса, изузев друге зоне тамбура, живописао је мајстор веома изражених сликарских способности. Он слика анђеле из Небеске литургије на тамноплавој позадини, као елегантне и достојанствене дворјане небеског двора, како једва додирујући тло, чине необичне и грациозне кретње, као да су ту да прикажу сву префињеност небеског двора, а не да служе у Небеској литургији. Њихове фигуре слика у правилним пропорцијама, али анатомски несигурно решене. То надокнађује орнаментима богато украшеном и набраном одећом. Ситна и издужена лица, правилни носеви, мале и пуне румене усне, издужене очи са изразито црним зеницама и дуге извијене обрве су физиономије које се понављају. Сликању лица он посвећује посебну пажњу. На хладној, светло окерној подлози инкарната он исликава црте лица топлом црвено-смеђом бојом, образима даје благо руменило, а читаво лице уоквирује топлом зеленом сенком. Одећу им боји нежним пастелним тоновима, светлим окером, бледо зеленом, нежно бледо црвеном. Драперије слика изразито графицистички, обично широким потезима у тамнијој боји од основе, са белим акцентима, покушавајући да прати покрет фигуре, што му делимично и успева. Пророке је у првој зони тамбура овај мајстор сликао у надприродној величини, као снажне фигуре достојанственог израза лица, подражавајући старије узоре монументалног сликарства. Њихова снажна тела одева у богато драпиране химатионе, сликане широким потезима четке. Грубо испреламане драперије осим тога имају и широке, белом бојом акцентоване површине светлости. На правилно пропорционисаним фигурама оне прате анатомску линију тела у покрету. Лица пророка имају црте које одговарају анђелима у претходној зони, али их је, с обзиром на веће димензије, лакше анализирати. Инкарнат је овде сасвим светао, готово избељен, испод бадемастих очију са продуженом линијом горњег капка слика се карактеристична цртица подочњака, а носеви су правилно моделовани. Ситним белим линијицама на рубовима образа сликар даје акценте светлости на лицу, а више обрва су белом линијом исцртане две благе боре. Другу зону тамбура, изузев композиција Сабора арханђала, где лако препознајемо руку до сада анализираног мајстора, сликао је други мајстор. Он ту слика Деизисни чин на сасвим тамној подлози, са изразито непропорционалним фигурама апостола, незграпним у покрету, ликом готово истоветних. Фигуре су сликане знатно грубље, са наглашеним графицизмом. Лица Христа, Јована, Богородице и апостола сликана су загаситим окером са јаким зеленим сенкама, а црте лица и контуре исцртане су сасвим тамним, широким линијама. Ликови имају крупне смеђе очи, јаке обрве, карактеристичну линију капака и танке усне. Драперије реша-

ва сасвим плошно, исцртавајући наборе црним, геометријски правилним линијама. Дело руку овог мајстора су и јеванђелисти у пандантифима.

Сликање највиших зона наоса поново је преузео први мајстор, огледајући се сада и у сликању композиција. Већ на први поглед може се уочити да се овде, ограничен простором, знатно слабије сналази. Препознајемо га по светлом инкарнату, бадемастим очима са наглашено црним зеницама, малим уснама, црвенкасто-смеђој контури и мекој зеленој сенци, али нас изненађује до сада мање уочљивим неправилностима. Фигуре су му непропорционалне, малих глава и издуженог тела, физиономије су изузетно сличне, а у масовним сценама редовно примењује изокефалију. Смештајући фигуре у први план он дубину простора остварује архитектонским кулисама, примењујући инверзну перспективу, те отварајући композицију према посматрачу. Занимљиво је да као позадину слика веома разноврсне архитектонске елементе, трудећи се да њима у потпуности затвори композицију. Сликањем мноштва споредних фигура у оквиру једне композиције он губи осећај за истицање главне личности у догађају, те се она скоро ничим не издваја од осталих ликова. Његов главни проблем при сликању композиција је организација фигура у датом простору, које због тога често остављају утисак стешњености између оквира слике. У колориту овог мајстора чести су контрасти црвене и зелене, али их смирује уметањем смеђе. Изненађење које изазивају неправилности у сликању фигура, после анализираних фигура пророка, у случају првог мајстора могли би тумачити и поделом посла са мање вештим помоћником.

Сликање најнижих зона наоса преузео је трећи мајстор. Низове стојећих фигура у најнижој зони наоса он слика у прилично правилним пропорцијама или нешто издуженог тела. На светлом, скоро пепељастом инкарнату, он тамно смеђим линијама исликава очи, нос и уста, а читаво лице уоквирује широком мрком сенком. Крупне тамно смеђе очи са подочњаком у облику зареза, надвисују дебеле, скоро спојене обрве, а дуг и прав нос спушта се до малих пуних усана, испод којих слика тамно смеђу сенку. То су црте које се понављају од лица до лица. При сликању фигура овај мајстор повремено изненађује правилним анатомским решењима, што се нарочито односи на св. ратнике Артемију и Никиту, које слика у пуној физичкој снази, мишићавог тела и ногу. Ипак, сликање тела у покрету му не полази баш најбоље за руком те су честе деформације. И поред тога што често понавља физиономије, уочљиво је његово настојање да их у што већој мери оживи различитим положајима тела, руку и ногу. С друге стране, св. мученике, монахе и историјске личности слика статично, понављајући их у ставу, изразу лица, покрету руку и одећи. И док на лицу постиже известан пластицитет, одећа његових светитеља делује као декоративно изведена плоха.

Живописање олтарског простора и зидова до иконостаса обавио је мајстор друге зоне тамбура куполе, сликајући сада низ композиција и стојећих фигура. Као и први мајстор при сликању композиција, он фигуре смешта сас-

вим у први план, али углавном испред пејсажа који чине низови планинских врхова. Фигуре су му непропорционалне, великих глава и краћег тела, увећаних руку и стопала у односу на тело, скоро истоветних физиономија и незграпних покрета. Иако ретко постиже анатомску правилност, он не избегава истицање линија тела. Напротив, испод хаљина његових фигура редовно се назире и тело, обично нога којом фигура закорачује напред. То остварује припијањем драперије уз тело, акцентима светлости и низом испреламаних линија. Христа као главну личност догађаја он не наглашава посебно. Често се нађе у центру композиције, али не ретко и сасвим са стране, а од осталих ликова се издваја само крстастим нимбом. Велику пажњу овај сликар посвећује решавању фигура у простору, који је у овом случају углавном пејсаж. Према форми врхова у позадини, сликар организује и групе фигура у троугаоне схеме, остварујући тако ритам у оквиру композиције. Линије брежуљака редовно почињу од саме доње ивице композиције, а при врху се завршавају сплетом линија налик великим чворовима. Брежуљци потпуно испуњавају и затварају композицију, правећи оштре дијагонале чије укрштање обично пада у центар догађања, остављајући минималне површине за простор неба. Низ падине ових брежуљака он слика ситно растиње, а зависно од потребе композиције нађе се и по које дрво. Уз помоћ ове пејсажне позадине он постиже и дубину простора на слици. Наиме, од подножја сваког брежуљка креће низ линија које се сужавају и окупљају на њиховим врховима, те тако деле слику на планове по вертикали, док се сучељавањем линија два или више брежуљака, по хоризонтали, постиже дубина простора иза фигура смештених у први план. Занимљивост рукописа овог мајстора састоји се, пре свега, у његовом осећању за илустративност, сликовито преношење тока приче, које тече истовремено на једној те истој композицији, као што је случај са представама Маријиног сусрета са Христом или Сусрета Луке и Клеопе са Христом на путу за Емаус. На сликама овог мајстора преовлађују црвена, зелена, смеђа и сивоплава, које постављене једна до друге одају интензиван колорит, али не и нескладно шеренило.

Прво питање које се намеће по анализи рукописа тројице мајстора јесте питање једновремености настанка петковичког живописа. Кренемо ли од претпоставке да је живописање отпочео један, а наставио други мајстор, збуниће нас постојање трећег који живопише само најнижу зону наоса. Јер, релативно мале димензије храма, те и простора за сликање, нису захтевале тројицу мајстора истовремено. Ако прихватимо логику редоследа исликавања храма, од горе ка доле, у најнижим зонама нам остају два мајстора у чији заједнички рад можемо и даље сумњати или закључити да је део живописа у најнижим зонама наоса и олтарском простору настао нешто касније. Испитивањем типова слова коришћених у натпису који нас обавештава да је живописање храма завршено 1588. г., уочићемо да је геометријска тачност и недостатак украса на словима управо одлика рукописа мајстора најнижих зона наоса.

Овом констатацијом можемо за тренутак померити сликара олтарског простора у страну, али не и утврдити време његовог учешћа у осликавању храма. Тако овај проблем остаје отворен за истраживања која предстоје. Анонимност мајстора је и у случају Петковице правило. Али, о њима нећемо судити на основу сачуваног имена, већ у оквиру оног што се у Петковици може запазити. Јер, остале су слике и пажљиво исписивани натписи који нам говоре да мајстори Петковице нису били необразовани људи. Сликар горњих зона исписује натписе изузетно декоративним словима, калиграфски, и веома често користи лигатуре, док их сликари доњих зона исписују правилно са геометријском тачношћу. Осврнемо ли се на иконографске реткости и као у проскомидији вешто замишљен спој композиција дубоке теолошке поруке, закључићемо да је Петковица морала имати и веома образованог састављача програма.

Постављена међу сликарске ансамбле из времена блиског настанку њеног живописа, Петковица се својим стилским особинама уклапа у општу слику живописа XVI в. Њену слику одликује карактеристична сувоћа, тврд цртеж, претерана илустративност, неспретна подела планова, несигурност у сликању фигура, изразита плошност драперија доведена до грубости широких линија, мање-више децентрализована композиција, али и веома снажно, сликарским средствима изведена лица пророка и анђела. Широм територије Пећке патријаршије деловале су групе више или мање талентованих мајстора који су ангажовани зависно од траженог квалитета и материјалних могућности ктитора. Судећи по изгледу храма, ктитор Петковице је располагао релативно скромним материјалним средствима. Живопис Петковице, међутим, не оставља утисак сиромашно декорисаног храма. Одакле су дошли њени живописци за сада можемо само да нагађамо, јер би због потребе теренског рада навођење директних паралела у овом тренутку било преурањено. Али, сасвим сигурно знамо да на зидовима Петковице живи слика образованог наручиоца и састављача програма храма, који мноштвом алузија у виду слике потврђују трајање вере и у тренуцима тешким по њу.

Сликарство Петковице краси пре свега потреба за што живљом причом, директном комуникацијом слике са верником, као и непосредност уметничког израза која елиминише цртачке и сликарске несигурности.

LA PEINTURE MURALE DE L'EGLISE DU MONASTERE PETKOVICA DANS LA FRUŠKA GORA

BILJANA GOLUBOVIĆ

Le monastère de Petkovica est l'un des monuments érigés dans la région de Fruška Gora au début même du XVIe siècle, lors des premières migrations plus importantes de la population serbe orthodoxe en Hongrie méridionale.

Du complexe monastique existant alors, il ne reste aujourd'hui que l'église consacrée à sainte Petka. Celle-ci, étant pratiquement conservée dans son état initial, nous apparaît ainsi comme unique parmi les églises conventuelles datant de la même époque, qui, pour la plupart, ont été restaurées ou entièrement rebâties, à la suite de destructions, durant les périodes suivantes.

Sur la base de premières mentions dans un registre cadastral turc on peut conclure que le monastère existait déjà vers la fin de la septième décennie du XVIe siècle, ce qui nous permet de repousser de quelques années la date de sa construction. L'église a la forme d'une croix grecque réduite avec une abside axiale quadrilatérale et des absides latérales. Au-dessus de la partie centrale du naos s'élève une coupole dont le tambour, de forme octogonale à l'extérieur, repose sur un socle cubiforme aux côtés taillés de façon inhabituelle.

L'intérieur de l'église est décoré de fresques qui, grâce à une inscription apposée sur le mur ouest, ont pu être datées de 1588, année où furent achevés les travaux de décoration grâce aux efforts du prieur Akakije. Le programme et la disposition des peintures de Petkovica sont le résultat des connaissances, des recherches pluriséculaires et des acquis des peintres ayant décoré les édifices monumentaux de l'Etat serbe médiéval, dont les oeuvres d'une qualité picturale exceptionnelle et aux solutions iconographiques diverses se dressaient devant leurs successeurs, leur offrant un large choix de modèles possibles. Le programme de Petkovica, sauf quelques exceptions remarquables, ne s'écarte pas du programme habituel, établi à cette époque pour les églises serbes. Dans la coupole de l'église, représentation symbolique de la voûte céleste et du centre de l'univers, apparaissent le buste du Christ Pantokrator, la liturgie céleste, les prophètes et, représentés dans la même zone, l'Acte de Déisis et deux compositions du Concile des archanges. Par sa position inhabituelle dans le tambour, que nous ne retrouvons que dans des monuments de Géorgie remontant au XIIe siècle, l'Acte de Déisis est ici tout particulièrement mis en relief. La deuxième exception, encore plus intéressante, est constituée par les deux représentations du Concile des archanges, l'une à côté de l'autre. La première, déjà vue, est composée d'un groupe d'anges qui, au premier plan, portent entre eux un médaillon avec l'image du Christ Emmanuel, tandis que la seconde offre, elle aussi, un groupe d'anges coiffés de couronnes portant un médaillon avec l'image du Christ archiprêtre. On ne retrouve une solution semblable, avec le Christ prêtre vêtu du Chiton et de l'himation, qu'à Dohiar.

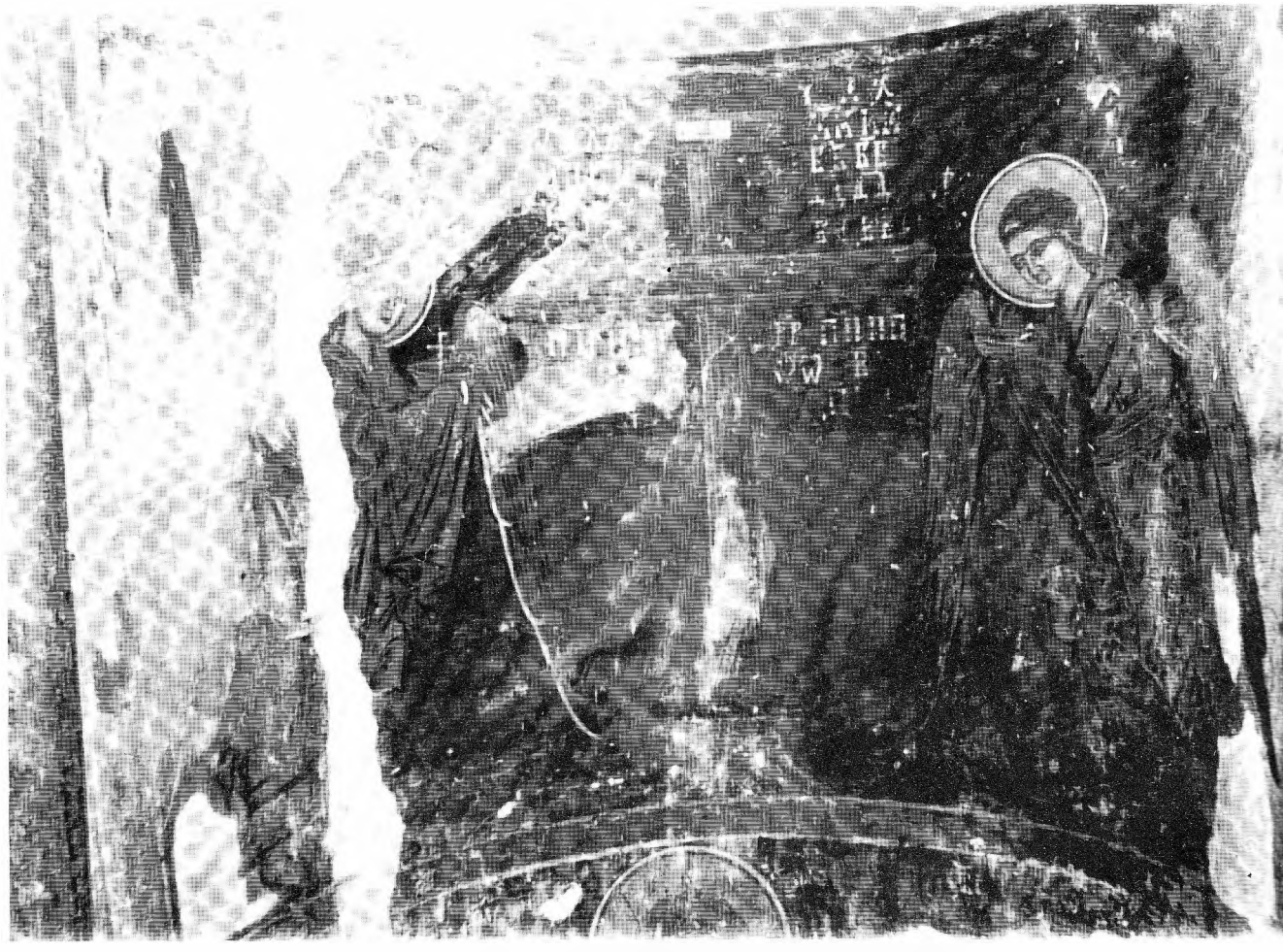
Les évangélistes ont trouvé place dans les pendentifs, tandis que les zones les plus hautes du naos sont réservées aux Grandes Fêtes et aux Scènes de la Passion du Christ, parmi lesquelles sont également représentées deux scènes de la vie de la Vierge. On y remarque une solution intéressante concernant la représentation de la Naissance de la Vierge qui a peut-être été inspirée par l'illustration de cette scène dans le Menée des Fêtes de Božidar Vuković. La deuxième zone est occupée par des bustes de saints martyrs représentés en médaillons, tandis que la zone la plus basse du naos a reçu les figures en pied de saints martyrs, de saints guerriers et de personnages historiques remarquables de l'église chrétienne. Le programme de l'abside axiale est, lui aussi, tout à fait habituel avec la Vierge à l'Enfant Logos sur le trône, la Communion des apôtres, les apparitions posthumes du Christ, rarement représentées dans cette espace, et l'Adoration de l'Agneau. Le diaconicon offre les illustrations de deux paraboles de l'Ancien Testament et d'une scène du cycle des Miracles du Christ. Une attention particulière est toutefois suscitée par la décoration de la niche de la proscomidie, marquée par une très forte symbolique eucharistique et exécutée en cet endroit en fonction de la liturgie se déroulant dans cette partie de l'église. Il s'agit de deux images: la représentation du Christ mort, image unissant la souffrance humaine et le triomphe du Seigneur, devant un prêtre qui tient ici en main la victime volontaire sous forme d'un prosphorion, et l'illustration de la Déisis royale glorifiant "le plus grand parmi les plus grands", le Christ "roi" et "grand archiprêtre", par le représentation de personnages réunissant en eux les plus hauts grades du pouvoir temporel et spirituel. Ce lieu saint dans lequel se prépare et se déroule le plus grand secret de l'église chrétienne est ici protégé contre les puissances des ténèbres par le Christ avec un cryptogramme.

Sur les fresques de Petkovica on distingue le travail de trois maîtres parmi lesquels excelle, par ses connaissances picturales, l'auteur des peintures de la coupole et des zones les plus hautes du naos. Cependant, tous les trois se distinguent par la spontanéité de leur expres-

sion picturale dans l'illustration des événements de l'Evangile, par une narration vivante et presque littérale des paraboles, une palette très intense, un manque de sureté dans la peinture des visages, une disposition de l'espace en plan horizontal dont le premier s'ouvre sur l'intérieur de l'église ainsi que par un aspect plat très marqué atteignant par endroit une certaine sécheresse. Par toutes ces qualités le style de ces maitres s'est inséré dans l'aspect général de la peinture du XVIe siècle, lorsque le territoire du patriarcat de Peć restauré était parcouru par des peintres plus ou moins talentueux qui avaient leur centre à Peć même. Les inscriptions très soigneusement écrites dans cette église ainsi que plusieurs singularités iconographiques nous révèlent que le compositeur du programme de décoration ainsi que les maîtres l'ayant réalisé, dont les déplacements devront faire l'objet de prochaines études, étaient pourvus d'une excellente instruction.

рква манастира Петковице, изглед са југоисточне стране

Сл. 2. Сабор арханђела у тамбуру куполе



Сл. 4. Крст са криптограмом у ниши проскомидије

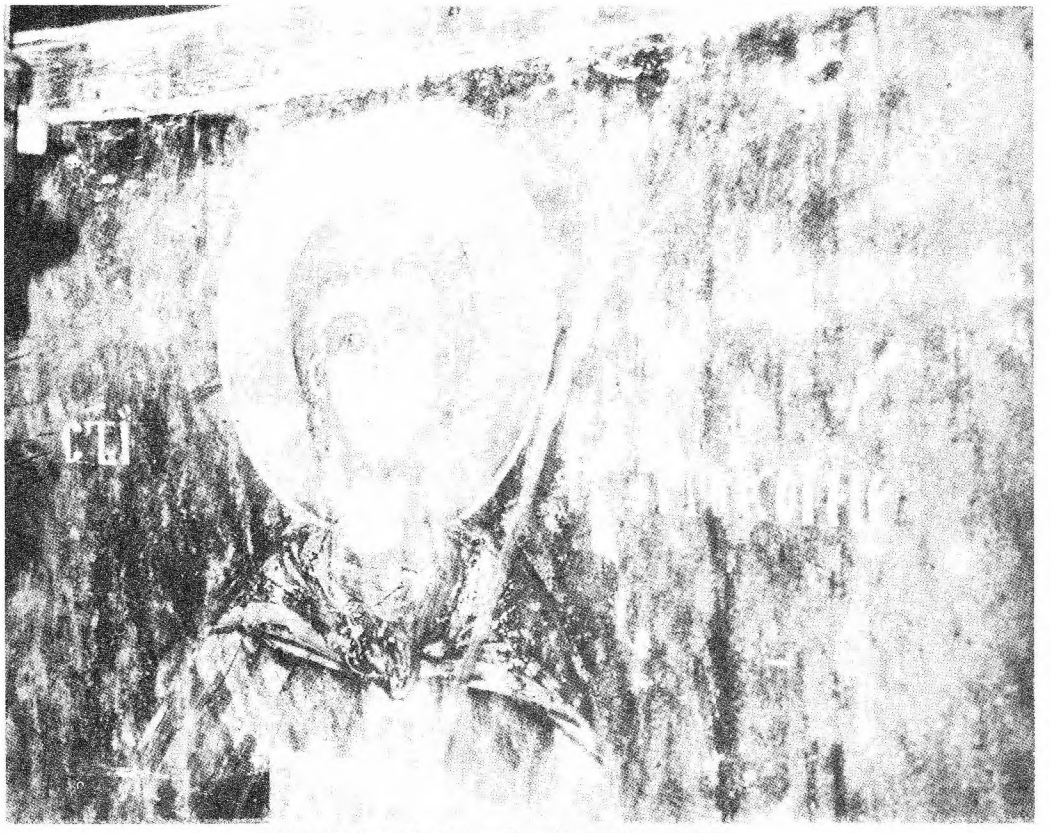
Сл. 3. Царски Деизис у ниши проскомидије

Сл. 5. Пророк Мојсије у тамбуру куполе

Сл. 6. Пророк Арон у тамбуру куполе

Сл. 7. Христос из Деизисног чина у тамбуру куполе

Сл. 8. Св. Никита у јужној певници



Сл. 9. Св. Прокопије у јужној певници

Сл. 10. Мироносице на гробу Христовом у олтарској апсиди

ЗОРАН РАКИЋ

Великореметске иконе из 1687. године и њихови аутори

У Галерији Матице српске у Новом Саду налазе се три иконе које носе потписе руских царских иконописаца: Јован Претеча, рад Ивана Максимова, Св. Никола, аутора Спиридона Григорјева и Три јерарха, које је извео Тихон Иванов. У манастиру Велика Ремета чува се икона Богородице са Христом на крилу и медаљонима пророка, такође рад царског изографа, Леонтија Стефанова. Све четири иконе су урађене 1687. године у радионицама московске Оружејне палате.

У нашој науци је више пута писано о овим иконама.[1] Рано су запажене због своје раскошне и квалитетне обраде, као и захваљујући потписима сликара и назначеној години настанка, што све није било уобичајено у српском иконопису на крају XVII века. Од њиховог првог публиковања, 1927. године, па до најновијих разматрања, схватање о њима се мењало: првобитна претпоставка да су у питању радови српских уметника, што је наводило на закључак да се почеци барока у српској уметности могу наћи већ крајем XVII столећа,

[1] М. Кашанин, *Прилози историји српске уметности,* Прилози за КЈИФ VII, Београд 1927, 241; В. Петровић – М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини,* Нови Сад 1927, 28, 48, 67; Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира,* Нови Сад 1931, 19; А. Манојловић, *Српски манастири у Фрушкој Гори,* Нови Сад 1937, 12, 39–40; М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини до Велике сеобе,* Војводина I, Нови Сад 1939, 449; Д. Поповић, *О српском бароку,* Уметнички преглед, св. 3, Београд 1941, 74; И. Бах, *Везе руске и српске умјетности у Хрватској,* Српска ријеч, год. III, бр. 82 од 4. I 1946, 12; I. Bah, *Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoljeća, Historijski zbornik II,* br. 1–4, Zagreb 1949, 192; М. Коларић, *Српска уметност XVIII века,* Београд 1954, 18; Д. Медаковић, *Један сликарски уговор из XVIII века,* Прилози за КЈИФ XXI, св. 1–2, Београд 1955, 126; И. Бах, *Три иконе из 1687. године у Галерији Матице српске у Новом Саду,* Рад војвођанских музеја 8, Нови Сад 1959, 237–239; П. Васић, *Аутори, порекло и значај престоних икона манастира Велике Ремете,* Зборник за друштвене науке МС, св. 28, Нови Сад 1961, 79–94; С. Петковић, *Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века,* Старинар, н. с. XII, Београд 1961, 94, 107; М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку,* Зборник Филозофског факултета VII–1, Београд 1963, 408; Д. Кашић, *Манастир Раковица,* Београд 1970, 24–29, 75; П. Васић, *Руски утицаји у српској уметности,* Доба барока, Београд 1971, 111–113; Б. Вујовић, *Црквени споменици на подручју града Београда,* Београд 1973, 260, 269–271; П. Момировић, *Две Богородичине иконе српске православне цркве у Старим Бановцима,* Саопштења XV, Београд 1983, 285–295; Л. Шелмић, *Руске иконе из збирке Галерије Матице српске* (каталог изложбе), Нови Сад 1986.

замењена је сигурном атрибуцијом у корист руских аутора, о чијој делатности су изнесени елементарни подаци. Реконструисано је порекло ових дела и путеви којима су она стигла до Велике Ремете и саопштене основне чињенице о иконографији и стилу. У даљим изучавањима намеће се потреба за детаљнијом иконографском и стилском анализом ових икона, сагледавањем њиховог значаја у токовима руске уметности позног XVII века и српског сликарства XVIII столећа, као и за опсежнијим осветљавањем стваралаштва њихових твораца.

Иконе су добијене као део награде за услуге које је руској дипломатији учинио раковички јеромонах Григорије. Приликом преговора око склапања Карловачког мира 1698/99. године Григорије је омогућио руском посланику П. Б. Возницину да дође у контакт са турским преговарачима и тиме му олакшао закључење двогодишњег примирја са Турцима. Исте, 1699. године помогао је и руском изасланику Е. И. Украјинцеву, када су у Цариграду продужени преговори око потписивања тридесетогодишњег мира са Турском.[2] Током Григоријевог боравка у Москви, 1701. године,[3] 30. јуна је Раковици додељена дародавна повеља Петра Великог. Граматом је манастиру одобрено да сваке седме године шаље у Русију своје изасланике ради сакупљања милостиње.[4] Уз повељу и новчану помоћ манастиру добили су Григорије и његови пратиоци поклоне у новцу, самуровини и скупоценим тканинама, а као позитиван одговор на њихову молбу од 11. јуна исте године[5], у којој се жале да њиховом манастиру недостају црквене утвари, одежде и богуслужбене књиге, примили су, међу књигама, одеждама и сасудима и четири престоне иконе на великим даскама „доброг писма", које су претходно биле намењене манастиру Ватопеду.[6] Нема сумње да је реч о иконама из 1687. године, које ће касније доспети у Велику Ремету.

Иконе, примљене на поклон у Москви, испрва су смештене у цркви манастира Раковице. Како је овај манастир током аустријско-турског рата

---

[2] С. Димитријевић, *Одношаји пећских патријараха с Русијом у XVII веку*, Глас СКА LX, Београд 1901, 192–195; С. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива и библиотека*, Споменик СКА LIII, (1922), Сарајево 1924, 221–223; Д. Кашић, op. cit. 24–29; Б. Вујовић, op. cit. 259–260; Р. Веселиновић, *Српско-руске везе крајем XVII и првих година XVIII столећа*, Југословенске земље и Русија у XVIII веку, Београд 1986, 27–29.

[3] Григоријев пут у Русију и боравак у Москви детаљно описује Д. Кашић, op. cit. 25–29. Упор. и С. Димитријевић, Споменик LIII,222–223.

[4] Ј. Шафарик, *Два писмена споменика који се тичу манастира Раковице код Београда*, Гласник СУД, св. XX (III), Београд 1866, 229–232.

[5] С. Димитријевић, Споменик LIII, 223. Д. Кашић наводи да је ова молба упућена 11. јула 1701. (уп. Д. Кашић, op. cit. 29).

[6] „...и еще четыре мѣстные иконы, на большихъ доскахъ, добраго письма, которыя были приготовлены для Ватопедскаго монастыря" — упор. **И.** Каптеревъ, Пріѣздъ въ Москву за милостынею сербскихъ іерарховъ разныхъ каѳедръ и настоятелей разныхъ сербскихъ монастырей въ XVI, XVII и въ началѣ XVIII столѣтій, Прибавленія к изданію твореній святыхъ отцевъ въ русском переводѣ за 1891. годъ. ч. 48, Москва 1891, 523.

Каптерев погрешно замењује ман. Раковицу, посвећен арханђелима Михаилу и Гаврилу, са Бешеновом, које има исте црквене патроне.

(1737–1739) био ангажован на страни Аустријанаца, морало је његово братство заједно са тадашњим игуманом Михаилом да пребегне у Срем, где је нашло уточиште у манастиру Великој Ремети.[7] Ту су донесене и црквене драгоцености из запустеле Раковице, међу њима и иконе приспеле из Русије. Игумани и братија оба манастира су се сагласили да се њихови манастири споје у један и о томе су 14. IX 1739. сачинили уговор.[8] Раковички игуман Михаило је умро 1741. године, а све ствари које су приликом сеобе пренесене из Раковице биле су уз њега, и он их је тестаментом завештао на чување монаху Јоаникију.[9] У игумановој заоставштини било је и 15 престоних икона сликаних на дасци, 5 великих икона на платну, 4 мале иконе изведене на дасци, 3 барјака и 11 малих икона рађених на дрвету.[10] Сандуци са заоставштином су отворени пред сведоцима у Карловцима 23. V 1749, али у њима није било свих ствари које су поменуте у Михаиловом тестаменту. Оно што је затечено припало је Великој Ремети.[11]

Приликом инвентарисања овог манастира 1753. године описан је и његов иконостас. У реду преостоних икона налазиле су се руске иконе донесене из Раковице. Оне су замениле раније престоне иконе, које су смештене у припрату.[12] Дакле, замена престоних икона новијим, руским радовима, извршена је у периоду између 1739. и 1753. године. Уколико се прихвати могућност да су руске престоне иконе биле у оставштини игумана Михаила све до њеног отпечаћивања, онда оне не би могле бити постављене на великореметски иконостас пре 1749. године. У време поправке цркве манастира Велике Ремете, изведене 1850. заслугом Максима Николића Мишковића–Ерцеговачког, дворског лекара М. Обреновића, обновљен је и иконостас. Тада, при оправци „темпла", „4ри су престолне старе иконе остале, но добро очишћене и у златне рамове метуте", док су две велике старе „окрестне иконе Б–ре и Ј. Богослова" поново богато позлаћене.[13] Највероватније је да се под старим престоним иконама подразумевају руски радови, међу њима свакако и иконе Јована Претече И. Максимова и Св. Николе С. Григорјева. Ову тврдњу може да поткрепи једна фотографија великореметског иконостаса снимљена 1885. године. Северно од двери су се налазиле иконе Богородице (руски рад позног XVII века, сада у Музеју СПЦ, инв. бр. 3943)[14] и Св. Никола С. Григорјева. Јужно од царских

[7] Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753 год.* Сремски Карловци 1903, 342.

[8] Уговор обј. Ј. Шафарик, op. cit. 232–235. Упор. и Д. Руварац, *Опис*, 349–350. Д. Руварац, *Манастир Раковица и Велика Ремета*, Српски Сион, год. XVI, бр. 12, С. Карловци 1906, 340–346 (сматра да је овај уговор фалсификат).

[9] Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира*, 344.

[10] ibid. 343.

[11] ibid. 347. Сандуци са стварима ман. Раковице били су једно време у резиденцији Арсенија IV (*Опис*, 344).

[12] ibid. 330.

[13] О овој обнови постоји досада необјављен документ чија се копија чува у ман. В. Ремети (оригинал у власништву проф. Н. Николића у Београду. Упор. и С. Болманац, *Шематизам источно-православне митрополије Српске у Аустро-Угарској, год. 1878*, Панчево 1878, 128.

[14] П. Момировић, op. cit. 287–290.

двери су биле иконе Христа (дело руског аутора с краја XVII века, данас се чува у ризници манастира Крушедола)[15] и Јована Претече И. Максимова.

Познато је да су на некадашњим престоним иконама у Великој Ремети били представљени Христос, Богородица, св. Никола са чудима и Јован Креститељ.[16] Оне су између 1739–53. замењене иконама Св. Николе и Јована Претече, делима Григорјева и Максимова, а могуће је да су наместо претходних икона Христа и Богородице постављени поменути руски радови (сада у Музеју СПЦ и крушедолској ризници), истог иконографског садржаја. Обе ове иконе могле су да стигну у Раковицу 1701. или неке блиске године, док су их у В. Ремету пренели раковички монаси. Овим се не искључује друга, мада мање вероватна могућност, да су се једно време на великореметском иконостасу налазиле иконе из 1687. које помиње и Каптерев, а да су касније две од њих (Богородица са пророцима и Три јерарха) скинуте и смештене у цркву, док су на њихово место дошле престоне иконе Христа и Богородице.[16a]

Четири иконе из 1687. биле су у Великој Ремети све до 1941. године, када су однесене у загребачки Музеј за умјетност и обрт. Након рата су једно време припадале Музеју СПЦ у Београду, а затим ризници манастира Крушедола. Три иконе су 1958. позајмљене Галерији Матице српске, а четврта–Богородица са пророцима, је враћена Великој Ремети.

СВ. ЈОВАН ПРЕТЕЧА ИВАНА МАКСИМОВА

Икона Јована Претече Крилатог (темпера на дасци, дим. 71 x 118 cm) приказује стојећу, фронтално постављену фигуру овог светитеља великих раширених златних крила. Са обе стране нимба тече местимично ишчилели натпис о агиос иоаннос о продромос. Претеча је одевен у мркољубичасту хаљину од јагњеће коже, преко које је пребачен тамнозелени химатион чије су осветљене партије, као и на власеници, наглашене златом. У левој руци држи златну патену са ликом малог Христа агнеца (IC XC) и развијени бели свитак на коме је исписан сада делимично оштећен текст:

азъ видѣхъ и свидѣтелствовахъ о немъ ꙗкѡ се есть агнецъ б҃жїи вземлѧи грѣхи всего мира. покаите сѧ прїближи бо сѧ ц҃рство н҃бсное. оуже бо и секира при коренї древо... и всѧк...

(Јован I, 29; Матеј III, 2, 10). Десном руком показује на симбол агнеца на путиру. Дуга густа коса и брада изведене су мрким тоновима. Светитељ је смеш-

---

[15] *Popis slikarskih i vajarskih dela u društvenoj i privatnoj svojini na području Srema* III, Novi Sad 1977, 43.

[16] Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира*, 330.

[16a] М. Кашанин (Прилози КЈИФ VII, 1927, 241) наводи да су иконе Крститеља и св. Николе на иконостасу, док је икона Богородице са пророцима у цркви, а И. Бах помиње да је икона Три јерарха била смештена високо на зиду цркве (Historijski zbornik II, 192).

тен на златну основу коју у доњем делу иконе смењује тамнозелена боја тла решеног полукружно и испуњеног сведеним растињем, међу којим се у левом углу издваја дрво са секиром. При самом дну сликане представе, између стопала св. Јована, налази се потпис сликара: ѧ з҃рчего пїсал зограѳ іоан маѯімов.

Икона Јована Претече из Велике Ремете насликана је позно, 1687. године, дакле у време када су сви значајнији иконографски варијетети ове теме били већ добро познати и разрађени. Необичном концепцијом иконографског програма овог дела у коме су представе Христа агнеца и дрвета са секиром пропраћене јеванђеоским цитатима исте симболичке вредности и значења (симболика агнеца на путиру везује се за Јованове речи I, 29, а дрвета са секиром за текст по Матеју III, 10) створена је једна полуилустрована, полуписана целина са плеонастичким инсистирањем, и речју и сликом, на истој теолошкој поруци жртвовања и покајања. Комбиновано навођење текстова обојице јеванђелиста у оквиру истог свитка чини неку врсту синтезе два основна иконографска типа везана за ову тему.[17] У објављеној руској грађи о Јовану Претечи Крилатом могу се наћи радови који пружају извесне аналогије са оваквим решењем. На деизисној представи Јована Претече датог у попрсју, на икони Назарија Истомина из 30–их година XVII века, уз Јованов текст (I, 29) светитељ у руци држи и симбол агнеца.[18] Још ближи је пример икона Јована Претече Анђела пустиње са житијем у позадини, јарославски рад с краја XVII столећа.[19] Симбол агнеца праћен јеванђеоским цитатима (Јован I, 29 и Матеј III, 2) јавља се и на житејној икони Јована Крститеља датованој у последњу четвртину истог века.[20] Међутим, икони из Велике Ремете најсроднији је у иконографском и стилском погледу рад Тихона Филатјева Јован Претеча Анђео пустиње, урађен 1689. године.[21] Крилати светитељ, дат фронтално, у пуном расту, држи у левој руци пехар са агнецом и отворени свитак са текстом чије речи налазимо и на икони Ивана Максимова.

Стилске одлике овога дела, најуспелијег међу реметским иконама из 1687, карактеристичне су за хтења и домете руског иконописа друге половине XVII века. Готово све особине сликарске школе С. Ушакова, коме је И. Максимов био један од најоданијих следбеника, испољене су у овом раду. Једноставна композиција је развијена у знаку монументалног лика Јована Крилатог. Приликом моделовања светитељеве главе, где се пажња поклања и најситнијим анатомским детаљима, дêла обнажених прсију, руку, ногу и фактуре власенице, инсистира се на пластичним вредностима постигнутим применом

[17] О иконографији Јована Крилатог опширно пише М. Татић-Ђурић, *Икона Јована Крилатог из Дечана*, Зборник Народног музеја VII, Београд 1973, 39–51.

[18] Б. И. Антонова, *Древнерусское искусство в собрании Павла Корина*, Москва 1966, 105-106, N⁰ 81, сл. 97.

[19] В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *Государственная Третьяковская галерия*. Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. т. II, Москва 1963, 472–473, N⁰ 997, сл. 169–172; С. И. Масленицын, *Ярославская иконопись*, Москва 1973, 41, сл. 69–70.

[20] В. И. Антонова-Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, т. II, 471, N⁰ 995, сл. 173.

[21] ibid. 424–425, N⁰ 926, сл. 151.

светло–тамних односа. Мрки окер на осенченим партијама прелази у тамнозелену, док су осветљена места акцентирана светлим тоновима чија градација иде до беле. Структура косе, браде, крила и власенице је минуциозно пренета. Квалитети овако префињеног цртача присутни су у извођењу крила, готово маниристички усковитланих крајева огртача и у виртуозно нанесеним потезима златног на најосветљенијим местима традиционално обрађеног химатиона. Крила и путир барокног облика решени су графицистички – њихове контуре извучене су црном бојом на златној основи. Утицај графичких листова, инспирисаних барокним искуствима запажа се и на другим радовима И. Максимова.[22] Хладна колористичка гама садржи успеле односе мркољубичасте, загаситозелене и црне, оплемењене обилном употребом златног. Традиционална златна позадина, сликарска обрада инкарната, поствизантијска стилизација огртача и графицизам патене и крила указују на преплитање различитих схватања и прелазни карактер овог рада. Скоро истоветне стилске ознаке има икона Јована Претече Анђела пустиње, коју је 1689. урадио Тихон Филатјев.[23] Мада је Крститељева фигура на овом делу мало издуженијих пропорција, одежда нешто мекше изведена, а пејзаж богатији, опште композиционо и колористичко решење, начин моделације и низ детаља указују да су оба рада, настала у размаку од две године у истој радионици, рађена вероватно по идентичном предлошку кистом двојице мајстора блиских стилских погледа или је, пак, икона И. Максимова послужила као узор Т. Филатјеву.

Иван Максимов припада кругу најзначајнијих руских уметника друге половине XVII столећа. Био је ученик Симона Ушакова, а касније његов блиски сарадник.[24] Захваљујући архивским подацима и понеком сачуваном делу, позната је разноврсна уметничка делатност Ивана Максимова, почевши од 1666. године. Тада је примљен као иконописац у Пушкарски приказ. Ту се, уз годишњу плату од 28 руб. и следовање у храни, вероватно бавио осликавањем застава и њихових дршки. Царевим указом премештен је потом у Посољски приказ „для живописнаго письма". На новој дужности је знатно боље награђиван: примао је 40 рубаља годишње.[25] Године проведене у овом приказу испуњене су радом на илуминирању књига и грамота. После пет месеци рада, 1672. године, завршили су Максимов и Дмитриј Љвов илустровање књиге *Титуларник*.[26] Дело је богато украшено са 65 ликова, углавном руских владара, грбовима и печатима у орнаменталним оквирима. Исте године наручена је од ове двојице уметника и њихових сарадника израда истоветног рукописа у два

[22] Нпр. икона Благовести из 1670. Cfr. В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи* т. II, 388–389, № 889, сл. 135.

[23] Упор. нап. 21; *История русского искусства IV,* Москва 1959, сл. на стр. 392.

[24] Г. Филимонов, *Симонъ Ушаковъ и освременная ему эпоха русской иконописи,* Москва 1873, 71; А. И. Успенскій, *Царскіе иконописцы и живописцы XVII вѣка,* т. II, Словаръ, Москва 1910, 166.

[25] Г. Филимонов, op. cit. 71; А. И. Успенскій, op. cit. 166.

[26] О Титуларницима: Е. С. Овчинникова, *Портрет в русском искусстве XVII века,* Москва 1955, 65–75; *История русского искусства IV,* Москва 1959, 469–470; А. Н. Свирин, *Древнерусская миниатюра,* Москва 1950, 122–128.

примерка, али допуњена новим портретима. Током четири месеца они су за обе књиге насликали укупно 150 портрета. Максимов је следеће, 1673. године, отпочео извођење портрета за другу редакцију *Титуларника*. Та два примерка, слична претходним, завршена су тек 1678.

Заједно са помоћницима Максимов је 1672–73. израдио орнаменте и 21 минијатуру у делу *Книга избрания и венчания на царство царя и великого князя Михаила Феодоровича*.[27] Током 1678. године радили су Фјодор Зубов и Иван Максимов са још петорицом изографа „осам месеци дању и ноћу" на сликању 1200 минијатура јеванђеља за цркву Спаса Нерукотвореног (данас у Оружејној палати, Н° 10185).[28] Крајем априла исте године, именован је овај уметник за жалованог иконописца Оружејне палате.[29] Већ после годину дана његова годишња примања равна су плати Ф. Е. Зубова, који је уз Ушакова сматран најбољим мајстором иконописне радионице.[30]

Квалитете Максимова као иконописца показује већ један његов рани рад, настао око 1670. – икона Благовести из Третјаковске галерије.[31] На основу докумената[32] познато је да је И. Максимов 1680. сликао иконе пророка и праотаца за дворску цркву Јована Белоградског. Током 1683. исплаћен му је новац испрва за пет икона, а потом за икону Богородице Одигитрије, рађену за патријаршијску цркву Дванаесторице апостола.[33] По поруџбини царице Наталије Кириловне ради крајем 1684. године малу икону са представом Седморице младића ефешких. Идуће године је требало да заједно са Ушаковим портретише цара Фјодора Алексејевича,[34] и да почетком августа отпутује у Коливан да би дао нацрте за иконостас цркве Николе Чудотворца. Болест га је спречила у овој намери, па је уместо њега послан С. Рожков. Године 1686. урадио је за цркву Николе Чудотворца у Хамовницима престону икону Алексеја митрополита, где је уз лик светитеља приказана у перспективном скраћењу панорама Кремља. У јесен исте године заједно са сарадницима сликао је иконостас у дворској цркви великомученице Катарине. Маја 1687. извео је десет икона за иконостас у дворцу царице Јекатерине Алексејевне. У то време настала је и престона икона Јована Претече из збирке Матице српске. Пошто

[27] Н. Е. Мнева, *Изографы Оружейной палаты и их искусство украшения книги*, Государственная Оружейная палата Московского Кремля, Москва 1954, 224–225, сл. 1; А. Н. Свирин, op. cit. 129–134; *История русского искусства* IV, 471.

[28] Н. Е. Мнева, op. cit. 226–243, сл. 5–7, 9–15, 17–20 и 22; История русского искусства IV, 473.

[29] Сви иконописци ангажовани у Оружејној палати делили су се на кормовие и жалование. Док су први радили као помоћници главних сликара, други су изводили најважније радове и били зато боље награђени (упор. Н. Е. Мнева, op. cit. 220).

[30] А. И. Успенскій, op. cit. 166; Г. Филимонов, op. cit. 71–72.

[31] В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, т. II, 388–389, N° 889, сл. 135.

[32] А. И. Успенскій, *Царскіе иконописцы II*, 166–167; т. I, Москва 1913, 187, 191, 208–210, 280–281.

[33] А. И. Успенскій, *Словарь патріаршихъ иконописцевъ*, Москва 1917, 50.

[34] Е. С. Овчинникова, op. cit. 41–43.

је мајстор умро септембра 1688,[35] ова икона се може сматрати једним од његових последњих радова.

СВ. НИКОЛА СПИРИДОНА ГРИГОРЈЕВА

На златном фону иконе Спиридона Григорјева (темпера на дасци, дим. 77 x 125 cm)[36] доминира фронтална стојећа фигура св. Николе раширених руку, десницом благосиља, а у левој држи на драперију постављено богато украшено јеванђеље. У оба горња угла, у висини ореола су елипсоидни, ружичасто обојени медаљони. Из десног се св. Николи обраћа Богородица (МР ѲѴ) са омофором на рукама, а из левог Христос (IC XC), који десном руком благосиља, док у другој држи склопљено јеванђеље. Између медаљона и светитељевог нимба исписан је декоративним словима местимично избледео натпис: о агиѡс николаи чѵдотворацъ. Свети Никола је обучен у раскошну епископску одежду, тамнозелени стихар, епитрахиљ изведен златном бојом, црвени надбедреник, ружичасти сакос и сивобели омофор. Сакос је са спољашње стране покривен златним а са наличја сребрним флоралним орнаментом. Преко омофора на тордираној траци виси графицистички обрађена панагија у виду барокног картуша са фигуром Христа који благосиља. Полукружно завршено тло на коме стоји св. Никола је загаситозелено. У левом доњем углу, у новоу светитељевих стопала иконописац се потписао правилним белим словима: лѣта ҂зрчег сіи стыи образъ писал иконописец спіридонъ григоревъ.

У Русији, чији је био заштитник, имао је св. Никола изузетно распрострањен култ. Он је патрон дрводеља, путника, заштитник од пожара. У руском сликарству наилази се на његов очуван лик већ од XI века.[37] Неретко је лик овог светитеља праћен сценама из житија или чудима. Јавља се у деизисном чину или у групи са другим светим личностима. О нарочитој популарности св. Николе међу Русима говори и појава локалних иконографских типова овог светитеља: св. Николе Заријског, св. Николе Можајског и Николе Бабајевског. Судећи по публикованом материјалу, св. Никола у пуној фигури се ређе среће од допојасног лика. Такво решење показују житејна икона са стојећим светитељем у средишњем делу (XV–XVI век, Руски музеј),[38] затим неколико житејних икона Николе Заријског[39] и Николај Чудотворац са житијем, рад

[35] А. И. Успенскій, *Царскіе иконописцы II*, 167. На његово место постављен је његов син Василиј Иванов (упор. Г. Филимонов, op. cit. 72; овај аутор наводи 1689. као годину смрти И. Максимова. Исто чини и А. И. Успенски у делу *Словарь патріаршихъ иконописцевъ*, 25–26).

[36] Икона је рестаурирана у Галерији МС током 1984–85. године.

[37] M. Alpatov, *Histoire de l'art russe*, Paris 1975, pl. 21; *История русского искусства I*, Москва 1953, сл. на стр. 183.

[38] M. Alpatov, op. cit. pl. XIX.

[39] В. И. Антонова–Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, т. I, 78–80, 205–206, № 13, 164, сл. 36–37, 118; В. И. Антонова, *Древнерусское искусство в собрании Павла Корина*, Москва 1966, 77–78, № 55, сл. 73.

Јарославца Семјона Спиридонова из 1682. године.[40] Међу наведеним примерима централни лик са јарославске иконе из 1682. најближи је по иконографском решењу делу С. Григорјева из Галерије Матице српске.

Глава св. Николе брижљиво је сликана, са тежњом да се истакне пластицитет. Аутор је настојао да постепеним прелажењем из светлости ка осенченим местима постигне заобљеност волумена не нарушавајући при томе глатко ткиво инкарната. Извео је то у нешто загаситијој гами уз незнатну примену маслинастозеленог болуса, обично нанесеног на периферне, затамњене површине, док су осветљене партије решене тоновима чији се интензитет креће од ружичасте до беле. И поред извесне стилизације, уочљиве у обради ушију, носа или власи косе и браде, уметник се трудио, поучен искуствима школе С. Ушакова, да што прецизније пренесе све анатомске појединости главе. Сличну обраду светитељевог лица показује икона допојасног св. Николе, рад Фјодора Зубова из 1678. године.[41] Остали делови фигуре су, као и на Зубовљевом делу, покривени тешким, плошно схваћеним епископским орнатом. Монотоне наборе стихара једино нарушава благи контрапост означен густим и дугим златним потезима. Архаизирајуће тенденције садржане су у примени златног фона, хијератичком представљању фигуре светитеља и наглашеној декоративности његове одежде. Ликови Христа и Богородице, смештени у медаљонима, такође су изведени у духу иконописа ранијих времена.

Спиридон Григорјев је учио иконопис код патријаршијског жалованог иконописца Фјодора Јелизарјева. У Оружејну палату је ступио 1671. као кормовиј иконописац првог степена.[42] На основу архивских докумената његов рад се може пратити од 1674. године.[43] Тада је под руководством Симона Ушакова већа група изографа, а међу њима и Григорјев, чистила потамнеле иконе у придворној цркви Мученице Евдокије. Августа 1675. С. Григорјев учествује у осликавању царске палате, а децембра исте године примљен је као жаловани иконописац са годишњим примањима од 12 руб. наместо умрлог Фјодора Козлова.[44] Године 1676. сликао је за царицу Наталију Кириловну три мање иконе са представама св. Николе, Никите, Александра Свирског и Седам ефешких отрока, и чистио фреске у дворској цркви Нерукотвореног Спаса.[45] Григорјев 1678. добија 21.31 руб. годишње и обучава иконопису једног ученика, а 1684. изводи драперије на икони Богородице Знамења, коју је за царицу Наталију Кириловну урадио Иван Максимов. Наредне године заједно са М. Кириловим ради две иконе Васкрсења Христовог, а са Фјодором Њаниним ствара за двор царице Марфе Алексејевне икону са представама Рођења

[40] В. Г. Брюсова, *Русская живопись 17. века,* Москва 1984, сл. у боји 77.
[41] В. Г. Брюсова, op. cit. сл. у боји 26.
[42] А. И. Успенскій, *Царскіе иконописцы II,* 62.
[43] ibid. 62–64; А. И. Успенскій, op. cit. т. I, 198.
[44] А. И. Успенскій, op. cit. т. II, 63. Григорјев је тада, као потврду својих сликарских способности, поднео иконе Богородице Корсунске и Богородице Иверске.
[45] А. И. Успенски, op. cit. т. I, 205, т. II, 63.

Христа, Богородице и Јована Претече.[46] Године 1687. ради икону св. Николе из Галерије Матице српске. Током лета 1688. ангажован је са М. Миљутином и Т. Ивановим, уз кога је често радио, на сликању икона за иконостас саборног храма Петровског манастира.[47] Приликом редуковања броја особља Оружејне палате, 1691. године, С. Григорјев је отпуштен са положаја жалованог иконописца.[48] Пошто се обратио молбом царевићима Ивану и Петру Алексејевичима, враћен је на стару дужност. Марта 1694. осликава дрвена пасхална јаја, а две године касније помиње се на шестом месту међу преосталом тринаестoрицом жалованих иконописаца Оружејне палате (на првом месту је био Тихон Иванов).[49] Из 90-их година потиче његова икона из пророчког чина са пророцима Јеремијом, Данилом, Јелисејем и Авакумом, некада смештена на иконостасу Преображењске цркве у селу Бољшие Вјаземи (данас у Третјаковској галерији).[50] Година смрти Спиридона Григорјева није позната.

ТРИ ЈЕРАРХА ТИХОНА ИВАНОВА ФИЛАТЈЕВА

На икони Тихона Иванова Филатјева (темпера на дасци, дим. 76,5 x 125 cm)[51] приказани су св. Василије, св. Григорије и св. Јован Златоусти, три архијереја који се заједнички славе под именом Три јерарха. Њихове фронталне фигуре, дате у пуном расту, почивају на тамнозеленом тлу. Горњи део иконе има златну позадину. Сваки од представљених светитеља десном руком благосиља, а у левој држи драперију на којој је затворено јеванђеље. Са стране ореолâ, који се делимично поклапају, означена су стилизованим уставом имена светитеља.

Св. Василије (о агиωс василїй великїй), човек средњих година, тамне косе и дуге браде, одевен је у загаситозелени стихар, златном бојом изведен епитрахиљ, сивобели омофор и пурпурни сакос украшен флоралним мотивима. Св. Григорије Богослов (о агиωс григорїй бгословъ) насликан је као проћелав старац седе косе и браде. Његова дуга доња хаљина и драперија на којој држи јеванђеље су црвене боје. Сакос је светлозелен и испуњен густим, крупним биљним орнаментом. Преко сакоса је пребачен бели омофор. Св. Јован Златоусти (о агиωс їωаннъ златоустъ) млађи је човек, густе таласасте тамне косе и кратке браде. Његов стихар и драперија уз јеванђеље су зеленкастоплави, омофор сивобео, а пурпурни сакос је покривен богатом златном флоралном декорацијом. Пер-

[46] А. И. Успенски, op. cit. т. II, 63.
[47] ibid. 63–64; А. И. Успенски, op. cit. т. I, 282.
[48] А. И. Успенски, op. cit. т. II, 64.
[49] А. И. Успенски, op. cit. т. I, 285.
[50] В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи,* т. II, 380–381, № 880.
[51] Икона је рестаурисана у Галерији МС током 1984–85. године.

вази орната и јеванђеља све тројице јерарха украшени су декоративном бордуром сачињеном од драгог камења и зрна бисера. По средини доње ивице иконе, између стопала св. Григорија, потписао се сликар правилним белим словима: зрчего пїсал зограѳ тиханъ івановъ. Оквир иконе је, као и код претходно описаних икона, означен појачаном црном линијом и широком маслинастозеленом траком, која је оивичена црним.

Заједничко представљање Василија Великог, Григорија Богослова и Јована Златоустог повезано је са празником Три јерарха, који се по старом календару слави 30. јануара.[52] По предању, празновање им је установио 1084. године евхаитски епископ Јован.[53] Касније ће слављење Три јерарха прерасти у један од најзначајнијих грчких националних и школских празника. Света Три јерарха се као самостална иконографска тема јавља у византијској уметности убрзо по утемељењу њиховог празника. Њихове најстарије очуване представе потичу из XII века и налазе се на мозаицима норманске Сицилије.[54] У XIII веку култ Три јерарха се у Византији све више распростире, да би у доба Палеолога постао прихваћен и у областима околних словенских народа. Скупно приказивање тројице васељенских учитеља било је омиљено у поствизантијској уметности[55], посебно у критском иконопису.[56] Ликови тројице јереја се релативно често срећу и у руском иконопису XVI–XVII века. На полеђини новгородске иконе Сретења приказана су Три јерарха. Ови светитељи су представљени и на једном псковском раду с краја XVI и почетком XVII века, на двостраној московској икони из средине XVI столећа, као и на двостраној икони из друге половине XVI века, рад ростовско–суздаљских мајстора.[57]

Академски педантно и сигурно сликане главе тројице јереја, наглашених анатомских појединости, моделоване су у нешто тамнијој гами са акцентима светлих мрља на средини чела, јагодицама, носу и средини браде. На периферним партијама лица, на коси и бради, изведено је подсликавање тамнозеленом бојом. Насупрот обради главе, чији су облици дефинисани путем

---

[52] Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 104.

[53] ibid. 103.

[54] Три јерарха су приказана на засебној зидној површини десне стране хора катедрале у Чефалу (1148) и у трансепту палатинске капеле у Палерму (1143–1154); упор. O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, London 1949, 14, 43, 324, pl. 7a, 23b; В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, II, Москва 1948, таб. 228.

[55] Поствизантијске иконе са овим мотивом чувају и софијски Национални музеј (XV век) и Национални музеј из Стокхолма (cfr. E. Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie VI*, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1974, 518). Упор. и икону Три јерарха са Закинтоса, XVI век, (*Byzantine and post-byzantine art*, Athens 1985, pp. 130–131, кат. бр. 133).

[56] Једну икону Три јерарха из прве пол. XVI века, насталу у критским радионицама, чува Штросмајерова галерија у Загребу (упор. A. Andrejević, *Ikona „Tri jerarha" Štrosmajerove galerije u Zagrebu*, Bulletin Zavoda za likovne umjetnosti JAZU XIV, Zagreb 1966, 144–151). У оквиру иконе Деизис с празницима и светитељима Николе Рица (крај XV – поч. XVI века, Стара српска црква у Сарајеву) приказана су и Три јерарха (упор. Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 348, сл. 114).

[57] В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, т. I, 173, № 127; т. II, 46–47, 57, 80, № 392, 405, 444; В. Н. Лазарев, *Двухсторонние таблетки из собора св. Софии в Новгороде*, Москва 1983, сл. IX.

светло–тамних односа, руке су дате стилизовано и овлашно. Остале делове тела скривају површински решене, декоративном ефекту подређене хаљине. Колорит је обележен срећно изнађеним односима зелено–пурпурно–бело–златног. Обиље позлате, пребогата орнаментика, својеврсни „horor vacui", статичност фигура скучено смештених по средини иконе, готово геометријска, монотона концепција у размештају појединих детаља (књиге или омофори, на пример), и поред инкарната схваћеног у духу новаторских идеја С. Ушакова – приближавају ово дело традиционалним решењима поствизантијске уметности.[58]

Тихон Иванов Филатјев је био син познатог московског иконописца јарославског порекла Ивана Филатјева. Први познати подаци о Тихону Иванову потичу из 1675. године.[59] Зна се да је тих година радио са оцем, а када је августа 1678. Иван Филатјев умро, његов син је дошао на очево место жалованог иконописца Оружејне палате, са годишњим примањима од 11 руб. уз следовање у храни.[60] Током 1685. године насликао је иконе Усековања Јована Претече, Јоасафа Индијског и преподобних Параскеве и Ефросине Суздаљске. Године 1686. завршио је Тихон Иванов икону са ликовима Јована Милостивог, Тихона Чудотворца и мученице Настасије, коју му је бојарин П. В. Шереметјев наручио крајем претходне године за двор царице Јекатерине Алексејевне. У августу 1686. урадио је престону икону мученице Јекатерине за Јекатеринску цркву[61], док из наредне године потиче великореметска икона Три јерарха.

Августа 1688. Т. Иванов је извео три иконе: Васкрсење Христово, св. Николу и св. Сергија Радоњешког. Исте године плата му је увећана за седам рубаља, а заједно са Н. Бовикином добио је наруџбину да за царицу Марфу Алексејевну на три плоче наслика Деизис–Христа, Богородицу и Јована Претечу. Током лета те, 1688. године, са М. Миљутином и С. Григорјевим учествовао је на сликању 39 икона за иконостас Петровског манастира.[62] Третјаковска галерија чува три иконе Т. Иванова настале 1689. године: Јована Претечу Анђела пустиње, Јована Претечу са сценама житија и преподобног Михаила Малеина.[63] У новембру исте године обратио се овај мајстор царевима Петру и Ивану Алексејевичима молбом у којој тражи да му се повећају примања на име плате умрлог Ф. Е. Зубова.[64] Његова молба је одобрена па су му годишња примања ускоро увећана на 20 рубаља.[65]

---

[58] Фигура св. Јована Златоустог са ове иконе стилски је сродна средишњем лику истог свеитеља са житејне иконе Јована Златоустог коју је 1680. урадио Семјон Спиридонов (упор. В. Г. Брюсова, *Русская живопись 17. века*, Москва 1984, сл. у боји 78).

[59] А. И. Успенскій, *Царскіе иконописцы и живописцы*, т. II, 285.

[60] ibid. 285; А. И. Успенски, op. cit. т. I, 208.

[61] ibid. т. II, 285.

[62] ibid. 285; op. cit. т. I, 282.

[63] В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, т. II, 424–426, N⁰ 926, 927 и 928, сл. 151–154.

[64] А. И. Успенски, op. cit. т. II, 285–286.

[65] ibid. 286.

У фебруару 1690. Тихон Иванов је осликавао дрвена пасхална јаја, а у априлу је био награђен скупоценим сукном. Даровали су га цареви Петар и Иван јер је за дворац великог кнеза Алексеја Петровича урадио икону Алексеја Божјег човека. Половином исте године поручена му је за двор царице Прасковије Феодоровне икона св. Теодосије.[66] У збирци Третјаковске галерије налази се неколико икона овог зографа изведених 1691. године: Христа Пантократора, Јована Богослова, св. Николе и Јована Претече Анђела пустиње, као и иконе апостола и пророка у пуном расту, које су за иконостас цркве Рођења Богородице у Голутвину урадили око 1691. Т. Иванов и његови сарадници. Иста галерија поседује још четири иконе овога аутора, настале у последњој деценији XVII века: Христа на престолу са одабраним светитељима, Богородице са Христом на престолу и св. Сергија Радоњешког су из 1690-их година, а икона Крштења је насликана 1696. године.[67] У августу 1694. поново од царева тражи да му се повиси плата, што је и учињено септембра исте године.[68] Тих дана сликао је са помоћницима иконе за иконостас цркве Сергија Чудотворца у Високопетровском манастиру. Идуће, 1695. године радио је, такође са сарадницима, иконе намењене иконостасу цркве мученице Наталије на Мјасницкој.[69]

Године 1696. у Оружејној палати остало је свега 13 иконописаца са двојицом ученика. Од иконописаца први је поменут Тихон Иванов, што свакако указује на његов углед међу уметницима Оружејне палате.[70] Вероватно да је тада био на челу већ проређене групе царских изографа. Две године доцније урадио је икону Богородице из деизисног чина (данас у Државном руском музеју).[71]

Икона Успења са крунисањем Богородице, изведена крајем XVII и почетком XVIII века, приписује се Т. Иванову.[72] У то време, 1701–1702, он се наводи као један од последње двојице иконописаца Оружејне палате[73], а на том месту је био и 1707. године, како то истиче на једној икони Похвале Богородици.[74] Из исте године потиче његова икона св. Тројице, док је 1708. насликао Богородицу са Христом.[75] Најкасније потписана сачувана икона Т. Иванова је из 1709. године. Година смрти овога мајстора остала је непозната.[76]

---

[66] ibid. 286; А. И. Успенски, op. cit. т. I, 283.

[67] В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, т. II, 427–432, № 929–936.

[68] А. И. Успенски, op. cit. т. II, 286.

[69] ibid. 287.

[70] А. И. Успенски, op. cit. т. I, 285.

[71] *Русская живопись XVII–XVIII веков*, Каталог выставки, Ленинград 1977, 27.

[72] В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, т. II, 432, № 937.

[73] А. И. Успенски, op. cit. т. I, 286.

[74] С. Петковић, Старинар н. с. XII, 94.

[75] В. И. Антонова – Н. Е. Мнева, *Каталог древнерусской живописи*, т. II, 432–433, № 938 и 939.

[76] ibid, 424.

У свом зрелом стваралаштву покушао је Иванов да сједини искуства традиционалног иконописа, примљена од оца, са новинама које је донео С. Ушаков. При томе је постизао велику виртуозност извођења. Такве карактеристике показује и реметска икона Три јерарха, иако припада његовим најранијим очуваним радовима.

БОГОРОДИЦА СА ХРИСТОМ И ПРОРОЦИМА ЛЕОНТИЈА СТЕФАНОВА

Средишње поље иконе Богородице са Христом и пророцима (темпера на дасци, дим. нешто скраћене плоче 72,5 x 121 cm) испуњава фронтална фигура Богородице на престолу са малим Христом на крилу. Богородица (М̃Р Ѳ̃Ꙋ) је одевена у тамнозелену доњу хаљину искићену орнаменталним рубом и звездоликим златним апликацијама, док су јој рукави завршени богатом декоративном траком сачињеном од бисера и драгог камења на златној основи. Богородичина капа је загаситозелена, посута ситним златним тачкама. Преко ње је пребачен пурпурни мафорион оперважен сребрним орнаментом, а набора потцртаних златним потезима. Христос (І̃С Х̃С), који раширеним рукама благосиља, обучен је у позлаћени хитон и химатион. Богородица седи на раскошном трону ренесансних форми. Престо је решен графицистички: његови облици – канелирани стубићи, корниши античке инспирације и завршеци који већ наговештавају бујност барока – дефинисани су црном контуром нанесеном на златни фон. Сликар се потписао на тамнозеленој позадини доњег дела иконе, између пурпурно-сивог подножника и ногу престола: лѣта з̃рчег писал сеи с̃тыі ѡбразъ иконописецъ леѡнтеи стефанов. Ликови Богородице и Христа на престолу су одељени од ивичне траке црном и танком белом линијом. На бочним, вертикалним странама широког маслинастозеленог поља, којим је обрубљена читава икона, смештено је по шест елипсоидних медаљона на чијим је златним основама приказано дванаест пророка. Пророци су насликани до испод појаса, а у рукама држе исписане свитке.

У првом медаљону у горњем левом углу представљен је пророк чији је натпис уништен приликом скраћивања горње ивице иконе. Младолики тамнокоси пророк без браде, са црвено-белом фригијском капом на глави, одевен је у тамнозелени хитон, око врата богато украшен, и пурпурни химатион. Набори обе хаљине потцртани су, као и код осталих пророка, златом. Фигура у левој руци носи свитак са текстом: г̃ди оуслышахъ слꙋх твои и оувоıах сѧ ıако хоцıен .х. Иза свитка је насликана маслинастозелена стена, један од атрибута Богородице и префигурација Христа. Судећи по тексту свитка (Авакум III, 2) овај пророк се може идентификовати као Авакум. Испод Авакума је приказан пророк Захарија (пророкъ захаріа) одевен у хаљине сличне оним што их носи

Авакум. Младолика, голобрада фигура кратке тамне косе у десној руци држи развијен свитак са речима: аз видех сходѧщъ серпъ с небѣси на .е (Откр. XIV, 15–16). Иза њега је представљен срп. У трећем медаљону са леве стране је пророк Исаија (пророкъ исаіа). Старац дуге седе косе и браде, обучен је у пурпурну доњу и тамнозелену горњу хаљину. У левој руци Исаија држи свитак са текстом: се дѣва ѧ во чреве примет и родитъ с҃на и нарекꙋть (Исаија, VII, 14). Прстом десне руке показује ка Богородици. Пророк Гедеон је приказан у следећем медаљону. Изнад њега је натпис пророкъ гедеонъ. Одевен је у црвени хитон, украшен око врата, и загаситозелени химатион. Он је човек средњих година, тамне косе и браде. У левој руци носи развијени свитак: гс҃ди аще ты сп҃сеши рꙋком моею і израилѧ и се полагаю рꙋно волнено (Књ. о суд. VI, 36–37). У истој руци Гедеон, изгледа, држи и руно. Погледом се обраћа Богородици – руну орошеном росом небесном. Испод овог медаљона је насликан пророк Мојсије (пророкъ моисей). Старији, проћелав, испијен лик у тамнозеленом хитону и пурпурном химатиону. На свитку који се налази у његовој левој руци исписане су речи: аз видѣхъ кꙋпинꙋ на горе горѧщꙋ и неопалимꙋю аз кꙋпинꙋ тѧ. (Мој. II књ. Излазак, III, 2). Десно од његове главе је насликана неопалима купина, једна од Богородичиних префигурација. Богородица је купина која гори а не сагорева; она је, иако мајка, остала девица. У последњем медаљону овог низа представљен је Давид (б҃го оц҃ь и ц҃рь дв҃дъ). Старац седе косе и кратке браде на глави носи круну. Одевен је у царско одејаније. Доња хаљина је пурпурна, огртач загаситозелен. Све богато оперважено. У левој руци држи скиптар барокних форми, а у десној свитак са текстом: слыши дши и виждь и приклони оухо твое забꙋди люди твои дом. (Пс. XLV, 10).

Десни вертикални низ почиње у горњем углу ликом Данила (пророкъ даніилъ). Голобради младић кратке тамне косе, у десној руци има стену, а у левој свитак: аз видехъ тѧ камень ѡтсече сѧ ѡт горы бѣзъ рꙋкꙋ (Данило, II, 34). Исти текст прати овог пророка и у Дионисијевој Ерминији. Богородица је Гора од које се одвалио Христос-Камен. Данило је одевен у тамнозелени хитон и црвени огртач оивичен украсном траком. На глави носи фригијски турбан. У медаљону испод Данила приказан је Језекиљ (пророкъ іезекіил). Старац дуге седе косе и браде обучен је у црвени хитон и загаситозелени химатион. У десној руци држи двери, а у левој натпис који се среће уз овог пророка и у приручнику Дионисија из Фурне: аз дверь тѧ б҃жию прозвах и запечаттленнꙋ сиꙗ врата затворенна бꙋдтъ (Језекиљ, XLIV, 2). Речи се односе на Богородицу–двер, непроходиму кроз коју је само Логос прошао. Трећи медаљон овог низа испуњава пророк Јаков (пророкъ іаковъ). Он је представљен као средовечни човек проседе косе и браде, одевен у тамнозелену доњу и пурпурну горњу хаљину. На глави има црвено-белу фригијску капу. Десном руком носи лествице, а у левој му је цитат: аз видѣх тѧ лествицꙋ оутверженꙋе иже глава досѧзаша до небесъ (Постање, XXVIII, 12). Идејни смисао текста и симбола јесте да се Стари и Нови завет, небо и зем-

ља повезују и измирују преко Богородице, лествице којом је сишао Логос. Следећи лик је обележен као пророкъ іеремій. Јеремија је старац робусне седе косе и браде, црвеног хитона и жуте, богато набране горње хаљине. Обраћа се Богородици са свитком у десној руци: аз пꙋт тѧ видѣхъ ѡтроковице и силамъ сꙋдїй правъдѣ. Потом је приказан пророк Арон (пророкъ ааронъ), дуге седе косе и браде, са фригијским турбаном на глави. У десној руци има расцвало жезло, у левој свитак са цитатом: цвѣтꙋщꙋ ти ѡтроковице прежъде моего жезла (IV књ. Мој. XVII, 8). Текст предсказује да ће Богородица, попут расцвале палице, донети цвет – Христа. Арон је одевен у раскошни пурпурни огртач и тамнозелену доњу хаљину. Сасвим у дну, у десном углу, представљен је, као пандан Давиду на левој страни, пророк Соломон (пророкъ и цр҃ь соломон). Младолика фигура кратке тамне косе, са круном на глави, обучена је у богати владарски орнат. Преко загаситозелене хаљине пребачен је црвени огртач. Соломон у десној руци носи модел храма, а у левој држи свитак са речима: премꙋдрость созда себѣ храмъ и оутверди сътолъпъ седьмь (Приче Сол. IX,1). Те речи означавају Богородицу као храм у којем почива мудрост божија.

Тема пророка представљених око Богородице припада идејном кругу песме „Пророци су те наговестили..." Аутор ове песме и прилике у којима се она изводила остали су непознати. Овај сиже добио је већ од XI–XII века иконографско решење у коме централну фигуру Богородице окружују ликови пророка смештених по рубу иконе[77]. Тема је била посебно омиљена у поствизантијској уметности[78]. Добро је познају сликарске ерминије. Приручник Дионисија из Фурне налаже да се ова песма илуструје ликовима дванаесторице пророка насликаних око Богородице[79]. Иконографски тип Богородице са Христом и пророцима обично је приказиван на репрезентативним престоним иконама. Пророци наговештавају инкарнацију. Њихови ликови, цитати на свицима и симболи који их најчешће прате упућују на теолошке мисли о Богородичином безгрешном зачећу, њеном уделу у оваплоћењу Логоса и о Христовом рођењу. Тако овај идејни програм, аргументован и учвршћен ауторитетом старозаветних пророка, у исто време резимира и измирује сложени теолошки садржај Старог и Новог завета.

Извесна конзервативност, испољена у обради средишње композиције, симетрично развијене у знаку фронтално приказане Богородице сасвим неба-

[77] M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise 1962, 25; Γ. και Μ. Σωτηριον, *Ἐικόνες τῆς μονῆς Σινᾶ*, Α'. Αθῆναι 1956, fig. 54, Β' Α. 1958. p. 73–75.

[78] Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris 1925², 865–866 (икона је датирана у XIV век; Хаџидакис је приписује XVI веку; упор. M. Chatzidakis, op. cit. 27). Исту тему има једна новгородска икона из друге пол. XV века (упор. група аутора, *Иконе*, Београд 1983, 284) и низ српских икона XVI–XVII века (упор. гр. аутора, *Иконе*, 338, 348, 350 и 370; В. J. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, N⁰ 55, 72, 73, 80; З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, 280–288).

[79] Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου – Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, 146, 282. Мада су на великореметској икони приказани исти пророци које налаже и Дионисијева Ерминија, сви текстови и симболи који их прате се не подударају.

рокне статичности, свакако је условљена функцијом и местом које је ова икона требало да има на иконостасу: познато је да се трагови традиционализма често задржавају на престоним иконама. Међутим, строго, аскетски замишљено, стилизовано лице Богородице, инкарната сазданог од окера, суздржано нанесеног руменила на образима и белог на најосветљенијим местима, са маслинастозеленим подсликавањем периферних партија, сведенијег пластицитета према осталим радовима из 1687, мртви набори тешког мафориона и старински представљене руке, чине Стефанова најконзервативнијим међу четворицом аутора великореметских икона. Новине, изражене у графицистичкој обради престола, надахнутог западњачким облицима, сликању очију или извесној живости, па и живописности ситних ликова пророка, повезују искуства овог мајстора са знањима усавршеним у кругу око Симона Ушакова.

Архивски документи[80] пружају о иконописцу Леонтију Стефанову веома оскудне податке. Зна се да је након провере сликарских способности примљен 1676. године у Оружејну палату на место жалованог иконописца. Његов даљи рад може се пратити крајње фрагментарно. Године 1678. урадио је за дворац цара Фјодора Алексејевича икону св. Леонтија. Из истог времена потиче икона Распећа из Смоленског сабора Новодевичјег манастира у Москви. Тада су годишња примања Л. Стефанова износила 33.30 рубаља. Већ наредне године плата му се повећава, а он подучава једног ученика – Е. Л. Лебедева. Заједно са М. Миљутином осликавао је 1680. године два седла приспела у Оружејну палату из Коњушеног приказа. Године 1684. слика антиминс на белом атласу, а током идуће године ради за царицу Наталију Кириловну малу икону Деветорице кизичких мученика и икону мученице Наталије. И икона Христа из Верхоспаског сабора московског Кремља вероватно датира из 80-тих година[81]. Августа 1687. цареви Иван и Петар даровали су „знаменшику" Оружејне палате Леонтију Стефанову пет аршина финог сукна као награду за многе нацрте за иконе и златарске радове што их је извео у Златној палати. У марту 1688. године Л. Стефанов умире[82], па је тако великореметска икона Богородице са пророцима једно од његових последњих дела. Сачуване су и две молбе које је његова удовица упутила цару. У првој она моли новац неопходан за погреб свога супруга, а у другој тражи мужевљеву заосталу плату да би исплатила његове дугове.

*

* *

Настале у радионицама Оружејне палате међу уметницима надахнутим новаторским идејама Симона Ушакова, великореметске иконе из 1687. представљају радове карактеристичне за прелазни период у развитку руске

[80] А. И. Успенскій, *Царскіе иконописцы и живописцы XVII* в. т. II, 262–263.

[81] Н. Е. Мнева, *Живопись Московского Кремля,* Художественные памятники московского Кремля, Москва 1956, 68.

[82] На његово упражњено место именован је за жалованог иконописца К. И. Уланов (А. И. Успенски, op. cit. т. I, 281).

уметности. За разлику од њиховог релативно једноставног иконографског садржаја, ослоњеног на проверена, традиционална решења, стилске одлике показују колебања између старог и новог. Извесни архаизми, испољени у примени златног фона, хијератичности ставова фигура одевених у тешке, каткад скоро источњачки раскошне одежде, делом се могу приписати чињеници да су дела намењена за престоне иконе, али се не може занемарити помисао да је то и последица извесног традиционализма у стваралаштву њихових аутора, делимично још везаних за поствизантијске формуле. Новине, превасходно изражене у реалистичкој, волуминозној обради инкарната, инсистирање на минуциозном приказивању анатомских детаља лица или стидљиво уношење неких ренесансно-барокних форми, конципираних графицистички, дакле, онако како су их уметници видели на својим графичким предлошцима, прикључују ове иконе широком кругу оновремених руских остварења инспирисаних западњачким обрасцима. У погледу уметничких квалитета, ове иконе су, изузев Јована Претече Ивана Максимова, који представља најбољи рад у овој групи, серијски производи једне уметности унифицираног стила, солидне, коректне творевине искусних мајстора, али, чини се, дела где вешта обрада потискује у други план индивидуалност и стваралачко надахнуће њихових аутора.

Намењене знаменитом светогорском манастиру Ватопеду, ове четири иконе су, захваљујући заслугама и настојањима раковичког јеромонаха Григорија, стигле у Србију – испрва у Раковицу, а непуне четири деценије касније у Велику Ремету. Очекивало би се да ће ови поклони из Русије, поштовани и раскошни, оставити дубљег трага у уметничким токовима нове средине. Међутим, очувани материјал и познавање историјско-уметничких прилика у Србији почетком XVIII века говоре против ове претпоставке. Првих деценија XVIII столећа уметничко стваралаштво у Србији развија се у знаку делатности зографа-занатлија, чија се наивна, али изражајна дела ослањају на већ пресахле византијске традиције, освежене елементима фолклорне уметности. Такви мајстори, као и средина из које су потекли, нису могли да разумеју и усвоје радове оваквих уметничких схватања, новаторских и за знатно напредније руске прилике. Стога су ове иконе, чак и када су 1739. године пренесене у Велику Ремету, остале пре предмет уважавања, него што су српским уметницима послужиле као извор директних инспирација. Њихова појава, мада изузетна међу бројним радовима импортованим из Русије, може се посматрати као значајан допринос изграђивању једне опште уметничке климе погодне за усвајање искустава руског декоративног барока. Од треће деценије XVIII века дошло је у Карловачкој митрополији до пораста руског утицаја на стваралаштво српских сликара, а већ неколико година доцније, ангажују се на овој територији уметници из Русије (од 1742. овде ради украјински иконописац Јов Василијевич), који су Србима омогућили и непосредно упознавање са тековн-

нама руске барокне уметности. Тако су и током друге половине столећа иконе чуване у Великој Ремети остале на маргини интересовања српских сликара[83].

Изнесене чињенице наводе на закључак да је данас оправданије размишљати о овим делима као о документима о уметничким приликама у Русији крајем XVII века и њеним везама са Србима, но што у њима треба тражити директне утицаје на српске сликаре XVIII столећа.

LES ICONES DE VELIKA REMETA DATANT DE 1687 ET LEURS AUTEURS

ZORAN RAKIĆ

La Galerie de Matica Srpska possède trois oeuvres d'art signées par des peintres d'icônes russes rattachés à la cour impériale - l'icône de saint Jean le Précurseur, oeuvre d'Ivan Maksimov, l'icône de saint Nicolas dont l'auteur est Spiridon Grigoriev et l'icône des Rois Mages, exécutée par Tihon Ivanov Filatiev. Le monastère de Velika Remeta conserve pour sa part une icône de la Vierge à l'Enfant avec les apôtres, de même oeuvre d'un isographe impérial, Leontie Stefanov. Toutes les quatre furent exécutées dans les ateliers du Palais d'armes de Moscou. Dans notre science elles sont connues sous le nom - d'icônes de Velika Remeta.

C'est à Moscou, en 1701, que ces icônes furent offertes à l'hiéromoine Grigorie en tant que partie de la récompense pour les services qu'il avait rendus à la diplomatie russe au cours des année 1698-1699. Ces oeuvres d'art furent d'abord placées dans le monastère de Rakovica, pour être par la suite transférées à Velika Remeta.

Ces icônes de Velika Remeta, datant de 1687, oeuvres d'artistes inspirés par les idées novatrices de Simeon Ušakov, représentent des productions caractéristiques de la période de transition dans le développement de l'art russe à cette époque. A la différence de leurs sujets iconographiques, relativement simples, basés sur des solutins traditionnelles confirmées, les caractéristiques concernant leur style reflètent les hésitations des artistes entre les formules archaïques postbyzantines et les expériences occidentales s'exprimant par la valeur du traitement réaliste et volumineux de l'incarnat.

Quant aux qualités artistiques des quatre icônes de Velika Remeta, excepté celle de saint Jean le Précurseur d'Ivan Maksimov, qui est la meilleure oeuvre de ce groupe, ce sont celles de productions de série d'un art offrant un style unifié, constituant des créations solides et correctes de maîtres expérimentés, mais aussi, semble-t-il, des oeuvres où la virtuosité du traitement et la splendeur extérieur font reculer l'individualisme et l'inspiration créatrice de leurs auteurs.

La production des peintres de ces icônes, réalisées dans les ateliers du Palais d'armes, est reconstituée sur la base des données fournies par les archives ainsi que par les ouvrages conservés.

Importantes en tant que documents concernant la situation et le niveau de l'art en Russie vers la fin du XVIIe siècle et les rapports de celle-ci avec les Serbes, ces quatre icônes n'ont pas laissé de traces plus profondes dans les courants de l'art serbe. Les peintres d'icônes qui avaient créé en Serbie au cours des premières décennies du XVIIIe siècle, de même que les

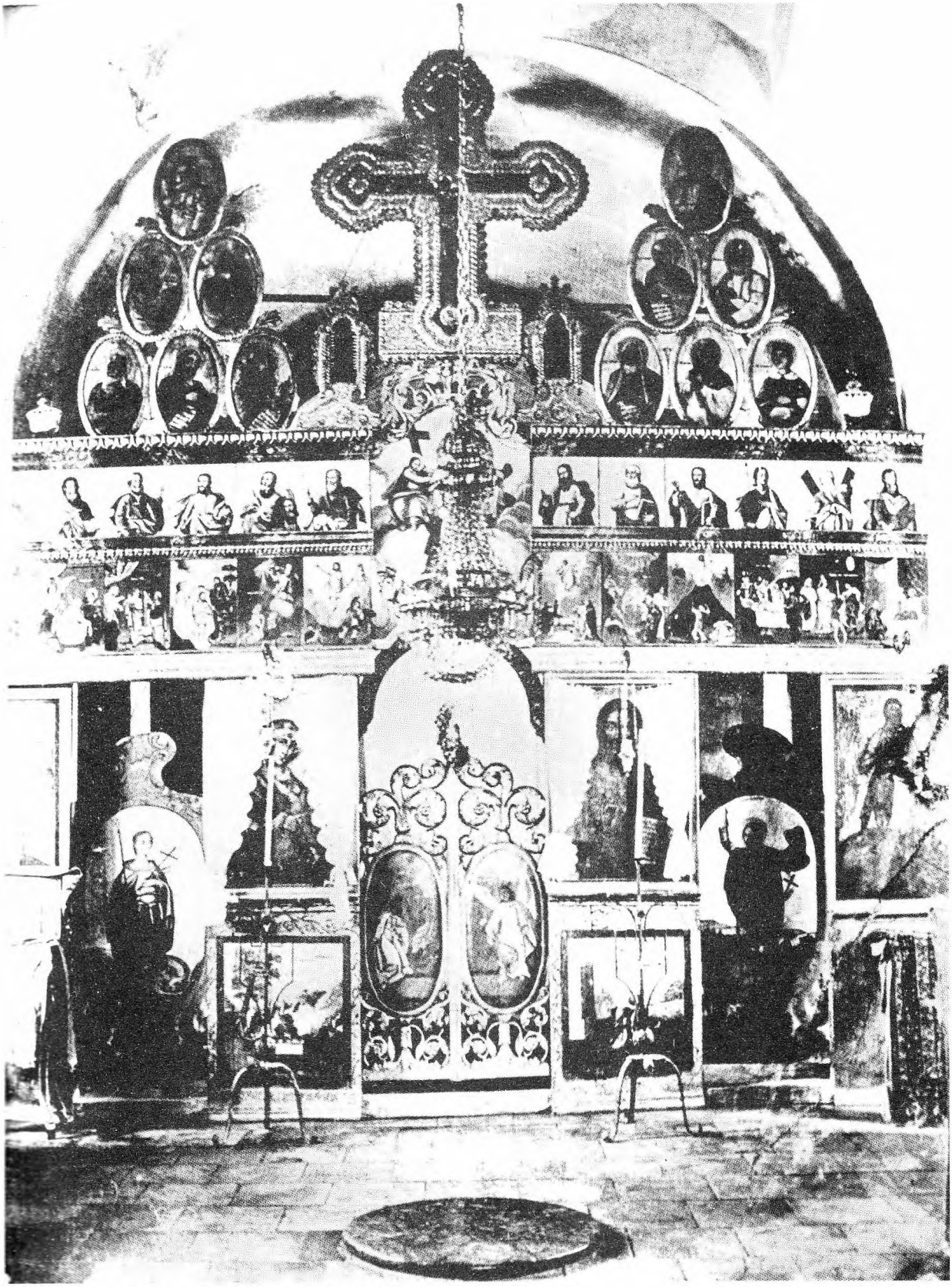
[83] Иако икона Јована Претече Крилатог, коју је за ман. Ковиљ 1763. године насликао Димитрије Бачевић, показује извесне стилске и иконографске сличности са делом И. Максимова из 1687. (уп. Л. Шелмић, *Руске иконе из збирке Галерије Матице српске*, Нови Сад 1986, 4), она је, чини се, настала пре под утицајем две престоне иконе Јована Претече, што их је за манастире Крушедол и Бођани урадио 1745. и 1747. године Јов Василијевич (уп. П. Васић, *Сликари иконостаса манастира Бођана и Крушедола*, Доба барока, Београд 1971, 77–92, сл. на стр. 82–83).

milieux dont ils étaient originaires n'ont pas pu comprendre ni accepter de telles conceptions artistiques et novatrices même pour l'art russes considérablement plus avancées. C'est pourquoi ces ouvrages, même quand ils furent en 1739 transportés à Velika Remeta, restèrent plutôt l'objet de considération qu'une source d'inspirations directes pour les artistes serbes. Leur apparition, bien qu'exceptionnelle parmi de nombreuses productions importées de la Russie, peut-être considérée en majeure partie comme apport à la création d'un climat artistique général favorable à l'acceptation des expériences du baroque décoratif russe, qui commence à pénétrer dans le milieu serbe à partir de la troisième décennie du XVIIIe siècle.

Сл. 2. Спиридон Григорјев, Св. Никола

Сл. 3. Тихон Иванов Филатјев, Три јерарха

Сл. 4. Леонтије Стефанов, Богородица са Христом и пророцима



Сл. 5. Иконостас цркве манастира Велике Ремете (фотографија из 1885. године)

Сл. 6. Тихон Филатјев, Јован Претеча Анђео пустиње, 1689. Третјаковска галерија, Москва

АЛЕКСАНДРА ДАВИДОВ

Представе Лозе Јесејеве у српској уметности XVIII века

Лоза Јесејева је веома сложена иконографска тема заснована на два текстуална извора из Старог и Новог завета – Исаија 11:1–3 и Матеј 1:1–17.[1] У питању је симболична представа, где метафорично исказано Исаијино пророштво наговештава долазак Месије као „изданак из корена Јесејева", односно из царске куће Давидове.[2] Христ као „син Давидов" помиње се више пута у новозаветним текстовима, а у том смислу протумачена су и нека места из Старог завета.[3] Прва глава Матејевог јеванђеља даје листу Христових предака од праоца Аврама до Јосифа, чиме се доказује испуњење пророчанства о очекиваном Спаситељу. Последњи члан овог родословног стабла је Јосиф, који међутим није прави Христов отац. Да би се постигла веродостојност, већ од другог века теолози уносе апокрифне податке о Богородичиним родбинским везама са неким личностима из Матејевог јеванђеља, тако да се касније, у литургијској поезији она помиње као „кћи Давида".[4]

На повезивање и ликовно уобличавање ова два извора, пресудно су утицала многобројна тумачења црквених отаца, теолога и црквених писаца. Први међу њима, Тертулијан је почетком трећег века, коментаришући Исаи-

---

[1] G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, Vol. 1, London 1971, 15, и A. Watson, *The early Iconography of the Tree of Jesse*, London 1934, 2, сматрају да је довољно илустровати Исаијин текст да би се представа сматрала Лозом Јесејевом. Насупрот, L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II, II (Nouveau testament), Paris 1957, 131, као литерарну подлогу види оба извора. A. Tomas, *„Wurzel Jesse"*, Lexikon der christlichen Ikonographie (Hrsg. von E. Kirschbaum), Bd. IV, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968, col. 549–550, наводи највећи број места из Старог и Новог завета која се непосредно или посредно односе на ову тему.

[2] Чудесно миропомазање Давидово (I књ. Самуилова 16:1–13) недвосмислено сведочи о Јесејевом најмлађем сину као Божијем изабранику.

[3] Матеј 1:1, 9:27, 12:23, 21:9, 22:42, 22:45; Лука 1:27; Јован 7:42; Дела апостолска 13:22:24; Посланица Римљанима 1:3; Друга посланица Тимотеју 2:8; Исаија 7:13–14, 9:6–7, 11:1; Псалм 89:3; Језекиљ 37:21–26.

[4] E. Hennecke, *New Testament Apocrypha*, London 1963, vol. 1,65; D. Muriki, *Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τον τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον, tom 25, Atina 1971, 72–93, 217–251; O. Lampsidis, *Μικρὰ συμβολὴ εἰς τὰς παραστάσεις ἀρχαίων φιλοσόφων εἰς ἐκκλησίας*, Θεολογία 44, 1973, 351–354; Д. Панић и Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 77, 101.

јине стихове, поистоветио корен са Давидом, грану са Богородицом, а цвет са Христом.[5] Како се код Исаије не помињу три, већ само два елемента, изданак (грана) односи се на Христа. Тертулијан додаје трећи елемент, цвет, тиме отвара простор за увођење Богородице, па virga – грана, постаје virgo – девица. Поред неминовне асоцијације на Исаијино пророштво девичанског материнства и рођења Христовог (7:14), за оваква тумачења од немалог значаја била је формална сродност речи virgo и virga, што је уобичајено за средњовековни начин мишљења.[6] У беседама и песмама Андрије Критског (VIII век), Јована Дамаскина (VIII век) и Јосифа Химнографа (IX век), Богородица је „изданак из корена Јесејева" или „невеста изникла из корена Јесејева", која као цвет доноси Христа.[7] Ове метафоре јављају се у службама на велике празнике Рођења Христа и Богородице.[8] Понављане вековима у литургијском обреду, оне су доспеле на слику. Отуда се илустровањем Лозе Јесејеве увек говори о инкарнацији Христа *преко* Богородице; јудејски цареви сведоче о њеном изабраном роду, а старозаветни пророци о њеној чедности.

По својој концепцији и значењу Лоза Јесејева је превасходно средњовековна тема. Сложеност библијских извора и њихових каснијих тумачења условили су нешто позније ликовно обликовање ове композиције.[9] Од краја XII до краја XVI века Лоза Јесејева се подједнако често приказивала, како на Истоку, тако и на Западу, да би у наредном столећу постала мање омиљена због своје компликованости и архаичности.[10] У монументалном сликарству Балкана по-

[5] „Virga ex radice Maria ex David, flos ex virga filius Mariae", Tertullian, De Carne Christi, in Quinti Septimii Florentis Tertulliani Opera Omnia (Leipsic: T. O. Weigl, 1854), p. 921. Према: A. Watson, нав. дело, 1.

[6] Оба Исаијина пророштва читају се током божићне литургије и од најранијих времена тумачена су као целина. Уп. G. Schiller, нав. дело, 13, и E. Mercénier, *La prière des églises de rite byzantin* II, I, Chevetogne 1962, у одељку „Le 25 décembre.La Nativité selon la chair de notre Seigneur, Dieu et Saveur Jésus-Christ", 204, 206. A. Watson, нав. дело, 5, наводи неколико типичних примера повезивања појмова према формалној сличности. Име Maria је идентификовано као множина од mare из Постања 1:10 (Congregationesque aquarum appelauit Maria). Поздрав који арханђел Гаврило упућује Богородици у сцени Благовести, Ave Maria, заменом места самогласника а и е постаје Ева-Мариа, једна од најзначајнијих паралела успостављеној на линији Старог и Новог завета.

[7] Д. Панић и Г. Бабић, *Богородица Љевишка,* Београд 1975, 75. A. Watson, нав. дело, 3–4; A. Wenger, *L'Assomption de la T. S. Vierge dans la tradition byzantine du VIe au Xe siecle,* Paris 1955, 283, 287.

[8] E. Mercénier, нав. дело, ирмос четврте песме јутрења на Божић, 219, и Мало вечерње на Рођење Богородице, у поглављу „Le 8 septembre. La Nativité de notre très sainte Dame la Mère de Dieu", 78–9, 82, 84–7. Ј. Поповић, *Житија светих за септембар,* (Реч светог Јована Дамаскина на Рођење пресвете Богородице), Београд 1976, 162.

[9] Најранији познат пример налази се у евангелијару краља Вратислава из 1085/6. године који се чува у Народној и Универзитетској библиотеци у Прагу. G. Schiller, нав. дело, 15, pl. 22. Лоза Јесејева приказана је на истој страници са Језекиљевом визијом затворених врата.

[10] Још увек непревазиђену студију о раним представама Лозе Јесејеве дао је A. Watson, нав. дело, 1–181. Иконографски лексикони допуњују се у пописима споменика, задржавајући се углавном на примерима из западноевропске уметности: L. Réau, нав. дело, *L'arbre de Jessé,* 129–140; A. Tomas, нав. дело, *Wurzel Jesse,* 549–558; G. Schiller, нав. дело, *The Tree of Jesse,* 15–20. Кратак преглед историјата ове теме на Западу од XI до XVIII века, приказао је H. Baranyai, *Das Hochalterretabel von Gyöngyospata,* Acta Hist. Art. Hung. Tomus 16, Budapest 1970, 69–94. За најпотпунији списак византијских споменика са фреско представом Лозе Јесејеве види: T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age,* Paris 1977, у иконографском индексу, 294. О посебном типу ове композиције у византијској уметности од

зната су свега три приказа из XVII века: у цркви св. Арханђела у Кучевишту у Македонији (1631),[11] у трпезарији манастира Бачкова (1643) и у цркви Рођења у Арбанасима (1649), оба у Бугарској,[12] тако да се стиче утисак да са позновизантијском уметношћу замире и ова тема. Утолико пре пажњу привлаче српски прикази из XVIII века, настали у време коначног раскида наше уметности са византијским духовним и културним наслеђем и прихватања западноевропских ликовних схватања. Позната су четири примера у монументалној и три у примењеној уметности, а сви су настали северно од Саве и Дунава. То су панагијар хаџи-Пајсија и јеромонаха Авакума с почетка XVIII века, царске двери из Пожаревачке цркве у Сентандреји и цркви Вазнесења у Рацалмашу (Ràcalmàs), оба пара из 1742, сакос Христофора Жефаровића из 1751, царске двери из цркве Успења Богородице у Српском Ковину (Ràckeve) из 1770, фреска из капеле Јована Крститеља у истој цркви из 1771, и катапетазма из Хиландара из 1780. године.

ПАНАГИЈАР ХАЏИ-ПАЈСИЈА И ЈЕРОМОНАХА АВАКУМА ИЗ МУЗЕЈА СРПСКЕ ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕ, ПОЧЕТАК XVIII ВЕКА

На унутрашњим странама правоугаоног панагијара налазе се две дуборезне плоче изведене у техници ажура са орнаментално украшеним оквирима у филиграну (сл. 1).[13] Лоза Јесејева је представљена на левој плочи. У дну композиције је лежећи Јесеј, иза кога израста лоза, која се издиже до медаљона са Богородицом на богато украшеном престолу, са Христом на рукама. Простор медаљона са леве и десне стране трона испуњен је гроздовима. Осталу површину заузимају двадесет четири кружна медаљона са полуфигурама пророка. Сви они носе развијене свитке на којима је текст наговештен у виду зареза, а окренути су према Богородици.

Десна плоча украшена је на сличан начин. На месту Јесеја налази се Јона, кога кит избацује из чељусти, изнад њега се диже преплетена лоза, на чи-

XIII до XVI века, са најширом литературом, писао је M. D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, Dumbarton Oaks Papers 34/5, 1980/1, 125–176.

[11] С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 191.

[12] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 278, pl. 53. Из XVII века су и две иконе из музеја Хеленског института за византијске студије у Венецији. Emmanuel Tzanes, критски сликар, насликао је 1644. године икону великих димензија и неуобичајене иконографије, док је Victor, аутор друге иконе из 1674, године, представио Лозу Јесејеву каква се најчешће виђа. Yn. Guide to the Museum of Icons and the Church of St. George, Venice 1976, no. 12 и 56.

[13] На горњем и доњем оквиру је запис у филиграну: ХАΣИ ПАИСЕИ ІЕРОМОН ХАΣИ АВАКŎМ VЕРОМОНА; Б. Радојковић, *Ситна пластика у старој српској уметности*, Београд 1977, N° 54; М. Татић-Ђурић, *Панагијар из Војловице*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 19, Нови Сад 1983, 183.

јем завршетку је медаљон са Христом на трону, а около су двадесет четири медаљона са полуфигурама светитеља који држе развијене свитке, окренути ка Христу у центру.

Панагијар хаџи-Пајсија и јеромонаха Авакума, који се налазио у манастиру Крушедолу, спада у групу енколпиона, напрсних иконица-диптиха, које су епископи носили на грудима као знак црквеног достојанства.[14] Литургијска намена панагијара у облику дискоса наметнула је током средњег века приказивање Богородице Оранте саме или са Христом Логосом на грудима, док се на дводелним (напрсним) панагијарима готово редовно појављује композиција св. Тројства у виду Гостољубља Аврамовог.[15] Током турског периода Богородици и св. Тројству придодају се поједине личности као пророци, сцене Великих празника, Чуда Христових или из циклуса Богородичиног живота.[16] Иако се литургијска улога овог култног предмета постепено губи, успомена на првобитну намену утицала је на украшавање енколпиона до дубоко у XVIII век.

Из тог познијег периода је, с почетка XVIII века, панагијар хаџи-Пајсија и јеромонаха Авакума са приказом Лозе Јесејеве. Ова тема јављала се и раније, али никада није добила толики простор као у овом случају, о чему сведоче три панагијара. Два су начињена по наруџбини хаџи-Илариона, митрополита београдског и сремског. У Музеју града Београда налази се панагијар настао крајем XVI или почетком XVII века, у Музеју српске православне цркве онај из средине XVII века,[17] док се најсложенији, из Музеја примењене уметности, датује у прелаз XVII у XVIII век, отприлике истовремено као и панагијар о коме је реч.[18]

Сачувани примери из ранијег периода дају могућност да се претпостави, односно реконструише настанак иконографског решења на панагијару хаџи-Пајсија и јеромонаха Авакума. Најпогоднији за поређење је примерак хаџи-Илариона из Музеја града Београда (сл. 2). Лоза Јесејева и Јона са китом чине у овом случају допуну тумачењу главних представа – Богородице са Христом и Гостољубља Аврамовог. Популарни у монументалном сликарству, поготово иконопису, пророци који окружују Богородицу представљени су на неким ранијим панагијарима као у композицији „Пророци су те одозго

[14] Л. Мирковић, *Православна литургика*, Први општи део, Београд 1982, 134; Исти, нав. дело, Други посебни део, 60; Б. Радојковић, нав. дело, 10–15, 28–34; М. Шакота, *Ризница манастира Бање код Прибоја*, Београд 1981, 128–134; М. Татић-Ђурић, *Панагијар из Војловице*, 171–184, посебно 175–177.

[15] Б. Радојковић, нав. дело, № 22–30, примери настали између XV и XVII века.

[16] Иста, нав. дело, № 56, 66, 70a, b, 71a, b.

[17] Иста, нав. дело, 28, 29, 31, № 26a, b; 33, № 24.

[18] Веома богат програм овог панагијара обухвата следеће композиције: Благовести, Преображење, Сретење, Успење Богородице, Исцељење раслабљеног и Свадба у Кани представљени су на левој плочи са Богородицом и Христом Сведржитељем, које обавија Лоза Јесејева. Десну плочу заузимају медаљони са св. Аном и Деисисом, окружени Распећем, Неверовањем Томиним, Оплакивањем, св. Ђорђем који убија аждају, св. Игњацијем са лавовима и Јоном који се ослобађа од кита. Иста, нав. дело, 30, № 66.

наговестили", али најчешће приказани без атрибута.[19] Од представе Богородице са Христом, коју окружују пророци у медаљонима, само је један корак до Лозе Јесејеве – додавање Јесеја. Медаљони су начињени од биљне вреже, тако да су сви елементи ове теме присутни. Без обзира на ово запажање нема основа за претпоставку да су се прво појавили самостални ликови пророка, а тек потом Лоза Јесејева, нити да су пророци били инспирација за настанак сложеније теме, јер је њихов смисао веома близак. Постојање Јесеја указује на генеалошку линију, а у оба случаја реч је о Богородичиној најављеној предодређености за улогу која јој је намењена.

Као тема, везана за инкарнацију и Богородицу, Лоза Јесејева сасвим се уклопила у програм панагијара, а по иконографском решењу показује недвосмислену сродност са осталим приказима у српској уметности XVIII века.

На суседној страни панагијара хаџи-Пајсија и јеромонаха Авакума налази се сложена представа коју би било тешко одредити једним називом. Избављење Јоне као префигурација Васкрсења чести је у ранохришћанској уметности, а са тим значењем је и овде приказана, за разлику од ранијих панагијара на којима је ова тема наговештена путем Распећа или Деисиса.[20] Васкрсење, дато у приказу избављења Јоне, постаје логичније у контексту префигурације св. Тројице у виду старозаветног Гостољубља Аврамовог на хаџи-Илариоповом енколпиону из Музеја града Београда. Могуће је претпоставити да је Гостољубље Аврамово (које се готово редовно приказивало на дводелним панагијарима у турском периоду), инспирисало мајсторе да Васкрсење прикажу као избављење Јоне од кита.

Христ Сведржитељ, у средишњем медаљону на панагијару хаџи-Пајсија и јеромонаха Авакума, заменио је уобичајено Гостољубље Аврамово, чиме је директније показана зависност Васкрсења од другог лица св. Тројице. Пророк Јона, који у лежећем положају излази из китових чељусти, чини у формалном смислу пандан уснулом Јесеју на супротној страни. Пророцима и царевима из Лозе Јесејеве одговарају двадесет четири допојасна лика од којих би дванаест могли бити апостоли, али их је тешко разликовати јер сви имају једнаке огртаче и књиге у рукама. Ова сцена буди асоцијацију и на последњи мотив трилогије о Јони – хлад од тикава, често приказан као врежа испод које лежи Јона. Иконографским решењем панагијара као целине, истакнута је Богородичина улога у мистерији инкарнације и улога Христа у Васкрсењу, две елементарне теме хришћанства, које су на овом приказу савршено уравно-

[19] Иста, нав. дело, № 49b и 51. Пророци као весници инкарнације најчешће се приказују са предметима својих визија. Сликаним представама *Пророци су те одозго наговестили* као литерарни извор могла је да послужи литургијска песма истог наслова из канона пророцима патријарха Германа цариградског. Уп. J. Guillard, *Le synodicon de l'Ortodoxie, Travaux et Memoire* 2, Paris 1967, 175. D. Muriki, нав. дело, 217–251.

[20] Б. Радојковић, нав. дело. 30, № 7. О Јони као префигурацији Васкрсења види, Ф. Герке, *Касна антика и рано хришћанство,* Нови Сад 1973, 24, 26 и 81.

тежене формално и садржином. Веома богата симболичним значењима, винова лоза на панагијару вероватно указује на његову култну улогу у евхаристији.[21]

ЦАРСКЕ ДВЕРИ НА ИКОНОСТАСИМА ПОЖАРЕВАЧКЕ ЦРКВЕ У СЕНТАНДРЕЈИ И ВАЗНЕСЕЊСКЕ ЦРКВЕ У РАЦАЛМАШУ (RÁCALMÁS) 1742

Дуборезбарени и позлаћени оквир царских двери из Пожаревачке цркве у Сентандреји носи седамнаест медаљона и барокну картушу са Јесејем. У медаљонима су представљени цареви Давид и Соломон, осам пророка, јеванђелисти, Благовести и св. Тројица на врху. Све медаљоне и картушу надвишава по једна дуборезбарена позлаћена круна, а изнад круне над медаљоном св. Тројице је позлаћен крст. Сви ликови, изузев Јесеја при дну и св. Тројице на врху, окренути су ка спољу левог и десног крила (сл. 4).

Царске двери из Вазнесењске цркве у Рацалмашу такође су начињене од дуборезбареног и позлаћеног оквира са седамнаест медаљона сликаних темпером, док је родоначелник Лозе изрезбарен у рељефу и смештен у картушу при дну двери. Медаљон на врху испуњава Богородица Знамења са Христом у срцоликом клипеусу на грудима. У шеснаест медаљона налазе се Давид и Соломон и четрнаест ликова пророка. И на овим дверима медаљони су надвишени позлаћеним дуборезбареним крунама, а ликови у њима окренути су ка „стаблу", односно спољу левог и десног крила. Сви пророци и цареви у обе композиције носе развијене свитке[22] (сл. 5).

Уобичајену представу Благовести на царским дверима, тема Лозе Јесејеве сменила је четири пута на српским иконостасима XVIII века:[23] већ поменуте царске двери из Сентандреје и Рацалмаша допуњују двери у цркви Успења у Српском Ковину из 1770, и катапетазма из Хиландара, везена око 1780. године.

---

[21] J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (Introduction by K. Clark), London 1974, 198.

[22] Л. Мирковић, *Црквене старине у српским црквама Баната, Румуније и Мађарске,* Споменик САН XCIX, Одељење друштвених наука, н. с. 1, Београд 1950, 16; *Magyarország topográfija* V, *Pest megye mümleki* II, Budapest 1958, 82, сл. 112; П. Васић, *Дневник са пута по Мађарској,* Летопис Матице српске, књ. 391, св. 3, Нови Сад 1963, 265; Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској,* Нови Сад 1973, 35–37, 174–175, 178–179, т. XIII–XV; Исти, *Иконе српских зографа 18. века,* Београд 1977, 36; Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века,* Зборник Филозофског факултета XIV–1, Београд 1979, 282, 285, 309–310; Д. Давидов, *Иконе српских цркава темишварске и арадске епархије,* Зборник за ликовне уметности Матице српске 17, Нови Сад 1981, 128; Д. Медаковић, Д. Давидов, *Сентандреја,* Београд 1982, 122–124.

[23] Христово оваплоћење преко Богородице, наговештено Исаијиним стиховима (11:1–3), смисао је сцене Благовести, па није било препреке да се она замени Лозом Јесејевом.

Царске двери из Сентандреје и Рацалмаша настале су 1742. године, у време када код нас почињу да се осећају струјања украјинског барокног преображаја. Сликали су их темишварски „зуграфи", Недељко Поповић и Георгије Раните, који су у Сентандреју дошли вероватно на позив будимског владике Василија Димитријевића а по препоруци темишварског епископа Николе Димитријевића.[24] Њихов традиционални, архаични стил, који делимично показује уплив уметничке епохе Бранковјану, препознаје се на оба пара ових двери.[25] И поред стилских обележја још увек везаних за поствизантијске облике, смештање Лозе Јесејеве на овај део иконостаса и нов начин схватања теме, навеле су раније истраживаче на претпоставке о украјинском пореклу Лозе Јесејеве на царским дверима и барокним идејама инспирисану њихову иконографију.[26]

Током XVII века царске двери на украјинским иконостасима показују релативно устаљен програм – Благовести су приказиване на два медаљона, а остала четири заузимали су јеванђелисти.[27] Насупрот томе, у XVIII веку, изглед овог дела иконостаса пролази кроз значајне промене: у неким случајевима нестају јеванђелисти, уводе се нови ликови и теме, а скулптура на иконостасу добија све већи значај.[28] Важну новину представља појава Лозе Јесејеве, која се према истраживањима Стефана Таранушенка јавља на „многим" иконостасима.[29] Овај аутор сматра да је Јесејева лоза доспела на царске двери са катапетазме, каве су постојале на Кавказу.[30]

На другачије закључке наводи најранији пример Лозе Јесејеве на царским дверима у Украјини, из Борисоглепског сабора у Чернигову[31] (цртеж 1).

---

[24] О. Микић, *Портрет Срба у XVIII веку, Портрети Срба XVIII века,* каталог Галерије Матице српске, Нови Сад 1965, 37; Д. Давидов, *Иконе зографа темишварске и арадске епархије,* 127–130.

[25] О уметничкој епохи Бранковјану види Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века,* Нови Сад 1987, 13–20, о сликарској радионици Андреја Андреовича са којим су сарађивали Недељко Поповић и Георгије Раните, 14–18.

[26] Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској,* 36–37, и М. Јовановић, *Руско-српске уметничке везе у XVIII веку,* Зборник Филозофског факултета, књ. VII–1, Београд 1963, 402, претпоставили су украјинско порекло Лозе Јесејеве на царским дверима. Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века,* 282, 285, 309–310, у оквиру студије о утицају Богородичиног култа на прву зону српског иконостаса XVIII века, разматра и царске двери о којима је реч.

[27] С. Таранушенко, *О украјинском иконостасу XVII и XVIII века,* Зборник за ликовне уметности 11, Нови Сад 1975, 135.

[28] Исти, нав. дело, 136.

[29] Исто. Спомиње свега неколико приказа од којих су само два репрезентативна.

[30] Исто. Уз овај део текста нема наведених примера нити позивања на литературу, па ове податке није било могуће проверити. Ипак, може се посумњати да је један иконографски мотив из провинције стигао у велике украјинске градове, и да је украшавање катапетазми на Кавказу (Грузија) утицало на избор тема барокизованих иконостаса украјинских цркава.

[31] Г. Н. Логвин, *По Украини,* Київ 1968, ил. на страни 92. У доњем делу су две лежеће фигуре симетрично постављене: на левом крилу је Јесеј, ослоњен о десну руку, а на десном цар Давид са круном и харфом који се ослања на леву руку. Од обојице полази богата стилизована лоза која формира по три медаљона са допојасним фигурама. У првом реду то су јеванђелисти Лука и Јован, у другом се изузетно, због посвете цркве, налазе руски светитељи Борис и Гљеб у раскошној одећи, а у последњем реду су јеванђелисти Матеј и Марко. У врежи лозе изнад горња два медаљона налазе се мање фигуре Богородице и арханђела Гаврила (Благовести), а на самом врху је мала фигура Христа у мандорли. На саставу крила препознају се ситне допојасне фигуре старозаветних царева са крунама.

Црт. 1. Царске двери Борисоглебског сабора у Чернигову, почетак XVIII века
(Цртеж Б. Живковића)

Стилски, ове двери представљају изванредан барокни рад у сребру, за који су ктитори послали уметничкој радионици нацрт за композицију заједно са материјалом.[32] О времену настанка и месту израде постоје различита мишљења: Таранаушенко наводи Праг или Краков и датује их у 1702. годину, док Логвин сматра да су двери начињене крајем XVII века у Гдањску.[33] Без обзира на до сада неразрешено питање провенијенције ових двери, судећи по стилу јасно је да су начињене у поднебљу западноевропске уметности (цртеж 1–2).

У јужној Пољској и суседној Шлезији настао је у барокном периоду низ ретабала са приказом Лозе Јесејеве.[34] Најзначајнију паралелу чине, међутим, дуборезбарене царске двери настале око 1650. године које су се до другог светског рата налазиле у Народном музеју у Кракову, а потичу из непознате унијатске цркве[35] (цртеж 2). Још једне двери исте тематике из музеја у Bartfeldu (Bardejov, Bártfa), донете су из унијатске цркве у Кискурима.[36] Верници унијати били су бивши православни Украјинци, којима је административним путем забрањена „грческа вера" после сабора у Бресту, 1596. године.[37] Готово читаво столеће Украјина је трајала унутар пољске државе, да би се ратом 1648/54, ослободила и прикључила Русији.[38] У променама граница и превирањима наредних векова, страдао је велик број унијатских цркава. Отуда се с разлогом може сматрати да је сличних примера било више, чиме се убедљивост претпоставке о појави Лозе Јесејеве на украјинским царским дверима по угледу на оне у источним областима данашње Пољске повећава. Теза о теолошким разлозима за појаву царских двери са овом темом, општег је карактера. Иако идеолошка основа за овај посебан програм двери постоји, он се не остварује до појаве Лозе Јесејеве на унијатским иконостасима, на које прелази са католичких ретабала.[39] Дуборезбарене двери из краковског Народног музеја, настале пола века пре черниговских, сведоче о пракси која до XVIII века није постојала у Украјини, о приказивању Лозе Јесејеве на царским дверима. Православни ктитори могли су видети ову тему на истом месту у унијатским црквама и на олтарским ретаблима ранијег периода.

Раскошна Лоза из Борисоглепског сабора у Чернигову подстакла је ктиторе Катаринске цркве у истом граду да наруче ову тему на царским дверима.[40] На њима је почетком XVIII века дуборезбар приказао Јесеја, староза-

[32] Исти, нав. дело, 86.

[33] С. Таранушенко, нав. дело, 138; Г. Логвин, нав. дело, 86.

[34] Н. Вагапуаі, нав. дело, 75.

[35] Неуобичајено је предимензионирана фигура Јесеја који лежи ослоњајући се о десну руку, док се изнад њега пружа богато изведена лоза са дванаест полуфигура царева (по шест са сваке стране) који држе развијене свитке. На врху, у мандорли је допојасна фигура Богородице са Христом у наручју. Барањаи за овај рад каже да је изведен „на скоро средњовековни начин", нав. дело, 78, abb. 12.

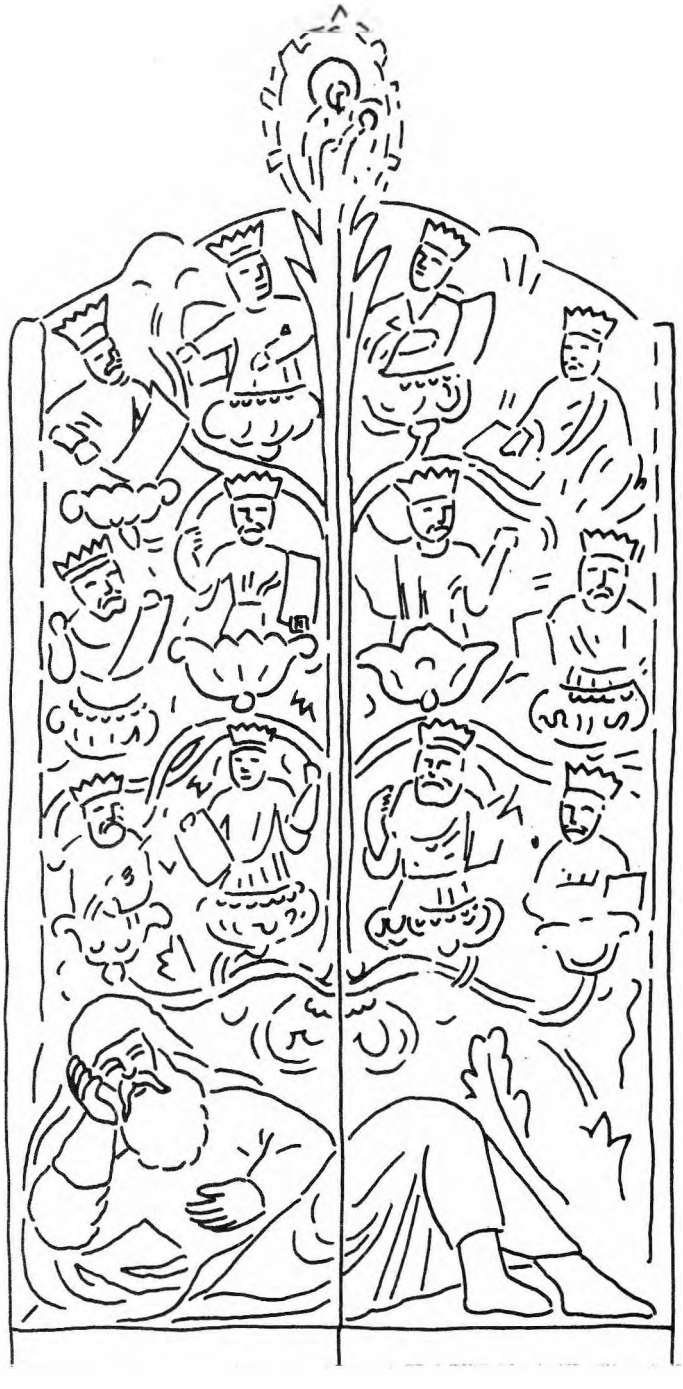
[36] Исти, нав. дело, 78.

[37] Г. Флоровский, *Пути русского богословия*, Paris 1983, 41.

[38] С. К. Килессо, *Киево – Печерская лавра*, Москва 1975, 15.

[39] Р. Михаиловић, *Иконостас XVIII века и циклус Христових страдања*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 204–231, анализира везе у концепцији иконостаса XVIII века са католичким ретаблима.

[40] С. Таранушенко, нав. дело, 138.



Црт. 2. Царске двери из Народног музеја у Кракову, око 1650. год.
(Цртеж Б. Живковића)

ветне цареве и Благовести. У скраћеној верзији Лоза Јесејева нашла се на истом месту у црквама у Малој Черемшчини у Сумском реону, селу Межириче у лебединском реону Сумске области и у градићу Бохачи у Полтавској области.[41]

Двери из Борисогљепског сабора, ремек-дело јувелирске уметности, свакако су биле чувене и изван Чернигова, једног од великих центара Украјине у XVII и XVIII веку. Черниговски скулптори, дуборезбари великих олтарских преграда, истицали су се вештином, па су неретко наруџбине стизале и за оближње кијевске цркве, у којима се, није немогуће, налазила и нека представа Лозе Јесејеве.[42] Блиске везе Срба са Украјином, поготово Кијевом, омогућавају закључак о украјинском пореклу Лозе Јесејеве на царским дверима српских иконостаса. Иако није могуће утврдити која је личност наше црквене хијерархије и на који начин била упозната са украјинским приказима, у реконструкцији културне епохе, овакав пут утицаја сасвим је логичан, тим пре што традиционална уметност до XVIII века не пружа ниједан сродан пример.[43]

Царске двери Борисогљепског сабора у Чернигову повезују у јединствену целину традиционално приказиване Благовести и Лозу Јесејеву. На веома сличан начин приступили су компоновању царских двери мајстори Пожаревачке цркве у Сентандреји, које показују ближу везу са ранијом традицијом и представљају Благовести. На примеру из Рацалмаша насликана је само Лоза Јесејева, па је ова концепција самосталнија у изразу и вероватно начињена после сентандрејске. Родоначелник је на дну изведен у рељефу, по узору на иконостасе из Украјине или Румуније, где је у XVIII веку рељефна скулптура постала честа појава. Праотац Јесеј ослоњен је о буре, што је јединствен детаљ везан за еухаристичку симболику жртве и искупљења.

У саставу Лозе Јесејеве на царским дверима из Украјине не појављују се пророци. Много већа пажња поклоњена је царском пореклу Христовом, као што је случај и на великом броју приказа у западноевропској уметности.[44] Насупрот украјинским решењима, пророци су на српским примерима најбројније личности, а тако су означени Давид и Соломон. На царско порекло указу-

[41] Исто.

[42] М. Јованович помиње Лозу Јесејеву у кијевској цркви Сретењског Софијског сабора на иконостасу из 1689. године који „у читавом горњем полукружном делу има насликану Лозу Јесејеву", нав. дело, 402, о чему информацију даје Е. Кузминь, *Отъ XVII къ XVIII вьку,* Старые годы, Москва 1909, 458. О украјинским дуборезбарима који су радили у Кијеву, М. Т. Гембарович, у поглављу „Скульптура та різьблення", *История українского мистецтва,* том III, Київ 1968, 144.

[43] Темишварски сликари Недељко и Георгије могли су познавати румунску уметност XVIII века, али из тог периода нису познате представе Лозе Јесејеве на иконостасу, осим сасвим сведених облика, у виду развијене вреже на архитраву, која ниче из тела лежећег Јесеја. Остали ликови се не појављују. Уп. N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie II,* Bucarest, 1936, pls. 31, 33 i 38, i V. Dragut, *Arta Branoveneasça* Bucureşti 1971, ил. 90. Није вероватно да је овакво решење послужило као основа за настанак приказа из Сентандреје и Рацалмаша.

[44] Из Барањијевих описа појединачних представа кроз историјски развој теме, види се да је на Западу царско порекло Христово увек било посебно истицано. У неким веома ретким варијантама укључени су принчеви из хабсбуршке владарске куће и угарске краљевске породице, у састав ове композиције. H. Baranyai, нав. дело, 91, abb. 27.

ју једино дуборезне круне које су постављене изнад сваког медаљона на дверима.[45] Од десет пророка са Лозе Јесејеве из Пожаревачке цркве, шесторица носе свитке који приближно одговарају текстуалним предлошцима за илустровање песме *Пророци су те одозго наговестили.* То су Авакум, Језекиљ, Данило, Мојсије, Арон и Захарија.[46] На највећем броју свитака чита се: „Видех деву..." или „Видех те...", што је модел карактеристичан за текстове из композиције о Богородици, коју су пророци „видели" и наговестили. На дверима из Рацалмаша, од шеснаест пророка, девет носе одговарајуће свитке.[47] На овој представи пророци држе предмете својих визија као што прописује иконографски предложак: Јаков је приказан са лествицом, Данило са гором, Јеремија са Захаријиним текстом и седмокраким свећњаком, Језекиљ са вратима, Исаија са машицама, Мојсије са горућом купином, Арон са разлисталим штапом и Давид са кивотом. У неким случајевима текст је узет директно из Старог завета: код Језекиља (44:2), на рацалмашкој, Исаије (7:14) и Гедеона (Псалм 71:6) на сентандрејској представи Лозе Јесејеве.[48] И код ових пророка реч је о стиховима који се према тумачењима односе на Богородицу, чиме се уклапају у основну замисао приказа. У Рацалмашу Соломон држи свитак са текстом који се исписује уз Благовести (Псалм 45:10), а пророк Авакум свој текст (3:2), који се јавља у представама у којима нема алузија на Богородицу.[49] Амос, Михеј, Агеј и Јона, такозвани мали пророци, који према приручнику нису укључени у композицију *Пророци су те одозго наговестили* овде носе текстове који немају маријанску симболику.[50] Значајна је разлика између медаљона на врху двери: на сентандрејским су то св. Тројица, а на рацалмашким Богородица Знамења, као симбол инкарнације.[51] Приказ Благовести на првим дверима одредио је изглед последњег медаљона, као што је закључила Радмила Михаиловић.[52] Благовести означавају почетак процеса оваплоћења, па би се та идеја само поновила представљањем Богородице на сентандрејским дверима. Приказом св. Тројице дато је свеобухватније значење које надграђује смисао сцене Благовести.

---

[45] Разлике које постоје између украјинских и српских приказа указују на могућност постојања неког другог узора који је по свој прилици био избор ктитора.

[46] Текстови свитака су објављени: Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској,* Опис икона бр. 56, 178–180. Упореди са предлошком из Ерминије, *Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Unmerfungen von Didron d. Ü und eigenen von J. Schäfer,* Trier 1855, 285–288.

[47] Текстове свитка види, Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској,* Опис икона бр. 53, 174–176. За предложак из Ерминије упореди, *Handbuch der Melerei vom Berge Athos.* 285–288.

[48] Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској,* 175, 179.

[49] Исто.

[50] Исти, нав. дело, 176.

[51] О Богородици Знамења, М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења,* Зборник за ликовне уметности 13, Нови Сад 1977, 3–23. У представи св. Тројице Христ има ране од ексера на рукама. О поштовању Христових рана види студију Мирослава Тимотијевића, *Захарија Орфелин – Распеће са Лонгином и поштовање Христових рана у српској уметности XVIII века,* Зборник за ликовне уметности 21, Нови Сад 1985, 223–233.

[52] Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века,* 309.

Специфичност ова два приказа Лозе Јесејеве на царским дверима у односу на дотадашњу традицију чини спој ове теме са представом *Пророци су те одозго наговестили.*[53] Њиховим, до тада неуобичајеним компоновањем у заједничку целину Богородичино девичанско материнство, најављено мудрошћу пророка, стављено је у први план. Богородица Знамења и Благовести са св. Тројством губе првенство које имају на царским дверима испред много пута метафорично понављане поруке: Богородица је родила Христа, а ипак остала девица. Њеној особини којом је изузета од осталог дела женског рода придружује се још једна посебност: ослобођена је првобитног греха, односно зачета без мрље (Immaculata Conceptio). Ове две концепције, иако означавају јасно одељене Богородичине особине, сродне су јер говоре о Маријиним предиспозицијама којима је предодређена да постане Богомајка.

У посттридентској уметности развијен култ Богородице, особито изражен кроз Immaculata Conceptio, био је прихваћен у украјинској теологији. Схоластика коју су тумачили кијевски професори била је у доброј мери противреформацијска, заснована на језуитској литератури и методама образовања.[54] Тако у радовима Јоасафа Кроковског, ректора кијевског колегија, а касније митрополита овог града, посебно место заузима поштовање безгрешног зачећа. Под његовим утицајем, основана је при Кијевској духовној академији Sodalitis Mariana, удружење чији су се чланови посвећивали „Марији Деви, без породнаго греха зачатој".[55] Иако ова доктрина није стекла нарочиту популарност међу српским богословима, већ средином XVIII века, јавиле су се прве ликовне представе безгрешног зачећа, по иконографији из Апокалипсе (12:1), дела сликара Украјинаца или Срба школованих у Кијеву: на своду крушедолске припрате из 1750, а потом на иконостасу Јована Поповића у православној цркви св. Николе у Сегедину из 1761. године.[56]

Симболи безгрешног зачећа и девичанског материнства у начелу се разликују. У првом случају највише су инспирисани *Песмом над песмама* (Tota pulchra...4:7), а у другом пророчким визијама.[57] Неки од њих су заједнички и то управо Језекиљева затворена врата (porta clausa) и Лоза Јесејева (virgo Jes-

[53] У Музеју св. Катарине у Ираклиону на Криту налазе се две иконе Лозе Јесејеве овог типа, приказане као дрво Јесејево са Богородицом и пророцима који носе атрибуте и развијене свитке. Иконе су готово потпуно идентичне (вероватно копиране једна са друге). Нису датоване, али се могу сматрати радом из XVI или XVII века (датовање отежава изразит анахронизам). У манастиру св. Пантелејмона налази се иконографски готово идентична икона из 1742. године. Уп. Θ Δετοράκη, Τα μοναστηρια της Κρητης, Ἀθηνα 1986, ил. на странама 43 и 49.

[54] L. Réau, нав. дело, *La Vierge avant la naissance de l'enfant* (L'Immaculée Conception), 75–83. Овом проблему темељно се приступило у новој стручној литератури, у необјављеном магистарском раду Бодина Вуксана, *Српски бакрорезни лист XVIII века: од реформисане слике до побожне представе,* 80–93.

[55] Г. Флоровский, *Пути русского богословия,* 56.

[56] Д. Медаковић, *Зидно сликарство манастира Крушедола,* Путеви српског барока, Београд 1971, 117; Д. Давидов, *Иконе српских цркава у Мађарској,* цртеж иконостаса на страни 128.

[57] L. Réau, нав. дело, 80, 85.

se).[58] Приказивање лозе која се грана из Јесеја као амблема девичанског материнства, даје им истакнуто значење „двери непроходиме". Држећи се православног начина приказивања богородичине чедности, сликари сентандрејских и рацалмашких царских двери остварили су ортодоксно, али новим, реформисаним идејама инспирисано иконографско решење за главне вратнице иконостаса. Популарност култа Богородице тога доба, у овом случају популарност доктрине о безгрешном зачећу, могла је подстаћи настанак иконографије царских двери, које тумачимо као један од посредних утицаја барокног доба на смисао сликаних представа и њихово место на иконостасу.

САКОС ХРИСТОФОРА ЖЕФАРОВИЋА ИЗ УМЕТНИЧКОГ МУЗЕЈА У БУКУРЕШТУ, 1751

Композиција Лозе Јесејеве испуњава читаву леђну страну сакоса извезеног 1751. године по картону Христофора Жефаровића, а по наруџбини угроашког епископа Неофита Крићанина.[59]

Од лежеће фигуре Јесеја при дну композиције полазе три крака натуралистичке биљне вреже, која обликује шеснаест медаљона са приказима полуфигура пророка и царева са развијеним свицима. Унутар медаљона, поред сваке личности забележено је тешко читљиво име, док грчки текст на свицима није могуће прочитати. У средишњем низу налазе се два медаљона са уобичајеним представама царева Давида и Соломона. Осталих четрнаест медаљона заузимају пророци. Тројица од њих, дуге седе браде, носе митре, па су то највероватније Мојсије, Арон и Самуило.[60] Једино су два пророка са митрама, лево и десно од Богородичине представе на престолу, приказана у чеоном положају. Осталих дванаест, по шест са сваке стране, окренути су ка средишњем краку, који води до поменуте Богородичине иконе. Међу њима се разликују три млада, голобрада пророка. Имена Захарије и Данило могу се прочитати, а трећи је по свој прилици Авакум.[61] Читљива су још имена Јоне и Језекиља, па би иконографски распоред изгледао као на цртежу 3.

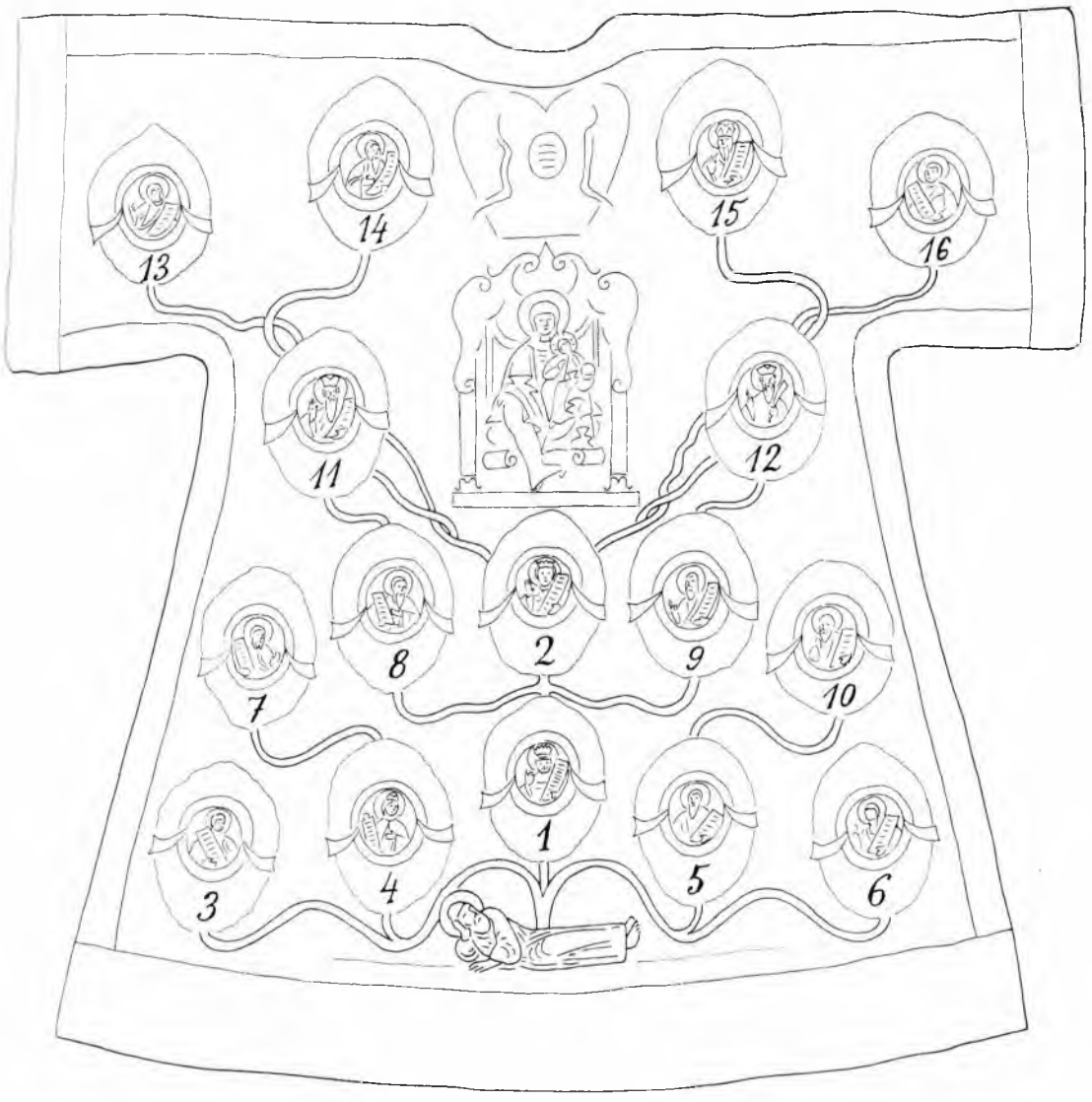
На предњој страни сакоса приказане су Благовести, а испод њих Христ Пантократор, под којим је смештен крст са инструментима мучења. Лоза са гроздовима у којој су смештени медаљони са представама допојасних фигура

[58] J. Hall, нав. дело, 327. На Западу се од друге половине XV века Лоза Јесејева повезује са доктрином о безгрешном зачећу, чиме се објашњава пораст интересовања за ову тему уочи Реформације, L. Réau, нав. дело, 135.

[59] Д. Стојановић, *Везови Христофора Жефаровића, Дело Христофора Жефаровића,* каталог Галерије Матице српске, Нови Сад 1961, 72; P. Johnstone, *Byzantine Tradition in Church Embrodery,* London 1967, 97, pl. 15.

[60] *Handbuch der Malerei vom Berge Athos,* 149.

[61] Исто, 155, 156.



1. Давид
2. Соломон
3. Непознати пророк
4. Данило
5. Непознати пророк
6. Авакум
7. Јона
8. Непознати пророк
9. Непознати пророк
10. Непознати пророк
11. Пророк с митром
12. Пророк с митром
13. Непознати пророк
14. Језекиљ
15. Пророк с митром
16. Захарија

Црт. 3. Сакос Христофора Жефаровића из Уметничког музеја у Букурешту, 1751.

(Цртеж Б. Живковића)

апостола у оквиру композиције „Ја сам чокот, а ви лоза" (Јован 15:5), обухвата остали простор предње стране сакоса. Винова лоза је симбол Христа, али и слика Цркве, а апостоли као ученици, оснивачи су хришћанске цркве. Отуда не изненађује представљање ове композиције на епископској одећи. Лоза Јесејева често се приказује као винова лоза, а ова појава тумачи се асоцијацијом на поменуте стихове јеванђелисте Јована,[62] чему треба додати симболику винове лозе везану за жртву и искупљење. Међу српским примерима насталим у XVIII веку, лоза је на овај начин изведена на панагијару хаџи-Пајсија и јеромонаха Авакума и на фресци у капели Јована Крститеља у Успенској цркви у Српском Ковину. На Жефаровићевом сакосу, на предњој страни, приказана је композиција „Ја сам чокот, а ви лоза", па је Лоза Јесејева вероватно стога добила другачији изглед. Занимљиво је на овом месту приметити да се на царским дверима код нас лоза која обликује оквире медаљона приказује у виду стилизоване биљне вреже. Другачија традиција постоји у Украјини, где се винова лоза у дуборезу често појављује на царским дверима.[63]

У вези са наменом сакоса, пажњу привлачи начин на који су приказана тројица првосвештеника, Мојсије, Арон и Самуило, унутар Лозе Јесејеве. Двојица од њих заузимају централна места, са обе стране Богородичиног трона. Мојсије и Арон јављају се редовно у овој композицији, али иако сликарски приручник прописује њихово приказивање са митром, тек на сакосу, они су први пут у оквиру ове композиције, тако и изведени. Разлог томе је свакако истицање њихове првосвештеничке улоге у склопу представе на одежди архијереја. На осталим примерима Лозе Јесејеве у српској уметности XVIII века, Мојсије и Арон не носе митру јер се налазе у оквиру композиција које су изразито служиле слављењу маријанског култа. С обзиром на то да је Богородица и овде у центру композиције, велика је вероватноћа да је садржина свитака блиска уобичајеним метафорама које се на њу односе.

Оваква замисао сакоса са Христом Виноградаром, на једној страни, и Лозом Јесејевом на другој, веома је ретка.[64] Образовани Христофор Жефаровић или његов ктитор, угровлашки епископ Неофит Крићанин одлучили су се за комбинацију две теме које формом и садржином представљају пандане, а нарочито су честе у иконопису поствизантијског периода.[65] Христова и Богородичина лоза сведоче о основним догмама хришћанске вере – Инкарнацији, Жртви и Искупљењу. Делимичну паралелу представља сакос васељенског

---

[62] L. Réau, нав. дело, 180.

[63] Г. Логвин, нав. дело, илустрације на странама 249, 293, 311, 316 и 321; *Ктория українського мистецтва*, том III, ил. 120.

[64] P. Johnstone, нав. дело, 97, тврди да је Лоза Јесејава била честа тема на сакосима XVII и XVIII века, али не наводи ниједан пример који би то доказао.

[65] Јесејева Лоза и Христ виноградар јављају се нарочито на италокритским иконама, док се у истом периоду на Балкану чешће срећу Богородица окружена пророцима и Христ са апостолима. Види у Музеју икона Хеленистичког института за византијска и поствизантијска истраживања, № 11, 12 и 56; каталог изложбе Византијског музеја у Атини, *Byzantine and Postbyzantine Art*, Athens 1986, 101 и 104; Θ. Δετοράκη, нав. дело, 139; Д. Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века*, Београд 1980, № 34, 44, 45, 53, 54.

патријарха са Стаблом Јесејевим, настао читав век после Жефаровићевог.[66] За ову тему може се рећи да нестаје крајем XVIII века. Сасвим касни примерак на сакосу васељенског патријарха не нарушава правило – у XIX веку Лоза Јесејева јавља се само као изузетак.

ЦАРСКЕ ДВЕРИ ИЗ ЦРКВЕ УСПЕЊА БОГОРОДИЦЕ У СРПСКОМ КОВИНУ (RÀCKEVE) ОКО 1770

Царске двери садрже четрнаест медаљона у рокајним оквирима изведеним у позлаћеном дуборезу, са крстом на врху. Приказане су Благовести, Давид и Соломон, девет пророка и Јесеј. Сви ликови су у пуној дужини (осим Богородице), једном руком придржавају свитке, а другу подижу у знак говора[67] (сл. 6).

Када су 1742. године мајстори Недељко Поповић и Георгије Раните сликали царске двери за цркву Успења Богородице у Српском Ковину (касније пренете у Рацалмаш), њени зидови још су били делимично прекривени живописом из 1514. године. Око две деценије касније, 1765, стигли су зографи из Мосхопоља да живопишу цркву, трећи и последњи пут.[68] Ови молери били су и иконописци, па су се по завршетку осликавања цркве прихватили рада на иконостасу, на коме су затекли само престоне иконе.[69] Јесеј је као и увек у најнижем регистру, али ни на који начин није издвојен, већ као и остали пророци стоји на облаку са развијеним свитком. Текстови свих пророка и царева, изузев Михеја и Јесеја, односе се на Богородицу, али су ретки они који одговарају предлошцима из композиције *Пророци су те одозго наговестили,* што за последњу трећину XVIII века није ни мало необично. Текстови Језекиља (44:2), Гедеона (Псалм 71:6), Данила (2:34), Исаије (7:14) и цара Давида (Псалм 45:10), у тумачењима попримају маријанску симболику.[70] Авакум, Мојсије и Арон носе свитке који су веома слични онима из Богородичине песме, а Михеј као мали пророк, који нема удела у композицији *Пророци су те наговестили,* носи текст свог пророчанства (4:1).[71] Без обзира што се ови свици не слажу у потпуности са текстуалним предлошцима, смисао им је несумњиво слављење

[66] Μεταβυζαντινη – Νεοελληνικη, εκκλησιασικη χρυσοκενητηκη, κατερινας Ζωγραφου – корре δρ. Ф, Αθηνη 1985, 38, сл. 122.

[67] Д. Давидов, нав. дело, 215–216, т. XLI; Исти, Иконе мосхопољских зографа у Српском Ковину у Мађарској, Саопштења XVI, Београд 1984, 100.

[68] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи, књ. 2,* бр. 3254 и 3258, Београд 1982. (фототипско издање).

[69] Царске двери, данас у Рацалмашу, свакако су већ тада биле уклоњене јер су за потребе нове конструкције иконостаса биле прениске (172,5 cm), а замениле су их нове, необичне концепције (230 cm). Уп. Д. Давидов, нав. дело, кат. бр. 53 и 122.

[70] Исти, кат. бр. 122. Текстови из Ерминије, *Handbuch der Malerei vom Berge Athos,* 285–288.

[71] Текст није узет из Ерминије.

Богородице, као и на претходним дверима које се налазе у Рацалмашу. Врло је вероватно да су наручиоци захтевали да се на новим царским дверима нађе композиција слична оној са претходних. У питању је необично, „хибридно" решење које можемо и не морамо звати Лозом Јесејевом, а на коме најзначајнију разлику у односу на узор чини поновно увођење Благовести, као обавезне представе на царским дверима.[72] Оквири су међу собом независни, па не постоји асоцијација на биљну врежу. Неуобичајен положај Јесеја наспрам Језекиља, можда је проистекао из потребе за симетричном композицијом. Сродни разлози највероватније су руководили и мајсторе борисогљепских сребрних двери из Чернигова, где је Јесеј постављен насупрот цару Давиду.

ФРЕСКА У КАПЕЛИ СВ. ЈОВАНА КРСТИТЕЉА У ЦРКВИ УСПЕЊА БОГОРОДИЦЕ У СРПСКОМ КОВИНУ 1771

Композиција Лозе Јесејеве заузима читав западни зид изнад стојећих ликова светитеља.[73] При дну је уснули Јесеј у лежећем положају, главом ослоњен на леву руку, док десном придржава грану винове лозе која му ниче испод груди. Јесеј је старац дуге седе косе и браде са пророчком капом на глави, поред које стоји развијени свитак са текстом: ΕΚ ΤΙϹ ΡΙΖΙϹ ΙΕϹΕ ΚΑΙ ΕΞ ΟϹ-ΦΝΟϹ ΤΟΥ ΔΑΒΙΔ Лоза са зрелим гроздовима вијуга између медаљона са пророцима и прецима. Приказано је двадесет шест медаљона у облику правилних кругова са прстенастим оквирима. У њима су смештени допојасни ликови пророка и предака: Гедеона, Јоне, Данила, Авакума, Арона, Језекиља, Авдије, Михеја, Софоније, Малахије, Јоила, Јована Претече, Јелисеја, Наума, Мојсија, Исаије, Амоса, Давида и Соломона, док је при врху Богородица Знамења са Христом на грудима. Сви ликови, изузев Арона, у левој руци носе отворене свитке, а десном указују на текст[74] (слика 7, цртеж 4).

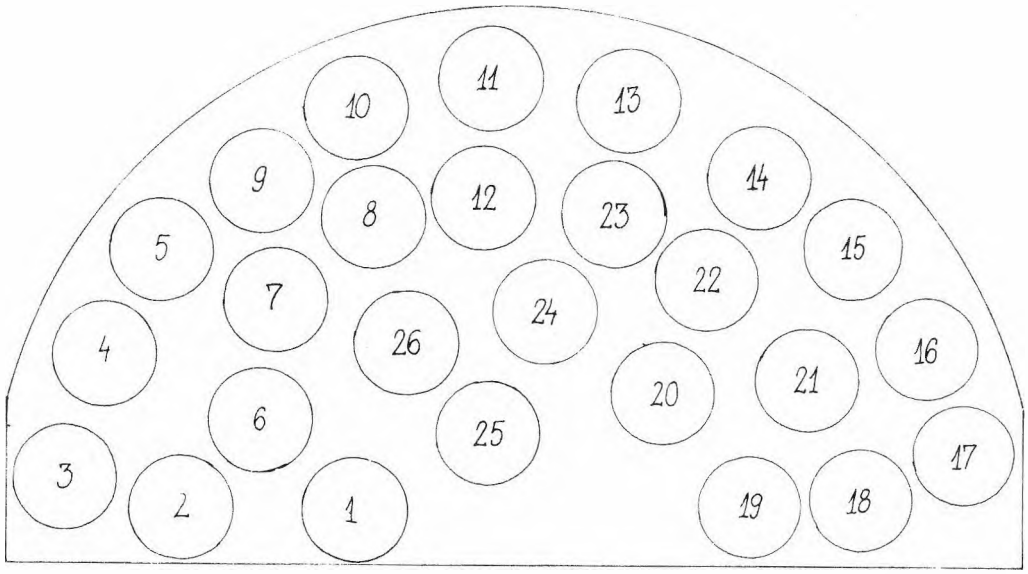
[72] Посебно занимљиве приказе представљају царске двери из Стоног Београда, рад Јована Четиревића Грабована из 1776. године и из Сегедина, рад Јована Поповића из 1761. године. Д. Давидов, нав. дело, кат. бр. 137 и 88. О иконографији, Р. Михаиловић, *Прва зона српског иконостаса XVIII века,* 313 и 319.

[73] С. Михалџић, *Православна епископија у Весприму,* Нови Сад 1935, Манастир Српски Ковин, 45–47; В. Петровић, М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини,* Нови Сад 1927, 44, сл. 63, 64; Р. Грујић. *Духовни живот, Војводина I,* Нови Сад 1939, 350–351; Д. Медаковић, *Прилог евиденцији наших споменика у иностранству – Српска уметност у јужној Угарској,* Зборник заштите споменика културе, књ. I, св. 1, Београд 1950, 84–86; Л. Мирковић, *Црквене старине у српским црквама и манастирима Баната, Румуније и Мађарске,* 18–19; С. Петковић, Живопис цркве Успења у Српском Ковину (Ráczkeve-u), Зборник за друштвене науке 23, Нови Сад 1959, 46–73; Д. Давидов, нав. дело, 38–40; Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века,* каталог Галерије Матице српске, Нови Сад 1987, 25–27.

[74] Пророци су распоређени према схеми 2 и носе следеће текстове:

1. Пророк Гедеон, старац сед, проћелав, кратке округле браде: СН ΜΟΝΗ (ΕΝ) ΠΑϹΑΙϹ ΓΕΝΕ (ΑΙϹ)

2. Пророк Јона, старац дуге седе браде и косе: ΕΒΟΗϹΑ ΕΝ ΘΛΗΨΗ (ΠΡΟϹ ΚΥΡΙΟΝ ΘΕ-ΟΝ)



1. Гедеон
2. Јона
3. Данило
4. Авакум
5. Агеј
6. Арон
7. Језекиљ
8. Непознати пророк
9. Непознати пророк
10. Авдија
11. Богородица са Христом
12. Михеј
13. Софонија
14. Непознати пророк
15. Малахија
16. Јоил
17. Јован Претеча
18. Јелисеј
19. Наум
20. Мојсије
21. Непознати пророк
22. Исаија
23. Амос
24. Давид
25. Самуило
26. Соломон

Црт. 4. Фреска у капели Јована Крститеља у цркви Успења у Српском Ковину, 1771.

(Цртеж Д. Радовановића)

---

3. Пророк Данило, млад, голобрад, црне косе са пророчком капом: ΟΡΟϹ ΝΟΗΤΟΝ (ΕΞ) ΟΥ (ΠΕΡΙ) ΕΤΜ (ΗΘΗ ΛΙΘΟϹ ΚΕΚΛΗΚΑ ϹΕ ΠΡΙΝ, ΑΓΝΗ ΠΑΘΕΝΟΜΗΤΟΡ)

4. Пророк Авакум, младић црне косе, са пророчком капом: ΟΡΟϹ ΚΑΤΑϹΚΙΟΝ ϹΕ ΗΔΟΝ ΚΟΡΗ, Τ...

5. Пророк Агеј, старији човек седе косе и дуге седе браде, са пророчком капом: ΤΗΝ ΠΡΟ-ΕΚΛΕΧΘΕΙϹΑΝ ΕΚ ΠΑ (ΤΡΟϹ)

6. Пророк Арон, старац дуге седе косе и браде, са митром на глави, жезлом у десној и амфором у левој руци, нема свитак.

7. Пророк Језекиљ, старац дуге седе косе и браде: ΠΥΛΗΝ ΕΓΩ ϹΕ ΕΙΔΟΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΚΕΚ (ΛΕϹΜΕΝΗΝ...)

8. Непознати пророк кратке увијене седе косе и браде, са пророчком капом: ΕΒΟΗϹΑ ΕΝ ΘΛΗΨΗ ΜΟΥ...

9. Непознати пророк, видљив је само део текста: ΠΙΟΝ ϹΗ ΕΠΑΞΙΟΝ ΩΔΗΝ...

10. Пророк Авдија, млад, голобрад, са пророчком капом: ΥΠΕΡΟϹΙΟϹ ΠΡΟϹΕΙ

11. Богородица са Христом.

12. Пророк Михеј, младић, голобрад, кратке косе, са пророчком капом: ΡΑΒΔΟΝ ΔΑΒΗΔ ΕΒΛΑϹΤΗϹΑϹ

13. Пророк Софонија, средовечан човек, кратке црне косе и браде са текстом: ΠΙΖΙϹ ΦΗΕ-ϹΑ ΤΗϹ ΠΑΝΑΓΝΟΥ

14. Непознат пророк, старији човек кратке седе косе и дуге браде, са пророчком капом: ΕΥΦΡΕΝΕΤΑΙ ΕΝ ϹΟΙ ΠΑΡΘΕΝΕ

Ни по завршетку рада на иконостасу, мосхопољска група зографа није окончала посао у српскоковинској цркви. Остало је да се осликају капеле, о чему сведоче натписи из 1771. године.[75] У оној, посвећеној св. Врачима натписи су на старословенском језику, јер је капела као и црква била намењена верницима Србима. Цинцари, који су били у мањини нису имали сопствену богомољу, за своје богослужбене потребе добили су капелу Јована Крститеља, па су натписи у њој на грчком. Иако су Цинцари себе називали Јелинима и користили грчки језик, натписи у Српском Ковину показују на први поглед парадоксалну ситуацију – српски натписи су потпуно тачни, док на грчким постоји мноштво правописних грешака, а понегде и убацивања словенских речи. Који је прави разлог томе, не зна се поуздано. Може бити да је неки од школованих монаха[76] дао сликарима текстове које је било потребно записати на фрескама, а потом проверавао њихову тачност, да се не би поткрала нека неправилно написана реч. Образованији верници Цинцари, ни њихов епитроп Тимиос Јанотис нису следили овај пример.

Програм ове капеле везан је за посвету Јовану Крститељу. Скромне димензије композиције из живота Јована Крститеља и Великих празника оставиле су слободну површину читавог западног зида, на коме је изнад стојећих фигура насликана Лоза Јесејева. То је најмонументалнији приказ ове теме у српској уметности XVIII века, а истовремено и једини сачуван у фреско-техници, што не изненађује, јер се током XVIII века зидна декорација ређе појављује у односу на ранији период.

Површина коју је заузела Лоза Јесејева била је у стању да прими највећи број пророка у српској уметности XVIII века. Од личности које се ретко

---

15. Пророк Малахија, средовечан човек, кратке црне коврџаве косе и браде, са пророчком капом: Ω ΤΩΝ ΥΠΕΡ ΝΟΥΝ ΘΑΥ (ΜΑΤΩΝ)

16. Пророк Јоил, старији човек дуге смеђе косе и браде, са пророчком капом: ΕΓΩ ΚΑΘ' ΙΠΠΟΝ ΙΣΤΡΟΝ ΚΑΙ (ΜΑΚΑ)

17. Јован Претеча, средовечан човек дуге косе и браде, у својој уобичајеној одећи од кострети: ΕΓΩ ΔΕ ΑΝΘΙCACAN ΤΟΝ ΚΤΙCΤΗΝ

18. Пророк Јелисеј, средовечан човек, кратке црне косе и браде: ΕΓΩ ΔΕ ΤΗC ΘΕΟΤΙΤΙC ΓΕΓΟΝΑC

19. Пророк Наум, средовечан човек, кратке црне коврџаве косе и округле браде, са пророчком капом: ΕΓΩ ΔΕ ΜΗ ΦΛΟΓΙCΘΕΙCΑΝ ΠΥΡΙ ΤΟΥ ΑΠΡΟCΙΤΟΥ ΦΩΤΟC

20. Пророк Мојсије, средовечан човек кратке црне косе и браде, са пророчком капом: ΕΓΩ ΒΑΤΟΝ ΚΕΚΛΗΚΑ ΑΝΘΡΩΠΩΝ...

21. Непознати пророк, старији човек седе косе и дуге седе браде, са пророчком капом: ΕΓΩ ΛΥΧΝΙΑΝ ΕΥΤΑΦΩΤΟΝ...

22. Пророк Исаија, старији човек, дуге седе косе и браде: ΕΓΩ ΔΕ ΛΑΒΙΔΑΝ ΑΝΘΡΑΚΟΦΟΡΩΝ...

23. Пророк Амос, старац дуге седе косе и браде: ΑΤΑC ΕΓΓΟΜΙ ΩΝΤΑΝΑΓΝΕ...

24. Пророк Давид, старији човек кратке седе косе и округле браде, са круном на глави: ΕΓΩ ΚΙΒΩΤΟΝ ΗΓΙΑCΜΕΝΟΝ...

25. Пророк Самуило, старац седе косе и дуге седе браде, са врчем у десној а свитком у левој руци: CΗ Η Ο ΠΟΚΟC ΚΑΙ ΕΠΙ ΤΑΥΤΗΝ ΤΗΝ ΠΟ(ΚΟΝ)...

26. Пророк Соломон, младић кратке црне косе са круном: ΕΓΩ (ΔΕ) ΚΛΗΝΗΝ (ΤΟΥ) ΒΑCΙΛΕΩC ΚΟΡΗ...

[75] Л. Мирковић, *Црквене старине у српским црквама и манастирима*, 19.

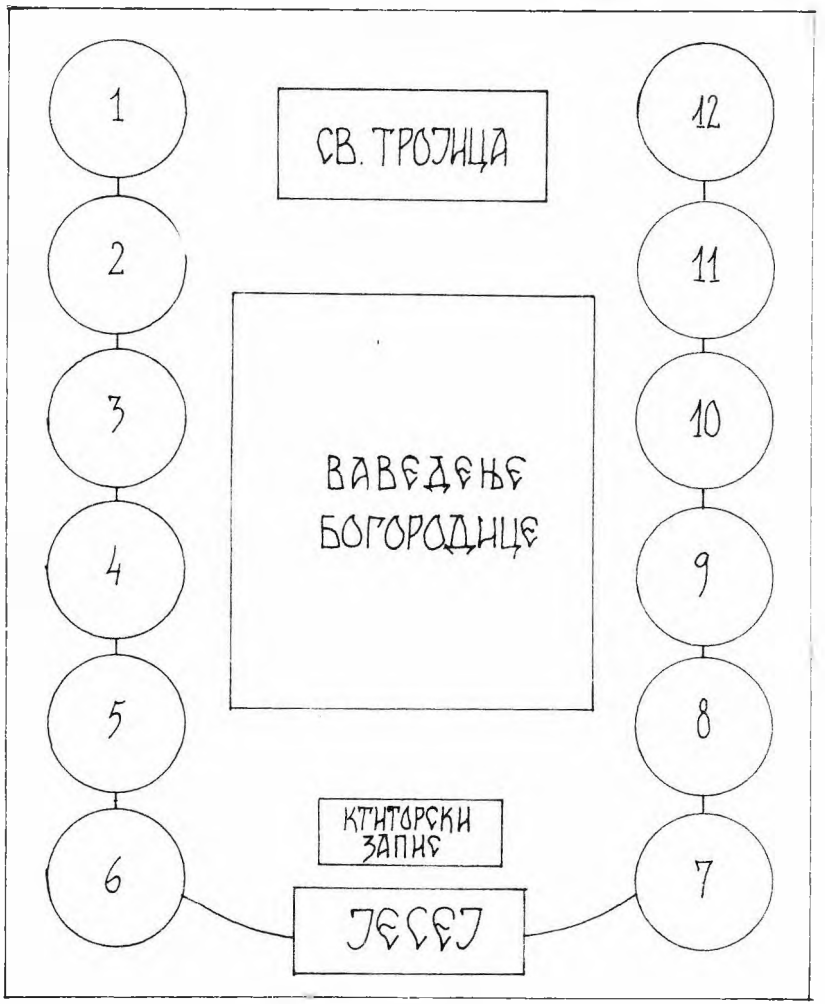
[76] Црква у Српском Ковину је добила статус манастира вероватно после сеобе 1690. године. Уп. С. Петковић, нав. дело, 46.

срећу у оквиру ове теме треба поменути Јелисеја, следбеника пророка Илије, Самуила, који је миропомазао Давида и Јована Крститеља, који је као последњи пророк и коме је ова капела посвећена, разумљиво, добио своје место, али његов лик није посебно истакнут. Садржина свитака нешто је тежа за разумевање због многобројних грешака у грчком тексту, али највећи број ових свитака односи се на Богородицу, према предлошку из Ерминије за сликање *Пророци су те одозго наговестили*: Арон носи текст о жезлу, Јоил о лествици (Јаковљев текст), Језекиљ о вратима, Данило о гори, Авакум о осенченој гори, Јеремија о путеводитељици новог Израиља, Самуил о руну (Гедеонов текст) и Давид о кивоту. Михеј и непознати пророк помињу „изданак Давидов" и „пречисти корен".[77] Иако су дела исте групе уметника, фреска са Лозом Јесејевом и композиција на царским дверима, упадљиво се разликују, пре свега због различитих места у храму на којима се налазе. Ова фреска, јединствена по броју приказаних пророка, наставља се својом иконографијом и значењем на онај низ представа Лозе Јесејеве који јој је претходио у српској уметности XVIII века.

ЗАВЕСА ЗА ДВЕРИ ИЗ МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА ОКО 1780

На необјављеној катапетазми која се чува у библиотеци манастира Хиландара Лоза Јесејева приказана је као споредна композиција која допуњује представе Ваведења и св. Тројице. У средини катапетазме је представа Ваведења Богородице са натписом: в҃веденіе пр҃тіа бц҃ы. Изнад ње је нешто мања овална сцена св. Тројице їисъ хр҃стос бг҃ъ дхъ с҃тыи бг҃ъ оц҃ъ. Испод композиције Ваведења, у посебној картуши је ктиторски запис сію завесъ храмꙋ в҃веденіѧ прес҃тіѧ бц҃ы мнстырю/ сꙋщемꙋ въ с҃той горѣ хиландарѣ зоовомꙋ восточнагѡ исповѣд/ аніѧ сынъ и рабъ божий михаил приложи мц҃а апр҃ила лѣта же гднѧ 1780. У доњем делу катапетазме испод ктиторског записа налази се лежећи Јесеј с҃тый пророкъ іессеи из чијих груди излазе две рачвасте гране винове лозе са медаљонима пророка распоређених по левом и десном рубу. Пророци носе атрибуте, односно предмете својих визија. То су Арон са жезлом, Исаија са машицама, Захарија са седмокраким свећњаком, Авакум (?), Јеремија са свитком, Соломон са храмом, Давид са лиром, Данило са гором и Мојсије са горућом купином (цртеж 5). Из описа се види да је као и на досадашњим представама Лоза Јесејева схваћена као сложени амблем Богородичиног девичанског материнства. Представа Ваведења, која заузима централни део композиције, нашла се на овом месту свакако због посвете цркве.

[77] Текстове је прочитао и превео Мр. Сотирис Кисас, историчар уметности из Солуна, на чему му најсрдачније захваљујем.



1. Пророк Арон
2. Пророк Исаија
3. Пророк Захарија
4. Пророк Авакум
5. Пророк Јеремија
6. Пророк и цар Соломон
7. Пророк и цар Давид
8. Пророк Језекиљ
9. Пророк Данило
10. Пророк Гедеон
11. Пророк Јаков
12. Пророк Мојсије

Црт. 5. Завеса за двери из манастира Хиландара, око 1780. год.
(Цртеж Д. Радовановића)

Сви до сада познати примери овог типа налазе се на територији северно од Саве и Дунава, па би на први поглед могло да изгледа да хиландарска катапетазма представља изузетак. Стилски, она припада прелазу барока у рококо, па је готово немогуће претпоставити да је могла настати међу Србима под турском влашћу, где је уметност католичког Запада била слабо позната уметницима и наручиоцима, чак и крајем XVIII века. Ктиторски запис доноси

врло индикативан податак у том смислу. Раб божији Михаил налази за потребно да истакне да је „восточнаго исповеданија", што свакако значи да га окружују иноверници, односно да живи на територији Угарске међу католичким становништвом. Својом особеном иконографијом хиландарска катапетазма закључује преглед познатих представа Лозе Јесејеве у српској уметности XVIII века.

Разматрани српски прикази на први поглед сасвим су независни. Одвајају их различите технике, димензије, место и положај у храму, а из тих разлика проистиче неједнака намена и теолошки смисао. Иконографски пак, ове композиције веома су сродне, па би се чак могле посматрати као засебна група. Избор ликова и њихов распоред одговара најчешћим представама устаљеног ликовног решења које се прати до краја XII века. То су Јесеј као корен, преци у „стаблу", Богородица и Христ као цвет или плод, а пророци у „крошњама".[78] Садржај пророчких свитака чине карактеристичне визије које се односе на Богородицу, чиме она постаје најистакнутија личност у композицији. Оваква схватања наравно нису нова, али на приказима насталим током средњег века и поствизантијског периода, Богородичина улога унутар саме Лозе Јесејеве није посебно истицана. Много чешће она је окружена Богородичиним темама. У најсложенијим представама Лозе Јесејеве, које се јављају у монументалном сликарству од XIII до XVII века, главну особеност чине сцене из Старог и Новог завета које су приказиване у саставу композиције. Овај иконографски облик обухватио је већину српских представа XIII и XIV века, док у поствизантијском периоду постепено јењава процес обогаћивања новим мотивима. У XVIII веку долази до прекида са средњовековном традицијом веома компликованих иконографских решења и до враћања на једноставнији облик ове теме.

Лоза Јесејева на царским дверима не појављује се у српској средњовековној уметности, када је сликана у нартексима и параклисима. На тим местима приказивана је у монументалним размерама, што је делимично био разлог њеном све већем усложавању. Промене иконографских решења и места у храму, последица су западњачких утицаја пренетих преко Украјине, као што је случај са општим током српске уметности од пете деценије XVIII века.

Радови Недељка Поповића и Георгија Раните од прворазредног су значаја у групи српских приказа Лозе Јесејеве у XVIII веку. Царске двери насликане 1742. године за цркву у Српском Ковину (данас у Рацалмашу), директно су инспирисале појаву две нове представе ове теме, дела мосхопољских сликара из 1770. и 1771. године. Тиме се делимично објашњава постојање већег броја примера Лозе Јесејеве него на осталим географским подручјима у овом периоду. Ако се изузме сакос Христофора Жефаровића, изгледало би да су за формулацију ове сцене од пресудног значаја били локални мајстори и наручиоци, али нова концепција показује шире познавање уметности XVIII века, које

[78] G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, 16–17.

мајстори из Темишвара и Мосхопоља тешко да су могли имати. Отуд су вероватније образовани ктитори заслужни за изглед царских двери са Лозом Јесејевом.

Независна појава идентичног иконографског решења на неким италокритским иконама, веома је занимљива.[79] Настала у ранијем периоду због интензивнијег развоја у правцу синтезе позновизантијског и западноевропског стила, ова концепција дала је готово једнаке резултате. Тиме се показује колико су извесни процеси прожимања елемената Запада и Истока били неминовни и развијали се на сличан начин на местима њихових сусрета.

REPRESENTATION OF THE TREE OF JESSE IN EIGHTEENTH-CENTURY SERBIAN ART

ALEKSANDRA DAVIDOV

The tree of Jesse is a typical medieval subject which was popular in Byzantine art as well as in the West. From the earliest times it was viewed in connection with the Holy Virgin in the works of theologians and church authors: She is the tree of which Crist is a blossom. A gradual abandonment of the subject can be observed from the late sixteenth century onward, with the last phase of post-Byzantine painting, whereas in the West it was linked with the cult of the Virgin, especially the *Immaculata Conceptio.*

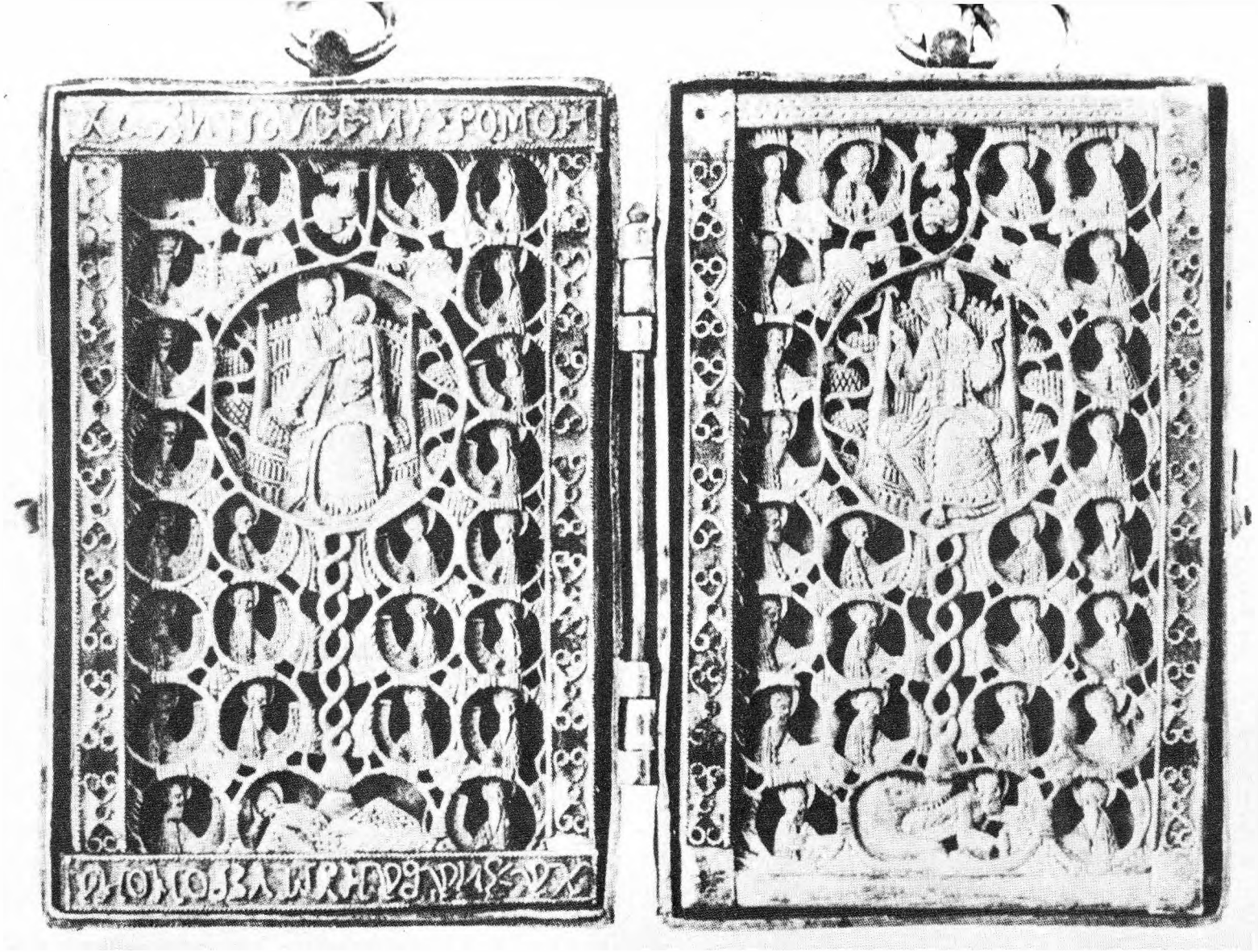
In Serbian art, both medieval and in the Turkish period, there were complex representations characteristic of the greater Byzantine area, where the role of the Virgin was not specially emphasized within the composition itself, but rather by means of the surrounding scenes.

In eighteenth century Serbian art seven representations of the Tree of Jesse have been preserved; all of them originated north of the Sava and Danube rivers, where the art life of the Serbs developed predominantly after the great migration of 1690. These include the panaghia (two-part medallion with the image of the Virgin) of the Pilgrim Pajsije (hadži-Pajsije) and the hieromonk Avakum; the central sanctuary door in the Požarevac Church at Sentandrea and in the Church of the Ascension at Rácalmás, both pairs dating from the year 1742; the saccos of Hristofor Žefarović of 1751, in the Church of the Assumption in Srpski Kovin (Ráckeve) of 1770, the fresco painting in the Chapel of St. John the Baptist of 1771, and on the katapetasmo in the monastery of Hilandar of 1780. These representations appear to be mutually independent, separated by different techniques and places in the church, from which different uses result. However, ikonographically speaking they are closely related, their meaning being a glorification of the Virgin. The Prophets are the most numerous characters in these compositions; they carry scrolls with texts in accordance with the model of the composition „You were announced by Prophets from above". This fusion of two subjects into one, the Tree of Jesse and „You were announced by Prophets from above" can be interpreted in terms of the growing observance of the cult of the Virgin in post-Trident art. The cult of the Virgin found its special expression in the doctrine of immaculate conception which, together with virgin birth singles her out and predetermines her for the Mother of God. In the Serbian specimens, the Tree of Jesse is represented as an emblem of virgin birth, which was often presented, from the Middle Ages onward, precisely through visions of the Prophets.

[79] У овом раду италокритске иконе само су поменуте (види нап. 12, 53 и 65), јер су углавном настале пре XVIII века, осим једне, из манастира св. Пантелејмона на Криту (1742).

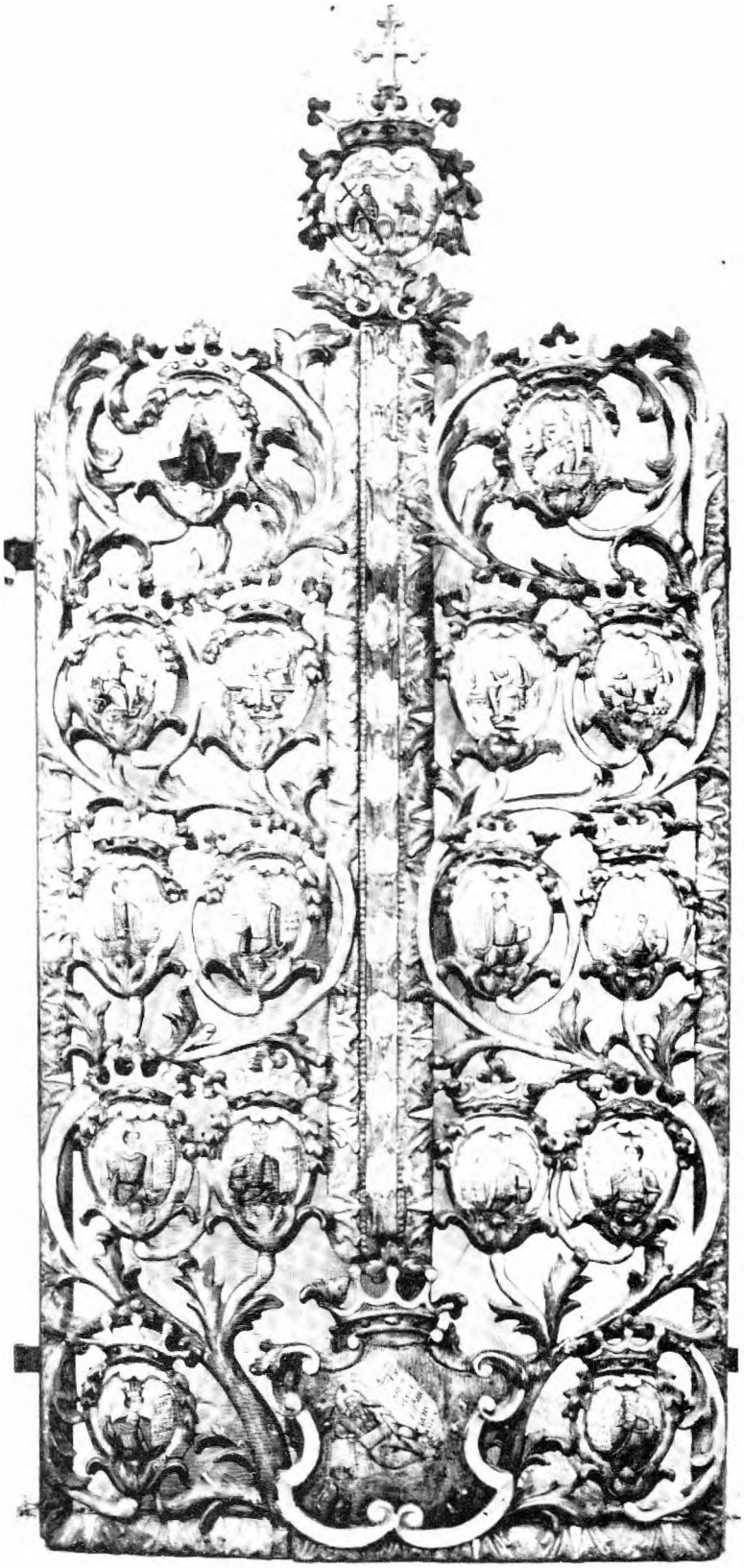
Among the Serbian specimens produced in the eighteenth century, the majority appear as illustrations in the central sanctuary door. The tradition existing in Serbian, and, more broadly, Byzantine art, does not exhibit this kind of treatment. Parallels can be found in eighteenth-century Ukrainian ikonostases, in the Borisoglebski Collegiate Church in Chernigov and in St. Katherine's Church in the same city, both built in the early eighteenth century. The Ukraine was under Polish rule from 1569 to 1654, and therefore the spread of the baroque style in art had begun as early as the seventeenth century. The Tree of Jesse may have caught the eye of those willing to place orders in the ikonostases in Uniate churches or in Roman Catholic retables. Ukrainian art exercised a decisive influence on the baroque transformation of Serbian art in the eighteenth century, and the occurrence of the Tree of Jesse in central sanctuary doors can be viewed as a part of the process.

In representations found in Poland and the Ukraine the imperial ancestors of Christ and the Virgin Mary play a decisive role, unlike the Serbian specimens, where the Prophets are represented in most cases, the Kings David and Solomon also being represented as such. For this reason the Serbian representations can be considered to be partly original in treatment, of a kind encountered only in Italo-Cretan ikons of an earlier period. These concepts of representation in the Serbian central sanctuary doors and in the Italo-Cretan ikons came into being independently of one another, indicating the degree to which certain processes of intermingling of elements of the East and the West were inevitable, developing in similar ways in places of their encounter.

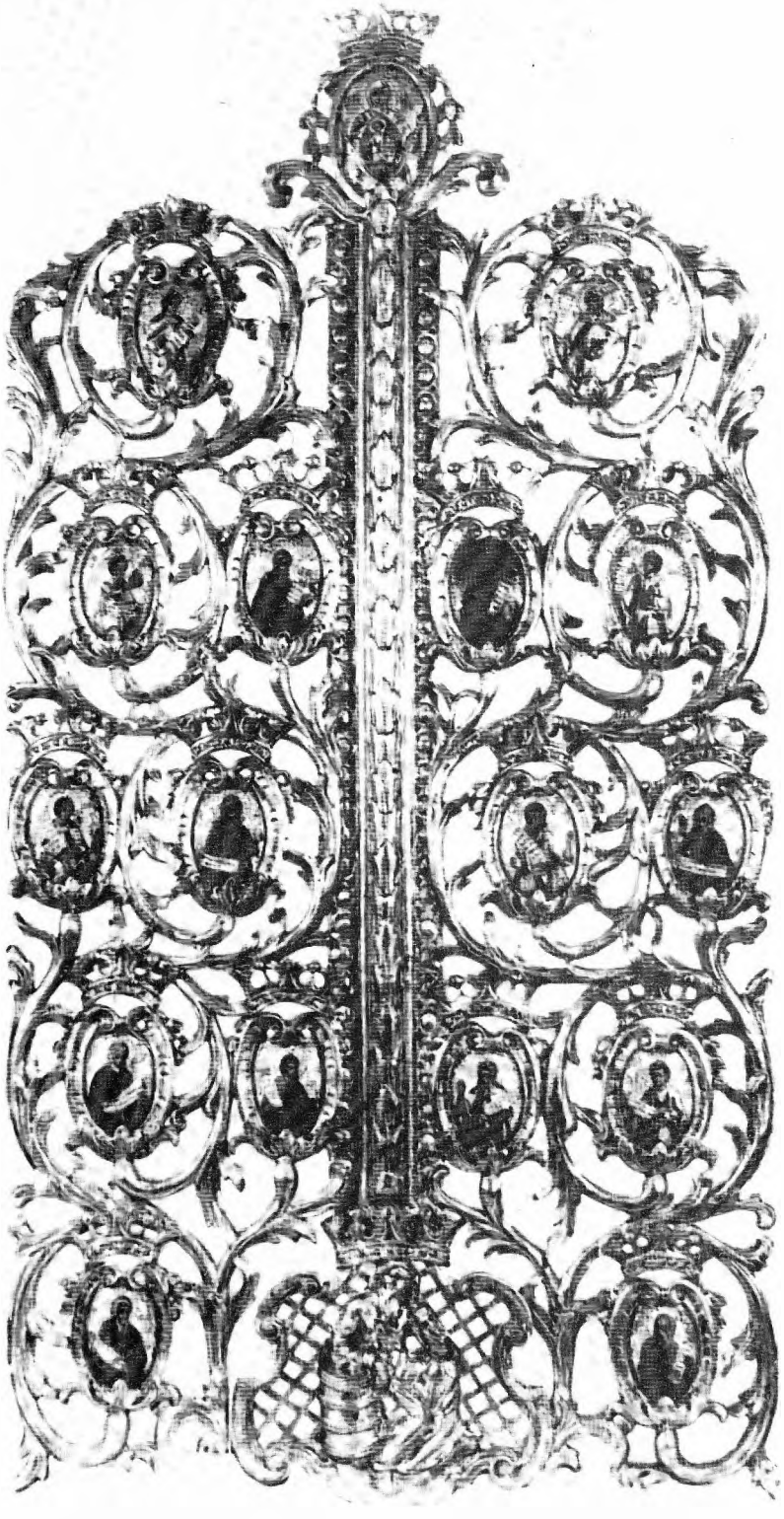


Сл. 1. Панагијар хаџи-Пајсија и јеромонаха Авакума, почетак XVIII века, Музеј српске православне цркве

Сл. 2. Панагијар хаџи-Илариона, митрополита београдског и сремског, крај XVI – почетак XVII века, Музеј града Београда (лева плоча)
Панагијар хаџи-Илариона, крај XVI – почетак XVII века, Музеј града Београда (десна плоча)

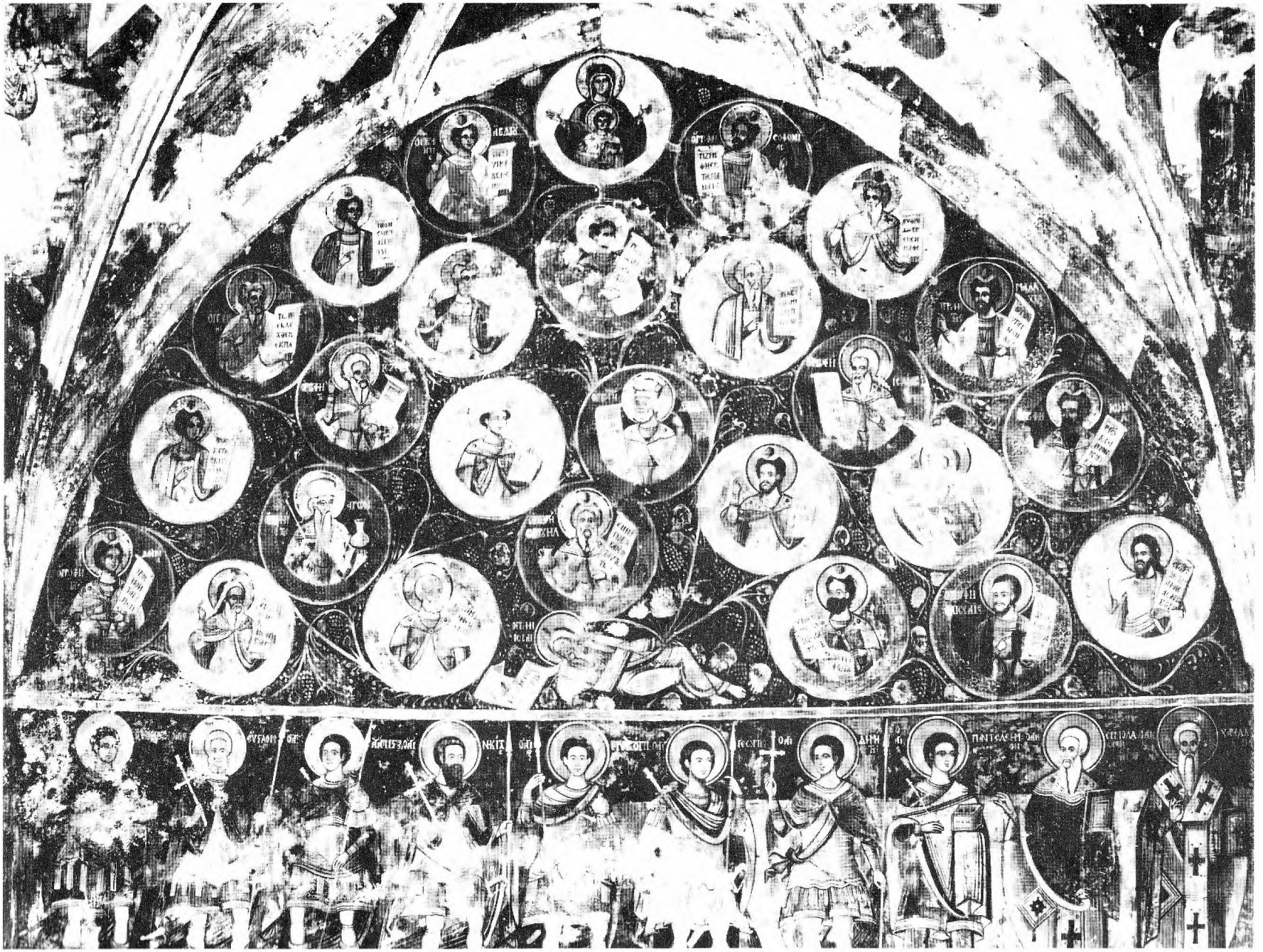


Сл. 3. Царске двери из Пожаревачке цркве у Сентандреји, 1742. год.



Сл. 4. Царске двери цркве Вазнесења у Рацалмашу, 1742. год.

Сл. 5. Царске двери цркве Успења у Српском Ковину, 1770. год.



RADMILA MATEJČIĆ

Barokizacija sklopa franjevačkog samostana i crkve Gospe Trsatske u Rijeci

Prva u sistemu prilimeskih utvrda, tzv. Liburniae tarsaticensis, bila je gradina Trsat, u čijem je nazivu sadržano ime antičkog grada uz Rječinu, Tarsaticae, koja je bila na mjestu današnjeg Starog grada u Rijeci. U Vinodolu, koji je bio u sastavu ove kasnoantičke vojno-političke organizacije, na mjestima prilimeskih refugija i specula, razvili su se nakon doseljenja Slavena hrvatski župski gradovi, koje danas nazivamo vinodolsko sedmograđe. Unutar tog sedmograđa značajnu je ulogu imala utvrda Trsat, smještena akropolski na litici iznad kanjona Rječine, a na domaku najurbaniziranijeg središta u kvarnerskom trouglu, grada Rike sv. Vida. Posjedovanje ovog strateškog punkta nad lukom u Rječini značilo je apsolutnu dominaciju nad širokom zonom Primorja i Kvarnera.

Nakon provale Mongola do Jadranskog mora, ugarsko-hrvatski kralj Bela IV, za gostoprimstvo koje su mu pri bijegu ukazali Frankopani, infeudira im posebnom darovnicom iz 1260. godine svoj kraljevski posjed knežiju Vinodol, čija je granica na rijeci Rječini.[1] Tako je burg Trsat s već razvijenim podgrađem postao prvorazredni strateški i ekonomski centar u njihovoj Vinodolskoj knežiji. Predstavnici Trsata učestvuju u donošenju Vinodolskog zakona iz 1288. godine, prvog pravnog dokumenta pisanog na našem jeziku.[2]

Preuzevši Vinodol, knezovi Frankopani su se pokazali veoma darežljivi prema crkvama i religioznim redovima. To je već period modernijeg feudalnog uređenja u kojemu je bio nužan oslonac na kler. Uz to su bili istinski pobožni, što su dokazali bogatim zakladama za sve vrijeme svoje vladavine, do konca XVII stoljeća.

Prema legendi, gradnja crkve Gospe Trsatske pada upravo u prva desetljeća njihova vladanja u Vinodolu, odnosno na Trsatu, u vrijeme križarskih ratova, kada je bila stvorena takva klima u kojoj su pojave čuda bili normalni događaji. Knez

[1] Klaić, V., *Krčki knezovi Frankopani*, Knjiga I, Zagreb 1901, p. 306, bilješka 61. U povelji, za koju Klaić tvrdi da je falsifikat, opisuju se sjeverozapadne međe Vinodola: „Quius (loci Vinodol) confinia ad Tramontanam, imprimis est fluvius et locus Rika, in monte maris incipiendo; et nostra libera aqua Richina..."

[2] Klaić, V., op. cit. p. 52, 63. Prigodom sastavljanja Vinodolskog zakona bili su u Novom prisutni „iz Trsata: Vazmina plovan i Nedrag satnik, Dominik sudac i Vika".

Nikola Frankopan je čudo prijenosa Marijine kućice iz Palestine na Trsat sasvim sigurno iskoristio za učvršćenje svog prestiža na mjestu koje je magnetskom snagom privlačilo vjernike i hodočasnike iz svih krajeva susjedne Istre i Kvarnerskih otoka. Prema mišljenju uglednog sušačkog historičara Andrije Račkog, počeci gradnje crkve Gospe Trsatske padaju nakon 1291. On navodi citat kroničara križarskih ratova Odorika Raynaldusa, koji završava 1291. godinu riječima: „... hoc anno amissam Siriam luximus et gaudimus annum prodigio domus Mariae in Europam translationis" („Te smo godine žalovali za gubitkom Sirije, a završavamo godinu znamenitim prijenosom Marijine kuće u Evropu").[3] Rački smatra da je ta legenda o prijenosu Marijine kuće na Trsat, a odatle u Loretto, importirana, jer u pismima pape Kalista iz 1458. godine i pape Nikole V iz 1473. nije spomenuta.[4]

Legenda govori da je 10. maja 1291. nekoliko Trsaćana u Ravnici nedaleko od gradske kule na kraju Dolca ugledalo na travi kućicu bez temelja, u kojoj je bio križ i slika Majke Božje. Sutradan je župnik Aleksandar Đorđević objasnio mještanima da je to prava kuća Marijina i da su je anđeli prenijeli iz Nazareta na Trsat. Knez Nikola Frankopan je došao na Trsat i da bi se uvjerio u istinitost podatka, pošalje izaslanike u Svetu Zemlju. Izaslanici su u Nazaretu našli tragove Svete kućice, no 10. decembra 1294. tog je zdanja sa Ravnice nestalo, a obrelo se na apeninskoj obali kod Ancone i najzad pojavilo u Lorettu. Knez Nikola je podigao kapelu na mjestu gdje je u Ravnici na Trsatu stajala Sveta kućica.[5] Iz ovoga slijedi da je prva gradnja crkve Gospe Trsatske pala poslije 1294. godine, odnosno na kraj XIII ili početak XIV stoljeća. S obzirom da je glasoviti knez Nikola Frankopan živio od 1394. do oko 1432, to je još jedan dokaz da je legenda importirana, vjerojatno nakon njegova putovanja na hodočašće u Svetu Zemlju. O tom je hodočašću jedan redovnik-glagoljaš na otoku Krku zabilježio: „1411. miseca aprila ide knez Mikula, naš g(ospo) d(i)n plemeniti, u Jerusalim k božjem grobu i pride domov 1 julija obhodiv dobro i časno".[6] Međutim, bez obzira na legendu, crkva je već postojala 1370, što se razaznaje iz Glavinićeva podatka o čudesnoj ikoni Gospe Trsatske, koju je papa Urban V nakon 1370, ganut pobožnošću „Ilira" u Lorettu, a na molbu knezova Frankopana, poslao toj crkvi na Trsat. Toj su ikoni, izrađenoj u trecentesknoj italo-bizantinskoj maniri, pripisana razna čuda.[7] U tom je period između braće Frankopana i knezova devinskih, gospodara Rijeke, sklopljen ugovor o prijateljstvu i prepuštanju Rijeke Devincima.[8] Knez Bartol nije bez razloga nastojao da Trsat stvori svetištem. Tim je sadržajem mogao privući hodočasnike i nadomak trgovačke Rijeke stvoriti duhovnu protutežu. Još je jače morala doći do izražaja ova frankopanska namjera kad se ban Nikola Frankopan vratio s hodočašća u Rim 1430, gdje je kod pape Martina V dobio potvrdu o rimskom porijeklu svoje obitelji.[9] Zavjeto-

[3] Rački, A., *Prilozi k povijesti grada Sušaka*, Sušak 1947, p. 111.
[4] Rački, A., *Povijest grada Sušaka*, Sušak 1929, p. 116–117.
[5] Braničkovic. A., *Naša Gospa Trsatska*, Zagreb 1926, p. 3–4.
[6] Klaić, V., op. cit. p. 201.
[7] Braničković, A., op. cit. p. 6.
[8] Klaić, V., op. cit. p. 143, 169. Od 1336 do 1365. Rijeka je bila u vlasti Frankopana kao zalog knezova Devinskih.
[9] Klaić, V., op. cit. p. 217.

vao se da će malu crkvu na Trsatu proširiti i prigraditi joj franjevački samostan. Očev i svoj zavjet je ispunio knez Martin, gospodar Vinodola, zamolivši papu Nikolu V da mu dozvoli podići samostan. To je papa učinio 12. V 1453, kad je u Rimu izdao *bullu* o dozvoli gradnje.[10] Martin je proširenu crkvu i novosagrađeni samostan predao franjevcima bosanske vikarije, koji su se pred Turcima sklonili u Primorje. Njihov je posjed sezao do rijeke Rječine, dakle, do same riječke luke.[11]

Crkvu, koju je Martin Frankopan gradio na Trsatu, mogli bismo po veličini usporediti sa crkvama na Glavotoku i u Portu na otoku Krku. To su tipične jednobrodne kasnogotičke redovničke dvoranske crkve, bez velikog dekora. Crkva Gospe Trsatske je u doba barokizacije, osim svetišta, cijela porušena. Od nje je ostalo nekoliko gotičkih kapitela, koji su ugrađeni kao baze pod stupove baroknog pjevališta i gotički trijumfalni kameni luk. Postoji podatak da je za oltar te crkve bila naručena ikona kod Antonia da Murano, no od Vivarinijeve pale na Trsatu nema ni traga.[12] Najvjerojatnije je trebalo da stoji na retablu oltara, na kojemu je mogla biti ukomponirana i čudotvorna ikona Gospe Trsatske.

Da se obitelj Frankopan brinula o uljepšavanju ovog svetišta, svjedoči i dar srpske despotice Barbare Brankovićke, prekrasan srebrni moćnik, koji je ona, kao rođena Frankopanka, votirala oko godine 1485.[13] U praksi se pokazalo da ova crkva veličinom ne odgovara namijenjenoj joj funkciji hodočasničkog svetišta. Prvo proširenje je učinio 1531. godine lupoglavski vlastelin, znameniti kliški junak Petar Kružić, dogradivši kapelu sv. Petra.[14] Do te kapele izgradio je 1624. svoju grobnicu i kapelu riječki kapetan Stjepan della Rovere.[15]

Samostan je 5. III 1629. zadesio požar, ali su crkva i sakristija sa zakladnim pismom osnivača samostana, kneza Martina, bili pošteđeni.[16]

Kada je glavar samostana bio Mihovil Kumar, rodom Goričanin, uveliko su obnovljeni i samostan i crkva. Pokret protureformacije primorao je franjevce da crkvu poljepšaju i opreme novim oltarima. U gradu Rijeci su im upravo u to vrijeme isusovci postali ozbiljna protusnaga. Ipak, nitko nije mogao oduzeti primat trsatskom svetištu. Biskup Marotti je pisao 1710. godine o hodočasnicima: „široki inače putovi čine se preuskima za toliku masu svijeta. Mnogi idu po stepenicama

[10] Klaić, V., op. cit. p. 240. „domum cum claustro, dormitorio, refectorio, hortis, hortalitiis, et aliis necessariis officimis pro usu et habitatione fratrum minorum."

[11] Rački, A., op. cit. p. 112, bilj. 1. Granice trsatskog franjevačkog posjeda su bile: „Lapis triangularis in litore maris ascendens versus portam orientalem ad primam semitam vulgariter vocatam Precrixich pod Gerz deinde ascendens per viam publicam ad secundam semitam vocatam Precrixich ed inde ad arborem Copriva, deinde ad angulum S. Georgii ad Flumen Recha..."

[12] Zjačić, M., *Knjiga riječkog notara i kancelara de Renno de Mutina (1436–1461)*, III, Vjesnik Historijskog arhiva u Rijeci, V, 1959, p. 318. „Fra Pavle, gvardijam trsatski imenuje 9. VIII 1461. Georgija Grado, Venecijanca, svojim zastupnikom da poradi preko duždeve kancelarije kako bi meštar Antonije da Murano dovršio ikonu, odnosno palu za oltar rečene crkve, a za koju je već dobio predujam."

[13] Klaić, V., op. cit. p. 65.

[14] Braničković, A.: op. cit. p. 9.

[15] Vrignanin, J. S., *Sušak – Trsat, vodič i album*, Zagreb 1939, p. 15. „La capella è ingradita a misura della Lauretana d' anno 1614. sotto il primo guardianato del M. R. Francesco Glavinich."

[16] Braničković, A., op. cit. p. 10.

na golim koljenima te se tamo često vide tragovi krvi." Svaki grad i mjesto u Primorju imali su svoj određeni dan hodočašća.[17]

Kamen temeljac za novu crkvu Gospe Trsatske postavio je senjski biskup Mariani.[18] Do te temeljite obnove došlo je svesrdnim zalaganjem glavara trsatskog samostana, znamenitog fra Franje Glavinića. Za pomoć se obratio senjskom biskupu Marianiju i braći Frankopanima, Nikoli IX i Vuku II. Knez i ban Nikola je sâm došao do uvjerenja da je crkva premalena, jer o velikim blagdanima ima više svijeta van crkve negoli u njoj. On je obećao pomoć od 3.000 fiorina uz preporuku: „ne velike inovacije, zač to škodi devocionu", a njegov je brat Vuk poslao 500 fiorina uz napomenu: „neka stoji corpus ecclesiae, ni treba tolike inovatiae činiti neque alta aedificia, zač ni tribi skoru svu crikvu raskopati, ča bi bil veliki potrošak i devotio mala".[19] Iz ovih navoda se vidi da su se Frankopani bojali ambicioznih planova fra Franje Glavinića, redovnika, koji je obišao Italiju i uvidio od kolike je važnosti u programskoj akciji ecclesiae militans prostrana i dobro opremljena crkva. Stoga nije odustajao od svoje zamisli. Crkva je bila u gradnji kad je 1648. obavljen pokop kneza Nikole u obiteljskoj kripti.

Kult Gospe Trsatske je fra Franjo Glavinić uspio proširiti daleko u Hrvatsku, pa i po Kranjskoj, a da ne govorimo koliko je bila poštovana na Primorju i u Istri. Povećanje trsatske crkve je bilo zapravo pregradnja postojećeg, iako se u dokumentima naziva "nova trsatska crkva" (chiesa nova Tersattana). Glavinić, iako svjetski čovjek, nije na Trsat mogao dovesti arhitekte, jer mu to nisu dopuštale materijalne mogućnosti i prilike. Očito se oslonio na domaće graditelje, kojima su skromne primorske prilike obuzdavale maštu. Tek pokoji od tih domaćih graditelja bio je upoznat s arhitekturom kranjskog zaleđa, gdje su manirističke i barokne forme već uzele maha.

Trsatski su franjevci u to vrijeme u sklopu kranjske provincije Sv. Križa i nije isključeno da odatle stižu na Trsat vješti graditelji. Tako možemo tumačiti širenje sličnih zamisli i motiva u Sloveniji i na Primorju. Ti su domaći graditelji arhitekturu podređivali funkcionalnosti i skromnim potrebama provincijske sredine. Zbog toga oni nisu ni imitirali raskošne talijanske barokne crkve, niti su mogli biti pod njihovim izravnim utjecajem. Indirektno, oni su preko Furlanije primali praktične novine baroka i prilagođavali ih potrebama naručilaca, nadograđivali su i dodavali bez planske tlocrtne transpozicije. Svi barokizirani sakralni spomenici na Primorju zato i nose mjesnu, pokrajinsku oznaku, jer su nastali pod istim, jednakim ili sličnim uvjetima, a gradili su ih građevinari bez ambicioznih pretenzija. Vidjeli smo da je prije pregradnje crkva Gospe Trsatske imala dvije bočne kapele, no one nisu nastale iz

[17] Rački, A.: op. cit. p. 121. Riječani su dolazili 5. VIII, Grobničani na Duhovski ponedeljak, Kastavci 2. VII, Bakrani 16. VIII, itd.

[18] Rački, A., *Prilozi k povijesti grada Sušaka*, Sušak 1947. p. 132. Prema samostanskoj kronici: „gettati i fondamenti, posta prima pietra che bendisse vescovo Mariani, fu capitano di Fiume Stefano Rovere e di Tesato Pietro Cicolini."

[19] Franjevački samostan, Trsat, Rijeka, Arhiv, br. 1, 158. „... il pio defonto ha nel suo testamento in aiuto della fabrica della Chiesa nova Tersattana, quale attualemente si fabrica e quato prima glie si dara fine, lassato tre mila fiorini."

koncepcije arhitekta da izgradi građevinu razvijenog tlocrta, već su to naknadno dodane, a ne u početku projektirane kapele. U ovoj pregradnji one će odigrati značajnu ulogu.

Barokni prostor traži više svjetlosti od uske gotičke jednobrodne crkve. Svjetlost je u nju dopirala samo s glavnog pročelja; na južnoj se strani na crkvu naslanjalo krilo samostana, te se na toj strani prozorski otvori nisu mogli otvoriti. Zbog toga su se spajanjem bočnih kapela u novi brod riješila dva problema (Sl. 1). Prvo, rasvjeta, i drugo, proširenje prostora za vjernike. Tako je ova crkva dobila dva broda. Svaki je brod za sebe prostrana cjelina. Kad se glavni brod promatra s ulaza, doživljava se svojim uskim svetištem kao cjelina neovisna o bočnom brodu. Ista je situacija s bočnim brodom. Promatran od sporednog ulaza s kapelom sv. Antuna u produžetku, sa stepenasto uzdignutim podom, on je zaokružena cjelina koja komunicira s glavnim brodom. Da nema glavnog broda, mogao bi, takav kakav je, biti crkva. Jedino se glavni brod iz tog prostora napaja svjetlošću koja s povišenih pravokutnih prozora dopire u oba broda. Glavni je brod dobio baroknu širinu, no njegovi su se graditelji po inerciji prepustili osebujnosti gotičkog ambijenta i ne unose, uz širinu, i svjetlost, kao bitan elemenat barokne arhitekture.

U crkvi Gospe Trsatske strop je povišen, razrezan jedrima. Ispod njih u glavnom brodu nisu prozorski otvori, već osvjetljenje ovisi o prodoru svjetla sa strana. Ta svjetlost, međutim, pada u intervalima, zadržana masivima stupaca. Ravne zidne plohe bez većih interupcija svjetlosti i sjene, daju ovom prostoru poseban ugođaj. Gotički slomljen trijumfalni luk pod svetištem nije izmijenjen osim što mu je uklonjen tabulatum (Sl.2). Barokni mramorni oltar naprosto je utisnut u svetište. Taj prostor je toliko skučen, da je u njemu nemoguća bilo kakva pompa. Što je zadržalo trsatske franjevce da taj prostor, kad se pristupilo generalnom proširenju crkve, ostave nedirnutim? Najvjerojatnije da je kult Trsatske Gospe zahtijevao poštovanje svetišta kao zasebnog prostora, prostora u kojem se kroz dva stoljeća njegovao kult i uz koji su franjevci vezali svoju misiju na Trsatu. Uz to se i štedilo, što smo već istakli u povijesti gradnje crkve. To potvrđuju i gotički stupovi ispod lukova pjevališta. Na njihovim glavicama, koje sada služe kao baza, počivaju okrugli ili višebridni stupovi, nad kojima se krile tri široka luka koji drže barokno svinutu ogradu pjevališta. Ta je ograda elegantnog tlocrta i sigurno bi njezin razgibani tlocrt djelovao skladnije kada bi počivala na stilski odgovarajućim stupcima. Ovako ovi gotički stupovi, mada danas svjedoče o izgledu arhitekturne plastike stare crkve, djeluju neskladno s pjevalištem i dokazuju kako se na gotičku tradiciju u našim krajevima nadovezao barok kao nesvjesno primanje prvih dalekih odjeka novog stila. Naši graditelji novo naslanjaju na staro, s posebnim smislom za njihovu prilagodbu. Barok je u ovoj provincijskoj sredini upotrijebio ostatke ranijeg stila, a crkva Gospe Trsatske je tipičan primjer susreta gotike i baroka na Primorju.

U isto vrijeme kada se preuređuje crkva Gospe Trsatske, gradi se i novo krilo samostana i popravlja požarom oštećeni stari samostan. Trsat je od godine 1630. ogromno gradilište. Otprilike deset godina traju popravci samostana i gradnja no-

vog dijela. Refektoriji su smješteni u prizemlju novog krila, a kako je Schönova slika *Mistična večera Sv. obitelji* datirana s godinom 1642, možemo smatrati da je to samostansko krilo dovršeno oko 1640. godine. Franjevački samostan na Trsatu je skromna redovnička arhitektura, koncentrirana oko dva klaustra. Okviri vrata i prozora su jednostavni (Sl. 3), bez ukrasa i većih profilacija. Jedino su dovratnici u ljetnom refektoriju tipični za XVII stoljeće. Iznad vrata je poluobli jastučić oblikovan baroknom mekoćom. Dovratnici su pri dnu ukrašeni ornamentom brušenog dijamanta. Takve dovratnike ima i Zborna crkva u Rijeci, a nalazimo ih i duž čitave obale.

Na fasadi crkve Gospe Trsatske sačuvana su dva bočna portala jednakih stilskih osobina s prelomljenim zabatom iznad jastučića. Oni su tu preneseni 1824. god. sa starog pročelja, kad su oba broda produžena i sagrađeni sadašnji toranj i pročelje (Sl.4).

Zanimljiv je i portal na ulazu u veliki klaustar. On je ornamentiran biljnom viticom koja je proslijeđena iz renesanse u barok. Svi ostali kameni detalji su ravni, lišeni bilo kakvog ukrasa.

U velikom klaustru arkade svojim ritmom podsjećaju na arkade kraljevičkih dvoraca. Tlocrtno četverougaon, zatvorenog tipa, s unutrašnjim dvorištem i cisternom u sredini, on odgovara tipu franjevačkih klaustara uz jadransku obalu (Sl.3). Jedina je razlika između trsatskog klaustra i dalmatinskih u tome, što je zidni plašt trsatskog klaustra žbukan, pa djeluje toplije i intimnije. Više je vezan za redovničku arhitekturu u alpskom zaleđu.

Mali klaustar ima tri strane arkada i skučen je, a tome je razlog pregradnja, prigodom koje je bio „žrtvovan".

Na ovim samostanskim građevinama nema monumentalne jačine zahvata. One su rađene skromnim sredstvima i oslonjene isključivo na domaću građevinarsku tradiciju. Možda je vrednija njihova čednost u zelenom krajoliku trsatskog brežuljka, srasla s pejzažom u kojem je neprimjetno smješteno samostansko zdanje. Za arhitekturu XVII stoljeća u Rijeci trsatski kompleks predstavlja normalan slijed baroka direktno nadovezan na konzervativizmom uščuvane gotičke oblike. Tome u prilog, najbolji je dokaz umivaonik u sakristiji crkve, datiran s godinom 1668, a komponiran s ostacima starijeg na kojemu su tipični, naizmjenično ispušteni zupci i gotički trilobalni završetak. Dakle, na jednoj strani su meke, razvedene forme baroka, a na drugoj, petrificirani gotički oblici sadržani u praksi domaćih kamenara.

Izgradnju crkve i obnovu samostana pratila je potpuno nova oprema. Podignuti su mramorni oltari, koji su upravo koncem XVII st. ušli u modu pod utjecajem goričkih i furlanskih oltarista, posebice onih iz radionice Paccassi-Lazzarini.[20] Taj je veliki zahvat barokizacije unutrašnjosti crkve počeo preuređenjem stare sakristije za kapelu sv. Antuna 1691. godine, koju je svojim sredstvima preuredio kao neku vrstu zaključka bočnog broda grobnički potkapetan Franjo Frankulin, osoba prisno

[20] Matejčić, R., *Udio goričkih i furlanskih majstora u baroknoj umjetnosti Rijeke*, Zbornik za likovne umetnosti, Matica srpska, Novi Sad 1978, p. 160.

vezana uz frankopansku kuću (Sl. 1). Njega su oni postavili za „kapitana nad svi primorski podložniki", a učestvovao je i u uroti. Iz ovog se vidi da su obnovu crkve potpomagali Frankopani i njihov krug.[21] Iduće, 1692. godine, zagrebački sudac Ivan Uzolin podiže glavni oltar u svetištu.[22] Katarina Sorčan, rođena Peterković, podigla je godine 1694. oltar sv. Katarine[23], a 1701. je senjski biskup Sebastijan Glavinić podigao oltar sv. Mihovila[24]. Ta dva oltara, na strani poslanice i evanđelja, bila su prethodno drvena, najvjerojatnije „zlatni" oltari.

Franjevci su najveći dio sredstava prikupili prošnjom ili od hodočasnika. Požarom osiromašen i devastiran samostan, u kojemu su 1629. izgorjeli arhiv i biblioteka, zahtijevao je nepredviđena sredstva. Zavidni Riječani su o bogatstvu trsatskih franjevaca imali pretjerano mišljenje. U zapisu riječke općine stoji: „Dicti fratres adeo sunt divitis, ut reditibus regimentum militum contra Turcas sustinere possint, quod sanctis est e pro fidei propagatione utilius".[25]

Pri opremanju unutrašnjosti nije bilo dovoljno samo podizanje mramornih oltara. Glavar Mihovil Kumar dovodi na Trsat slikara fra Serafina Schöna, rodom Švicarca, koji je izradio oltarne pale, freskama dekorirao ulaz u klaustar, te u ljetnom refektoriju samostana naslikao veliku kompoziciju *Mistična večera Svete obitelji*. To je dokaz sve većih potreba za reprezentativnim umjetničkim djelima i postepeno sazrijevanje sredine da prihvati djela evropske umjetnosti. To je omogućio kolektivni doprinos puka na području čitave frankopanske državine, koja se protezala na širokom dijelu Hrvatske. Fra Josip Stuparić dobio je od Vuka Frankopana dozvolu da skuplja milodare, a i sama je bečka Komora pomagala izgradnju ovog sklopa. Od početka XVIII st. osjeća se nova faza obnove, koja je započela kad je senjsko-modruški biskup Sebastijan Glavinić 1701. godine podigao mramorni oltar sv. Mihovila, odnosno kad su nanovo počeli radovi na uljepšanju refektorija, u kome od 1704. izvodi velike kompozicije bergamski slikar Kristofor Taska. Njih su votirali senjsko-modruški biskup Benedikt Bedeković i Ivan Pavao Svengen, opat iz Ugarske, a slike franjevačkih svetaca votirali su senjski kanonik Ivan Krstitelj Čikolić, lindarski arhipresbiter Vinko Šestan te prepozit pazinski Ivan Fattori. Sve to dokazuje da su gradnja i uljepšanje trsatskog sklopa proizišli iz kolektivnog doprinosa visokog klera od Istre do Ugarske, a preko narodnih milodara i uz učešće cjelokupnog puka na frankopanskom feudu. Najvredniji su svakako darovi: majstorski izvedena rešetka od kovanog željeza na ulazu u svetište, koju 1705. godine poklanja zagrebački biskup Martin Brajković (Sl. 2) i velika kompozicija nad trijumfalnim lukom *Blagovijesti s prijenosom Svete kućice iz Nazareta* Kristofora Taske, izvedena 1714. troškom baruna Ignjata Androke, gospodara Krupe i Kostela (Sl. 5)[26].

[21] Vrignanin, J. S., op. cit. p. 13–14.

[22] Rački, A., *Prilozi k povijesti grada Sušaka*, Sušak 1947, p. 115. Natpis iza oltara glasi: Nobilis et generosus vir D. Joanes Uzolin judex L. R. C. Z. ac Regni Slavoniae fiscus et olim exacter in hon. B. M. V. aram hanc majorem erigere curavit 1692.

[23] Braničković, A., op. cit. p. 22.

[24] Janković, J., *Nekoliko crtica o sadašnjosti i prošlosti Trsata*, Program kr. gimnazije na Rieci, 1886, st. 8.

[25] Rački, A., *Povijest grada Sušaka*, Sušak 1929, p. 123.

[26] Janković, J., op. cit. p. 12–13. Ova slika je rađena unutar priprema za krunisanje Svete slike Marijine na Trsatu 1715.

U trećem deceniju XVIII st. na Trsat dolaze franjevci iz ljubljanske drvorezbarske radionice, među kojima su i kipari. Oni opremaju crkvu i ljetni refektorij u stilu te radionice. Podižu se novi drveni oltari sv. Petra 1723. godine, sv. Nikole 1727, i sv. Ivana Nepomuka 1729, sv. Ane i sv. Franje Asiškog u samostanskom klaustru 1724, te oltar Blažene Djevice Marije u kućnoj kapeli u novom traktu samostana. Iz iste je radionice propovjedaonica iz 1786, te brojna raspreća u samostanskim hodnicima i sobama.

Za hodnik na prvom katu novog klaustra, oko godine 1730, izradio je seriju slika franjevačkih svetaca ljubljanski slikar lotarinškog porijekla Valentin Matzinger. U to vrijeme je samostan bio u sastavu kranjske provincije Sv. Križa, te je ovaj dotok umjetničkih strujanja iz Ljubljane potpuno logičan.

Pored bogate opreme, koja se postepeno dovršavala od polovice XVI do konca prve polovice XVIII st. i koja je dala barokni pečat crkvi Gospe Trsatske i samostanskog refektorija, nema u njima učinka „Gesamtkunstwerka", karakteristične barokne raskoši, no djela koja u tom sklopu ne predstavljaju provincijsku umjetnost. U ovaj se sklop slijevaju evropski dotoci iz sjeverne Italije, Furlanije, a preko Slovenije iz austrijskog alpskog područja. Potonje ćemo pokušati dokazati tretirajući slikarska, kiparska i drvorezbarska djela nastala u XVII i XVIII st. u ovom sklopu.

Uz povijest crkve Gospe Trsatske i franjevačkog samostana usko je vezana izgradnja trsatskih stuba, veoma značajne urbanističke sekvence, koja je na strmom krajoliku trsatskog brijega tvorila trasu hodočasničkih pohoda iz Liburnije, Istre i Slovenije i koji su se slijevali na Trsat prolazeći kroz Rijeku. Vjernici s Kvarnerskih otoka i Primorja dolazili su brodovima i iz luke u Rječini kretali put Trsata. Te je stube, u XVI stoljeću, dao sagraditi kliški kapetan Petar Kružić, najvjerojatnije 1531. godine, kao je gradio kapelu sv. Petra u crkvi Gospe Trsatske. Na početku stuba je 1635. godine sagrađen portal. Riječki carski egzaktor Karlo Wassermann podigao je četvrtu kapelu 1625. godine, dok je drugu kapelu sagradio 1725. Gavro Aichelburg, vojvoda štajerski, koruški i kranjski. On je o svom trošku popravio stube koje su se vremenom istrošile. Danas možemo stube doživjeti isključivo prema suvremenim nacrtima, jer su urasle u teksturu modernog Sušaka i na taj se način izdvojile iz zajedništva koje su u baroku stvarali krajobraz i arhitektura.

Tokom pregradnje i obnove sklopa Gospe Trsatske i franjevačkog samostana nametnula se potreba za slikarskim djelima, bilo da se nabave gotova, ili izvedu na licu mjesta. Ti su radovi značajan doprinos kulturnoj baštini baroka u Hrvatskoj. Među značajnim imenima srećemo Giovannija de Pomisa, Serafina Schöna, Christophora Tascu i Valentina Metzingera. Nastojat ćemo prikazati njihova djela kronološkim redom, onako kako su se taložila u inventaru ovog sklopa u XVII i XVIII stoljeću.

Zvonimir Wyroubal je u našoj literaturi prvi opširnije prikazao djelo Giovannija de Pomisa u crkvi Gospe Trsatske.[27] To je slika *Sveta Ana Samotreća s obi-*

[27] Wyroubal, Z., *Jedna slika Giovannia de Pomisa na Trsatu.* Bulletin JAZU, god. IX, 1. i 2, 1961, p. 51–55.

telji della Rovere, koja se nalazi na oltaru sv. Ane (Sl. 6). Nije bilo nepoznato da je to djelo Pomisov rad, samo je ono 1961. godine bilo u tako jadnom stanju da bi mu se jedva mogla odrediti prava likovna vrijednost. Za nas je ta slika dvostruko zanimljiva. Prvo kao djelo nastalo u XVII stoljeću, a zatim, kao historijski spomenik, jer predstavlja riječkog kapetana Stjepana della Rovere, jednu od najznačajnijih ličnosti za Rijeku i Trsat u doba pregovora s uskocima i stabilizacije politike grada Rijeke i njezine nove orijentacije u XVII stoljeću.

Stjepan della Rovere je dao podignuti oltar sv. Ane 1624. godine, upravo kada su u Rijeku došli prvi isusovci. Prvotni izgled oltara zacijelo nije jednak današnjem. Znamo da su u XVIII stoljeću podignuti trsatski drveni oltari s razvijenim akantom, kad je između 1724. i 1726. god. nastao sadašnji. Slika sv. Ane je bila na drvenoj ploči i očito je kasnije preuređena za novi oltar.

Giovanni Pietro Telesphore de Pomis, slikar, medaljer i arhitekt, rođen je u Lodiju 1595. godine, a umro u Grazu 6. III 1633. Od 1588. do 1595. godine bio je dvorski slikar nadvojvode Ferdinanda Tirolskog (kasnije car Ferdinand II). Izgrađivao je pogranične utvrde u Gorici, Gradiški, Trstu i Rijeci. Istovremeno oslikava crkve i dvor u Grazu. Slika *Sv. Ana Samotreća* ne spominje se u Thieme-Beckerovom leksikonu likovnih umjetnika.[28] Wyroubal se slaže da je to slika ovog autora.

Oltarna pala *Sv. Ana Samotreća* rađena je uljenim bojama, velika je 182 x 120 cm. Prikazuje poklonstvo donatora pred Bogorodicom, tipičan motiv koji se u nas sreće od rane renesanse. Na toj su slici sv. Ana, Bogorodica i Krist, u već uobičajenom likovnom postavu. Umjetnik je imao težak zadatak, na tako uskom prostoru, skoro u naravnoj veličini, prikazati ovaj tipičan ikonografski motiv, sastavljen od tri figure i uz to postaviti obitelj donatora i svece zaštitnike članova obitelji della Rovere. Pomis je vješto grupirao figure i stvorio ugođaj intimne porodične atmosfere. Sveta Ana drži ruku na ramenu barunice Ane i Bogorodice kao da je objema majka. Uz barunicu majku kleče sinovi Ferdinand i Fridrik, te impozantni lik Stjepana della Rovere. Odjeven u viteški oklop, predstavlja dostojanstvenog i odlučnog carevog zamjenika na Rijeci i Trsatu, ratnika i političara. Pretpostavljamo da je Pomis sliku naslikao prilikom boravka u Rijeci kada je radio projekte za riječke utvrde. Kao carev dvorski slikar i arhitekt družio se s kapetanom i tom je prilikom dobio narudžbu za izradu slike. Della Rovere je putovao u Graz pa je mogao naručiti ovu sliku i u Grazu. Pomisovo djelo u Rijeci nije ni u kom slučaju čudno. Ono predstavlja u slikarskim ostvarenjima XVII stoljeća jedino djelo zrelog stila, rad jednog od Tintorettovih učenika.

Wyroubal je odlično zapazio da slika nosi i oznake Carracciove bolonjske škole, koja „u tom razdoblju preovladava već pomalo zastarjeli i preživjeli manierizam", a da na njoj nema traga tintoretovskom nemiru ni životnim pokretima.[29] Za Pomisa su važniji od zbivanja potrebna sličnost likova i mirna kompozicija, dakle, eklektički naturalizam. Ovaj je rutinirani slikar uspio na malom prostoru postaviti

[28] Wyroubal, Z., op. cit. p. 53.
[29] Wyroubal, Z., op. cit. p. 54.

na temelju arhivskih izvora u trsatskom samostanu osvijetliti ličnost ovog slikara.[32] Međutim, naišao je na teškoće, jer s obzirom da je Trsatski samostan pripadao pod ljubljansku provinciju, tamo je prenijet i arhiv. Wyroubala je, međutim, 1962. godine upozorio dr Bernhard Anderes da se u kantonu Zug u Švicarskoj u Menzingenu nalazi signirana oltarna slika *Krštenje na Jordanu,* na kojoj je, prigodom nedavne restauracije, otkriven zapis: FR. SERAPHIN SCHÖN MINORV (OESERVANTIS S FRANCESCI) PINXIT ANNO DOM 1633.

U analima iz godine 1620. piše da je časni Serafin Schön u svom rodnom mjestu osnovao zakladu za čitanje svetih misa i tu su navedena imena cijele njegove obitelji. Prema tome, Serafin Schön je rodom Švicarac. Uz taj zapis stoji da je fundacija utemeljena 1634. godine, da je zakladatelj naslikao za novi oltar dvije slike i konačno da je umro 24. avgusta 1647. na Trsatu.[33] Thieme-Becker navodi samo dva Schönova rada: *Mističnu večeru Svete obitelji* na Trsatu i *Krštenje na Jordanu.* Nije utvrđena godina njegove smrti. Zabunu unosi podatak u ljubljanskoj *Liber mortuorum,* u kojoj je zapisano da je Schön umro 1693. godine. Wyroubal tvrdi da je umro 1642, a da su mu najznačajnija djela nastala između 1630. i 1640. godine. U trsatskoj *Liber mortuorum* nema imena Schön.

Wyroubal je postavio pitanje, što je u nesigurnom vremenu XVII stoljeća dovelo ovog švicarskog slikara u Hrvatsku. Nije poznato niti gdje je izučio slikarstvo, no Wyroubal pretpostavlja da je prve poduke stekao u domovini, a „naukovanje je zasigurno nastavio negdje u sjevernoj Italiji, možda u Milanu". Na Trsat je došao najmanje godinu dana prije nastanka slika, znači 1630. godine. Najvjerojatnije je bio pozvan, jer je 1629. god. izgorio cijeli trsatski samostan, a odmah nakon toga su ga franjevci počeli ponovo podizati i proširivati. Radove je vodio provincijal Mihovil Kumar. S obzirom na to da su se franjevci premještali po raznim samostanima, Schöna su kao iskusnog slikara najvjerojatnije uputili na Trsat da ukrasi crkvu i refektorij. Iako je prihvatljiva Wyroubalova pretpostavka da se Schön na Trsatu zaredio, pa uz njegovo polaganje vječitog zavjeta povezuje darivanje oltarskih slika crkvi u Menzingenu, nama se ipak čini logičnijim da je Schönu, kao franjevcu i slikaru, bez obzira na neki njemu osobno značajan događaj u životu, bilo stalo do toga da crkva u njegovu rodnom mjestu bude ukrašena njegovim djelima.

Schönov se opus na Trsatu sastoji od sedam slika i jedne zidne slikarije. Najstariji su mu radovi nastali 1631. To su oltarne pale u crkvi Gospe Trsatske *Sv. Mihovil, Sv. Nikola sa zagovornicima* i *Sv. Katarina* (Sl. 7 i 8). Na knjizi koju drži sv. Nikola je autentičan Schönov potpis i može se pročitati: SERAFIN PIN.. 31. Na poleđini platna je natpis: ANNO 1631 SVB M. R. P. MICHAELE CHUMAR GNALI DIFF. ET PROVAE HVIVS CONTVS RESTAVRATORE (FR. SERAPHIN SCHÖN LAIC PROFESS PINXIT. Na poleđini slike *Sv. Mihovil* nađen je skoro istovjetan natpis: SVB M. R. P. MICHAELE CHUMAR. GNALI DIFFᴿᴱE

[32] Wyroubal, Z., *Pictor Seraphin Schön, Laicus professus, Bulletin JAZU,* god. XI, br. 3, 1963, p. 89–100.

[33] Wyroubal, Z., op. cit. p. 90.

deset likova, a da svaki od njih dođe do izražaja. Sv. Ana s Bogorodicom i Kristom zatvorena je u trokutu. Lijevo je, prignute glave i s dijagonalno ispruženom rukom, sv. Ferdinand, jedini lik na slici prikazan u pokretu. Svi ostali likovi miruju, skrušeni pred nježnim nasmijanim likom Bogorodice. Na slici je svjetlost ravnomjerno rasprostranjena, svijetli akcenti su na licima, žarište je na crvenoj odjeći sv. Fridriha i izvrsno se usklađuje s tirkizno-plavim baruničinim plaštom. Likovi Ane della Rovere i sinova Ferdinanda i Fridrika blijedi su, gracilni, dok je Stjepan della Rovere krupan, zaobljenog lica, pun odlučnosti i energije. Pomis je na način renesansnih majstora posvetio posebnu pažnju luksuznoj prostirci pod Bogorodičinim nogama i ispod prijestolja, što je slici dodalo novu dimenziju intimnosti, ali i dvorske otmjenosti.

Točka gledanja je na liku Bogorodice, dok je glava sv. Ane na vrhu kompozicijskog trokuta. Format i likovi u prednjem planu nisu dopustili slikaru da razvije široki ritam masa u prostoru. Likovi su čvrsto konstruirani, što se može očekivati od Pomisa, više arhitekta, a manje slikara. Pomis pažnju posvećuje cjelini, detaljno ulazi u fizionomijsko diferenciranje likova donatorove obitelji i stvara ravnotežu između masa i linija, a to postiže prigušenim koloritom bez ikakvih luminističkih efekata.

Statična paradna viteška poza ustupila je mjesto postavljenom liku kapetana prema nadzemaljskim štićenicima; figura je usmjerena nalijevo, potpuno nov koncept prikaza viteza... Slikar je prekinuo s tradicionalnim načinom slikanja viteške figure – u središtu pažnje je čovjek. Pored društvenog položaja kapetana della Rovere prikazana je njegova psiha i duhovna snaga, što je u pravom smislu portret.

Zanimljivo, da se jedno djelo čistog stila XVII st. pojavljuje u Rijeci prije radova retardirane alpske renesanse i manirizma. To nije ni čudno kad znamo da je della Rovere bio Talijan, odgojen u sredini koja je išla daleko naprijed, te se i moglo očekivati da će naručiti umjetninu na kakve se navikao u Italiji. A kao najutjecajnija ličnost u Rijeci, u prva četiri decenija XVII stoljeća, nije se mogao zadovoljiti nekim provincijskim radom. Iako ovo djelo nema veze s lokalnom umjetnošću, ono predstavlja jedno od rijetkih slikarskih ostvarenja G. P. de Pomisa na našem tlu.

Brojnost slika fra Serafina Schöna u crkvi Gospe Trsatske i u refektoriju franjevačkog samostana, navela je sušačkog historičara Franju Račkog da mu u svojim povijesnim raspravama posveti posebnu pažnju. Rački smatra da je Schön porijeklom iz „Slovenačke dežele", odakle je bila većina trsatskih franjevaca. Prema Račkom, Schön je umro 1693. godine nakon povratka iz Venecije, kuda je išao nabaviti boje.[30] „Stalo se pričati kako su ga otrovali Mlečani, kivni na njegovu slavu."[31]

Djelo Serafina Schöna je dugo vremena ostalo nepoznato u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Nakon restauracije Schönovih slika, Zvonko Wyroubal je pokušao

[30] Rački, A., *Prilozi k povijesti grada Sušaka*, Sušak 1947, str. 134.
[31] Laszowski, E., *Hrvatske povijesne građevine*, Zagreb 1902, p. 2.
Isti: *Gorski Kotar i Vinodol*, Mat. Hrv., Zagreb 1923.
Arhiv samostana br. 190, Pasconi, rukopis u samostanu 1732.

PROVE: MIN^ro HVIVS CONVENTV RESTAVRATORE FR. SERAPHIN SCHÖN LAICVS PROFESSUS PINXIT, ANNO 1631. Treća pala, *Sv. Katarina,* nema zapisa, ali je Schönov rad, i sigurno je nastala istovremeno s prethodne dvije.

Na slici koju Wyroubal naziva „Marija Aegyptica" također je zapis: A. F. Seraphin SCHÖN PINCTA ANNO 1632. Mislimo da ta slika predstavlja prvotni oltar u crkvi Gospe Trsatske, jer se svi detalji podudaraju s Valvasorovim opisom tog oltara. Valvasor naglašava da je kip bio od cedrovine, dakle taman, a predstavljao je Loretsku Gospu.[34] Da Schön nije vjerno naslikao oltarnu nišu s kipom, sigurno ne bi naslikao anđele svjetlonoše u *grisaillu.* Morali su to biti srebrni svijećnjaci s obje strane kipa Loretske Gospe. Prema tome pretpostavljamo da je Schön ostavio vrijedan dokument o izgledu crkve Gospe Trsatske prije podizanja mramornog oltara u svetištu.

Najznačajnije Schönovo djelo jest svakako *Mistična večera Svete obitelji* u refektoriju samostana (Sl. 9). Kompozicija se sastoji od tri odijeljene scene koje su stavljene u suvremeni enterier pa slika vrvi značajnim kulturnohistorijskim podacima o unutrašnjosti stana, posuđu, namještaju i oruđu jedne obrtničke kuće XVII stoljeća. Osim toga, Schön je svojom karakterističnom izmjenom faktura dočarao bogatstvo ornamentike kostima, ukrasa, bisera, veza, svile i dragog kamenja. Kontrastiraju jednostavnost drvodjelske radionice i šuštavi svileni nabori anđeoskog ruha. Akordi ružičaste, tamno metalnozelene i žute boje lome se na oštrim konturama nabora. Kontrasti pojačavaju plastičnost, te je grudni koš arhanđela dat sa svim anatomskim detaljima. Sve su to razvijenije osobine Schönova dosadašnjeg slikarstva. Inače su na njegovim slikama zajedničke rukopisne značajke: izdužene figure, jednako slikarsko shvaćanje lica, ruku i odijela, prilično neposredno i svježe u fakturi. Majstor je skoro svim svecima dao slične crte i izraz, stari i mladi su jednako ljupki, krhki i nježni, sivkastoružičastog inkarnata. Karakterističan je bogato ornamentiran tekstil na odjeći svetaca i ukrasi na glavama svetica, tako da primjerice, slika *Sv. Katarina* izgleda više kao parada ljepotica na dvoru negoli skup martira. Na pali *Sv. Katarina* i *Sv. Nikola* sve je u tako svečanom redu da se nameće osjećaj završne scene jedne pompozne crkvene drame u kojoj su svi protagonisti idealizirani.

Schönov je stil profinjen i odudara od svega što se za Rijeku slikalo u XVII stoljeću. Što se datuma tih radova tiče, oni su svi povezani i potvrđuju da je Schön imao u samostanu na Trsatu radionicu, a što je u to doba bilo uobičajeno.

Najbolji dokaz koliko je Schön bio cijenjen jest činjenica da mu je, u vrijeme obnove samostana, povjeren tako značajan slikarski posao kao što je slikanje spomenute centralne slike u refektoriju. To nije slikarstvo koje traži svoj put već kulminacija jednog stilskog i tehničkog izraza koji vlada svim sredstvima. Doduše, na Schönovim djelima su prisutne formule preuzete iz manirističkog i ranobaroknog repertoara, ali on ih je prožeo sigurnošću i rutinom sjevernjačke slikarske ličnosti. Snažni kontrasti svijetlo-tamnog na slici *Mistična večera Svete obitelji* u refektoriju,

[34] Valvasor, J. W., *Die Ehre des Herzogthums Krain,* XII.

znače ujedno Schönovu preorijentaciju prema novom stilu. A. Schneider je 1936, prilikom popisivanja umjetničkih spomenika u Hrvatskom primorju, pregledao Schönove radove na Trsatu, a za veliku kompoziciju *Mistična večera Svete obitelji* rekao da „uza sve svoje bjelodano podražavanje slici istoga motiva Leandra Bassana (danas u mletačkom Civico Museo Correr) donosi obilje domaćih motiva (u priboru, kostimu i pokućstvu)." Time je veliki erudita A. Schneider Schönovo slikarstvo povezao uz venecijansko. Upravo, ovo obilje „domaćih motiva" govori u prilog Schönovog sjevernjačkog likovnog naukovanja, koje je u dodiru s bassanskim slikarstvom obogaćeno venecijanskim dostignućima.[35] Na toj su se slici sreli centralna kompozicija, koja nosi obilježja alpskog manirizma, i lateralna, čisto barokno shvaćena i dorečena kompozicija. Schön je bio eklektičar, što se u to vrijeme nije smatralo grijehom, već vrlinom. Ime Serafina Schöna moći će se vezati uz prilično zamašno djelo koje dosad nije našlo svoje mjesto u povijesti baroka u Hrvatskoj.

Serafin Schön slika najviše dugim tankim potezima kista i oko figura stvara čvrsti obris, bez obzira u kojem su planu postavljene. On je epski širok pripovjedač, kadar dočarati ambijent do u sitnice. Svaki detalj prenosi vjerno. Na *Mističnoj večeri Svete obitelji* promatrač nije izvan događaja, već tu, u istom prostoru, sve je toliko živo i naturalistično. Najveće likovne vrijednosti otkrivamo na detaljima, na predmetima i sitnicama. Tek potom nas privuku vanredne figure anđela, vanzemaljskih likova, beztežinskih i izduženih u silhueti, aktivnih u djelovanju. Zbog takvog slikanja ova bi se slika, umjesto *Mistična večera Svete obitelji* mogla nazvati *Anđeli poslužuju Svetu obitelj.* Schön je postavio anđele u prvi plan, i oni, usprkos ugođaju ostvarenom kroz naslikane detalje svakodnevnog kućnog ambijenta, u kojem pod napom kamina plamsa vatra, gdje je posuđe na policama razmješteno kao do nedavna u primorskim kućama, daju slici značaj mističnosti, nestvarnosti i simbolike. U toj zagonetno uzdrhtaloj atmosferi užurbani anđeli odražavaju dramatiku budućih zbivanja. Njihovo pripremanje znakova Kristove muke rasprostrtih po stolu, puno je vizionarske ekstaze. Izvan te vizije ostaje Sveta obitelj za stolom, smirena u svom jednostavnom životu, skromna i pobožna. Schön je naglasak ovozemaljskog stavio na centralnu kompoziciju s prikazom Svete obitelji, dok je anđelima dao ulogu protagonista buduće Kristove drame.

Schön, u najmanjem djeliću slike, stvara neočekivane vrijednosti, te se sada, nakon što je s tih slika skinut veo mrkog firnisa i prljavštine, one pojavljuju u blještavom ruhu izrazitog koloriste, a ne samo slikara linija i oblika. Schön je uvijek kretao od prve zamisli prema potpunoj skladnosti, pri čemu je uspostavljena ravnoteža između intelekta i emotivnosti, imaginacije i studije stvarnosti. Schönovi anđeli, po svojoj gotovosti i živosti, izvornosti i neposrednosti, govore o izuzetnom umjetniku, čiji su zahvati dublji i snažniji na području interpretacije. Njegove slike nisu fabule i prepričavanja, već duhovite i duhovne vizije, poetizacija biblijske tematike. U obradi pikturalne materije Schön postiže neslućene efekte. Kod njega nema karavađov-

[35] Schneider, A., *Popisivanje, naučno proučavanje i fotografijsko snimanje umjetničkih spomenika u Hrvatskom primorju 1936,* Ljetopis JA za 1935/36, sv. 49, 1937, p. 212.

skih bezobzirnih kontrasta. On gradi svoj izraz na rafaelijanskoj i manirističkoj tradiciji, usklađujući boje na posve „alpski", srednjoevropski način. Uvijek je cijela površina slike jednako marno tretirana. Pri tome ništa nije zanemareno, nema pompoznosti niti patetike, sve je podređeno spiritualnosti, koja kao vodeći motiv svodi sve u sažetu veliku cjelinu. Schönov opus je nakon restauracije uskrsnuo u novom svjetlu. Otkrivena je čista muzikalnost, kao da odzvanjaju posljednje vibracije anđeoskih korova, svrstanih u pojaseve do samog neba, primjerice na slici *Sv. Mihovil* ili kao da smireni oblici anđela oživljuju između svjetlosti i sjene u profinjenim nijansama svog inkarnata i prozračnog ruha. Takve je vizije mogao ostvariti samo umjetnik-redovnik, religiozni fantasta i lirski sanjar.

Moramo naglasiti da se Schönova aktivnost na Trsatu prilikom obnove cjelokupnog sklopa snažno osjetila. Koliko je bio vezan za ličnost Mihovila Kumara najbolje dokazuju likovi sv. Mihovila, njegovog imenjaka. Susrećemo ga na zidnoj slikariji iznad ulaza u samostan, na oltarnoj pali *Sv. Mihovil* i najzad najmarkantniji lik sv. Mihovila u lijevoj grupi anđela na slici *Mistična večera Svete obitelji* (Sl. 9). Kao Kumarov suradnik osjetio je, vjerojatno, sav značaj te ličnosti. Velika je šteta da se nisu sačuvale Schönove zidne slikarije u klaustru starog samostana. Wyroubal smatra da su one nastale oko godine 1640.[36] Prema Pasconiju, zidove pod lukovima samostanskog klaustra Schön je ukrasio scenama iz života Krista i Bogorodice.[37] Grubo naneseni premazi uljenih boja potpuno su prekrili ljepotu tih zidnih dekoracija, o kojima ne bismo imali nikakvu predodžbu da, prilikom obnove samostana 1961, nije otkrivena pod slojem žbuke Schönova zidna slika na kojoj je prikazana Bogorodica kao Nebeska kraljica s Isusom na krilu. S desne strane Bogorodice kleči sv. Franjo, a s lijeve arhanđeo Mihovil s mačem i tezuljom (Sl. 10). Iznad Bogorodičine glave se redaju prozračni i beztežinski anđeli, karakteristični za Schönovo slikarstvo. Ova je zidna slikarija do danas jedini primjer barokne zidne dekoracije u Rijeci. Ona potvrđuje da je Schön imao svoj izraz po kojem je bio prepoznatljiv. Čak da nam Pasconi i nije ostavio podatak da je Schön izveo zidne slikarije u klaustru, ne bi bilo teškoća atribuirati ovu slikariju Serafinu Schönu. Iako je na Trsatu djelovao svega deset godina, s obzirom na sve ostalo stvoreno u Rijeci u XVII stoljeću, Schönovo djelo uz riječku isusovačku crkvu sv. Vida predstavlja vremenski dokument, kreacije koje poništavaju razmak kvarnerskog ugla s evropskim svijetom. Taj skromni franjevački redovnik uključuje se ravnopravno s cijelim svojim opusom u krug baroknih slikara u Hrvatskoj, jer je na Trsatu ostavio djela trajnih vrijednosti. Smirena kontemplativnost njegovih likovnih prikaza odražava duh i atmosferu čitavog jednog doba.

U umjetnosti Primorja sedamnaesto stoljeće ne znači samo prijelaz od postrenesansnih oblika k novim shvaćanjima već i prilagodbe ukusa jedne sredine evropskim formulama. Tek od sredine XVII stoljeća, a osobito od XVIII, u slikarstvu

[36] Wyroubal, Z., op. cit. p. 97.

[37] Pasconi, C. *Historicus progressus Mariani triumphi et Frangepanae amiciae presapiae,* Venetiis MDCCLIV.

se krenulo ukorak s evropskim barokom. Trebalo je jedno stoljeće da se, u sredini bremenitoj gotičkom tradicijom, oživotvore ideje novog vremena. Tako i možemo tumačiti pojavu bergamskog slikara Kristofora Taske na Trsatu. Na žalost, njegova je pojava usamljena. Da je u to vrijeme slikarska produkcija bila veća, vjerojatno bi njegov opus ostao manje značajan. Međutim, kako Taska svojim slikarskim postupkom prvi unosi pravi barok na kvarnerski trougao, nužno je da se zadržimo na njegovom opusu. Zanimljivo, da je u susjednoj Rijeci malo slikarskih djela venecijanske produkcije, iako bi se to uslijed njezinog geografskog položaja moralo očekivati. Tu činjenicu možemo pripisati političkom momentu, točnije, bliskoj vezi Rijeke s austrijskom carskom kućom, i, poslije 1509. godine, njezinom grčevitom otporu prema svemu što je venecijansko. Iz XVII stoljeća nam je od venecijanskih slikara ostala samo spomenuta oltarna pala *Sveta Ana Samotreća* Giovannija de Pomisa. Ali, to djelo je do nas došlo preko Austrije gdje je taj umjetnik djelovao duže vremena.

Početkom XVIII stoljeća, pri susretu s bogatim opusom slikara Cristofora Taske u crkvi Gospe Trsatske u refektoriju franjevačkog samostana, zapažamo da je svojim djelima unio nove likovne komponente u primorske okvire. Činjenica je da bez obzira na mane njegovog slikarstva, on svojim djelima donosi novi smisao za dekorativnu cjelinu, tijesno povezanu za venecijansku sferu baroknog slikarstva. Tek pojavom Taske na Trsatu može se govoriti o pravom baroknom slikarstvu. Djela Schöna i Pomisa bila su vezana za klasične renesansne ili manirističke uzore i teško bismo ih mogli povezati s baroknim prototipovima. Na Taskinim su djelima figure jedre, jasnog plasticiteta, pokrenutih tijela i ruku, raskošno postavljene u pejzažu. Likovi su ležerno raspoređeni duž razvučenog horizontalnog prostora. Nema više potrebe da se na skučenom prostoru smjesti veći broj figura. Taska prvi unosi na kvarnerski umjetničko-geografski prostor likovne i motivne uzore venecijanskog baroka.

Na pojavu Cristophora Taske u kvarnerskom prostoru prva upozorava Doroteja Westphal. U svom prikazu ona se osvrće na seriju slika u krčkoj Katedrali signiranih i datiranih s godinom 1706.[38] Pri tom navodi da Tassi i Locatelli, autori vodiča po Bergamu, govore o Taski kao osrednjem umjetniku i gnjevni su da je za portret cara Leopolda I dobio u Beču „cinquecento ongari". Doroteja Westphal povezuje Taskino slikarstvo uz djela manirista iz Bonifacijeve škole, iako je vjerojatniji Zanchijev utjecaj. Prema podacima iz Thieme-Beckera, koji su uzeti iz Palluchinijevog članka o Taski[39], vidi se da je slikar radio u Veneciji sa Zanchijem, da je izrađivao portrete za Austriju, a slikao i za venecijanske crkve. Rođen je u Bergamu 1667, a umro u Veneciji 1737. godine. Ti podaci govore da je Taska imao veze s austrijskim zemljama, pa je tako mogao doći i na Trsat. Na Krk je mogao doći direktno preko Venecije, koja je u to vrijeme bila gospodarica otoka, ili iz Rijeke, odakle su inače u Krk stizali umjetnici koji su radili u katedrali.

[38] Westphal, D., *Malo poznata slikarska djela XIV do XVIII stoljeća u Dalmaciji*, Rad JAZU, Knj. 258, god. 1937, p. 48–49.

[39] Thieme – Becker, Hallmer, Leipzig 1938, I, 32, p. 451.

Kako vidimo, prema ocjeni starih historičara, Taska je bio svrstan među osrednje majstore. Kruno Prijatelj je kategoričniji te kaže da je „Tasca bio zakašnjeli, beskrvni i sladunjavi slikar na prijelazu iz XVII u XVIII stoljeće".[40]

Ako pak njegov opus na Trsatu promatramo izdvojeno, mislimo da bi tu ocjenu trebalo ispraviti, i vrednovati ga ne u odnosu na visoki stil venecijanskog baroka već isključivo kao doprinos razvoju baroknog slikarstva u našim krajevima.

Taska naime raspolaže određenim i sigurnim rekvizitima. Istina da mu je tipologija protagonista svugdje ista, npr., glave apostola, apsolutan je i fizionomijski dodir između slika u refektoriju na Trsatu i onih u krčkoj katedrali. Po boji i ritmu njegove kompozicije nose oznake venecijanskog baroka, no ima mnogo detalja koji nisu preuzeti već neosporno pripadaju svijetu samog umjetnika. Sakralna tema je dobila masu profanih detalja, žene su u bogatim i veoma dekoltiranim kostimima svog vremena, slike vrve likovima povezanim u prirodne živo pokrenute skupine, raspoređene na slici horizontalno.

Taska je u franjevačkom samostanu na Trsatu prvo oslikao refektorij. Ti su radovi trajali od 1704. do 1706. godine. Skoro je nevjerojatno da je za tako kratko vrijeme uspio oslikati tolike površine. S obje strane sjevernog zida su dvije velike uljene slike, desno *Kiša mane,* a lijevo *Umnožavanje kruha* (Sl. 11 i 12). Na stropu je velika slika *Sv. Franjo i sv. Antun se klanjaju Bezgrešno začetoj,* a između prozora su slike franjevačkih svetaca, sv. Bernardina[41], sv. Bonaventure i sv. Petra Alkantarskog. Uz to je Taska naslikao na vratima pulpita Bogorodicu s Kristom, a sa strana su veliki grbovi austrijskog cara Leopolda I i obitelji Frankopan (Sl. 13).

Sedam godina kasnije 1714. nastala je velika slika nad trijumfalnim lukom u crkvi Gospe Trsatske, na kojoj je Taska prikazao *Blagovijesti s prijenosom Svete kućice iz Nazareta* (Sl. 5).

Na velikim kompozicijama u refektoriju dominiraju zeleni tonovi, između kojih se pojavljuju velike mrlje ljubičastog, plavog i crvenog. Nema na tim slikama oštrih bridova, tonovi se pretapaju, a u drugom se planu likovi stapaju s pejzažom. Intenzitet boje je samo u prednjem planu, dok se u pozadini boje gube, dobivaju sivkastu koprenu. Vjerojatno su ove Taskine sfumature i široki skoro impresionistički skicozno dati likovi u drugom planu izazivali gnjev njegovih suvremenika. No, baš ovaj način izražavanja omogućava cijeloj kompoziciji, da se ne samo vodoravno, već i u pravcu horizonta stvori utisak dubine i redanja planova. Taska se očito služio predlošcima, a pojedine je pokrete i likove kombinirao. Tako je žena koja pobire manu na slici *Kiša mane* ista kao i žena u desnom kutu na slici *Umnožavanje kruha;* ili glava Bogorodice na pulpitu je jednaka glavi Bogorodice na slici *Blagovijesti* nad trijumfalnim lukom u crkvi, te glavi žene u lijevom uglu na slici *Kiša mane.* Kad, pak, na jednoj plohi ima tri neovisne kompozicijske cjeline, kao npr. na slikama *Umnožavanje kruha* ili *Blagovijesti,* Taska ih vješto povezuje. Kod žena i

[40] Prijatelj, K., *Nota sui dipinti di Cristoforo Tasca in Jugoslavia.* Arte Lombarda, 1960, no. 5, p. 100–101.

[41] Janković, J., op. cit. p. 13–14.

mlađih osoba inkarnat je svijetao, jedar, usnice nabubrene i crvene, dok su mu stariji likovi sivožutog inkarnata, mršavi i vitkog stasa.

Na kompoziciji *Blagovijesti s prijenosom Svete kućice iz Nazareta* Taskine su režiserske sposobnosti posebno izražene. On je vješto razmjestio Mariju i anđela postrance od luka ostavivši prostora impozantnoj gloriji u kojoj je u zamahnutoj pozi Bog Otac na oblaku okružen mnoštvom anđela, a ispod te pokrenute grupe lebdi Sveta kućica kao u magli. Na kompoziciji je sve pokrenuto, dijagonale se sijeku, koso postavljen anđeo je u dijagonali s tijelom Boga Oca, čak se i Bogorodica, uznemirena događajem, okrenula od svog klecala i pokazuje prema Svetoj kućici. U pozadini je ravni daleki pejzaž iznad kojeg se pruža nebesko plavetnilo. Među likovima na ovoj slici i slikama u refektoriju i onima u krčkoj katedrali ima mnogo sličnosti, ali su na slici *Navještenja* tonovi topliji, intenzivniji, a kompozicija sigurnija i dinamičnija. Konačno, ovo je djelo nastalo deset godina kasnije, kad je umjetnik stekao veća iskustva i sigurnost.

Taska je na likovima franjevačkih svetaca u refektoriju uspio razviti svoje slikarske kvalitete do solidne zrelosti. Znalački tretman lica i ruku svetaca, bez traga nespretnosti i tvrdoće, dopunjuju široke, slobodnim potezima obrađene draperije i pozadina. Draperije na strani slike često upotpunjuju tonski izdiferenciranu pozadinu u više nijansi mrke boje. Lice je obasjao žućkastim odsjajem, koji je naglašeniji u obradi kose. Svjetlost pada i na tanke elegantne ruke, dok je torzo u mrkom habitu obrađen bez detaljiziranja ili jačeg naglašavanja formi. Ova tri svetačka lika, sv. Bernardin, sv. Bonaventura i sv. Petar Alkantarski, potvrđuju Tasku kao zrelog i solidnog slikara. Opća koncepcija svetačkih likova po pozi, pokretima i padu nabora odjeće identična je s likovima na velikim Taskinim kompozicijama. Razlikuju se samo bojom, što je svakako uvjetovano asketizmom prikazanih redovničkih svetaca, njihovom karakterističnom skromnošću i neizostavnim siromaštvom. Jedino na portretu sv. Bonaventure, koji je bio kardinal, dolazi na plaštu do izražaja Taskina sklonost za koloristićkim naglascima. Na svim opisanim likovima je podvučen značaj individualnosti, njena, mogli bismo reći, suštinska jezgra.

Mi se usuđujemo Taski pripisati i palu na oltaru sv. Antuna Padovanskog u kapeli crkve Gospe Trsatske. Stav i pogled u nebo, položaj nabora i boja inkarnata u potpunosti odgovaraju liku sv. Antuna Padovanskog na stropu refektorija. Osim toga, na toj je slici grupa likova u pozadini dana širokim potezima kista, skoro skicozno, što je karakteristično, kako smo već prije naglasili, za Taskin način slikanja drugog plana slike. Ta je slika do obnove crkve 1962. godine stajala u skladištu. Tom prilikom je ustanovljeno da pripada oltaru Svetog Antuna Padovanskog, pa je očišćena, nakon čega su došle na vidjelo njezine slikarske kvalitete.

Pojava Cristophora Taske u franjevačkom samostanu na Trsatu, samo je još jedan dokaz o konsolidaciji ekonomskog stanja, a veže se zasigurno, i uz već u uvodu naglašeni ugled tog samostana, ne samo u užem kraju već i na području carstva. Tome u prilog svjedoče navedene donacije za izradu slika u refektoriju samostana i nad trijumfalnim lukom u crkvi Gospe Trsatske.

Nakon bogatog opusa Cristophora Taske tridesetih godina XVIII stoljeća nastaje serija slika franjevačkih svetaca koje je za franjevački samostan na Trsatu izradio ljubljanski slikar Valentin Metzinger.[42] Iako ovaj ciklus nije signiran ni datiran, on je očigledno prepoznatljiv, jer figure nose sve tipične oznake Metzingerovog osobnog stila. Stoga mislimo da su te slike morale nastati oko godine 1730, jer, kako Vurnik tvrdi, Metzinger napušta tridesetih godina tenebrističku maniru i počinje slutiti nov pikturalni ideal. Sve su te slike rađene u slikovito tenebroznom stilu, kojemu se Metzinger kasnije ne vraća.[43] K tome od 1734. Metzinger počinje raditi za Hrvatsku. Slika u franjevačkoj crkvi u Samoboru, u Jastrebarskom i Karlovcu i nije isključeno da je istih godina preko franjevaca dobio narudžbu i za Trsat. Na trsatskim slikama su prikazani: sv. Franjo Asiški, sv. Antun Padovanski, sv. Ladislav Kralj, sv. Bonaventura, sv. Paškval i sv. Ivan Kapistan. Sve te slike pokazuju da je Metzinger baratao čitavom ikonografijom tipova, vjerojatno koristeći se dobrim grafičkim predlošcima. Tako je, npr., slika sv. Paškvala na Trsatu (Sl. 14) jednaka slici istog sveca u franjevačkom samostanu u Kamniku[44], oltarne pale u franjevačkoj crkvi u Samoboru neobično podsjećaju na slike sv. Antuna Padovanskog i sv. Franje Asiškog na Trsatu, itd.

Na Metzingerovim trsatskim slikama istaknuta je grublja faktura i uloga smeđih tonova u postupku kojim postiže modelaciju i strožu definiciju oblika.

U obradi likova plastičnost je postignuta mrkocrvenim i svijetlosmeđim sjenkama, mekanim, bez crtački naglašenih linija. Brzi i pastozniji potezi kistom na bradi i kosi, dokaz su slobodnije obrade. Pri ovom načinu izražavanja Metzinger slika tonski u nekoliko boja na podlozi bolusa, koja mu ujedno služi kao sjena i temeljna boja franjevačkih redovničkih habita. Pored smeđe dominira tamnocrvena i siva boja koja se odlikuje bogatstvom tonova. Pažnja je uvijek posvećena obradi osvijetljenih dijelova na slici, dok je negdje obrada figure gotovo zapostavljena.

Metzingerove kompozicije predstavljaju svetačke legende. Na nevažnim detaljima rukopis mu je nervozan i istrgan, a kratak i jezgrovit na licima nosilaca radnje. Umjetnik pomoću likova uzetih iz stvarnosti oblikuje svoju viziju, a dramatiku zbivanja podvlači osvjetljavanjem fizionomije, koju na taj način izvlači iz općeg tamnosmeđeg tonaliteta pozadine.

Jedino Metzingerovo djelo na Trsatu koje odudara od ovog načina slikanja je pala *Bezgrešno začete.* Na njoj su boje življe, izdužen vitak lik Gospe na kugli postavljen je centralno, ona elegantnom gestom pruža ruku prema Anđelu Navještenja, plavi plašt prati pokret ruke i dok je pozadina na kojoj su male anđeoske figure žućkastosive boje, crvena haljina anđela i izrazito plavi plašt Bogorodice stvaraju jake koloristićke akcente i razvedruju cijelu kompoziciju. Usporedivši ovu sliku sa slikama franjevačkih svetaca, na kojima je sve zagasito i mrko, vidimo da je ovaj slikar znao podrediti boju sadržaju i na taj način podvući osnovnu zamisao. Tamo

[42] *Enciklopedija likovne umjetnosti.* Metzinger Valentin, str. 451–452.
[43] Vurnik, S., *K Metzingerjevemu življenjepisu,* ZVS, VII, 1928, sv. 3–4, str. 95–125.
[44] Stelè, F., *Politički okraj Kamnik,* Ljubljana 1928, p. 61–62.

gdje je trebalo istaći strogi asketizam, on je poput tenebrosa osvijetlio samo ona lica koja reflektiraju unutrašnje raspoloženje i svetački zanos. Obratno, gdje je trebalo da prikaže veličanje, kao na slici *Bezgrešno začete,* on svijetlim živim bojama stvara snažne koloristićke efekte.

Drugi dio opusa Valentina Metzingera je u Rijeci, u crkvi Uznesenja Marijina. To su pale sv. Antuna Opata, te Filipa Nerija[45] na istoimenim oltarima. Umjetnik je umro 1759. godine.

Pojava Metzingera kao ljubljanskog umjetnika nije na Trsatu usamljena. U to doba stižu na Trsat redovnici, majstori ljubljanske franjevačke drvorezbarske radionice.

Slikarska djela koja smo obrađivali u sklopu crkve Gospe Trsatske i Franjevačkog samostana govore od kolikog je značaja za studij barokne umjetnosti u našoj zemlji ovaj fond koji smo nastojali prikazati cjelovito. Jednakim smo kriterijem pristupili stilskoj obradi oltara i oltarne plastike, koja, također, ima poseban značaj u baroknoj umjetnosti.

Kako je skulptura u crkvi Gospe Trsatske usko povezana za unutrašnju liturgičku opremu, prvenstveno za oltare, potrebno je u prvom redu utvrditi njihove stilske oznake.

U XVII su stoljeću u crkvi postojali brojni drveni oltari, no već koncem stoljeća moda mramornih potiskuje drvene, tako da, na žalost, iz tog vremena nijedan drveni oltar nije sačuvan. Poznati slovenski pisac J. W. Valvasor opisuje stari oltar u svetištu Gospe Trsatske, pa kaže da je bio dovoljno velik za čitanje misa, a da je bio pokriven platnenim pokrivačima. Antependium je bio nebesko plav, a na oltaru je stajala slika (Tafel) koja je bila široka i dugačka do pet stopa. Iznad je bio križ na kojemu je bio natpis Jesus Nasarenus Rex Judaeorum, na jednom mjestu su bili Bogorodica i sv. Ivan, a ispod toga Anđeoski pozdrav. Na desnoj strani oltara bila je od cedrovine izrezbarena figura Bogorodice, koja je u lijevoj ruci držala Isusa. On je, pak, u lijevoj ruci držao zemaljsku kuglu, a desnu je držao na blagoslov. Bogorodica i Isus su ovjenčani izrezbarenim krunama od cedrovine. Likovi su bili pokriveni bijelim rupčićima i voštanim platnom.[46] Iz tako detaljnog opisa, u koji se možemo pouzdati, slijedi da je oltar bio skromnih dimenzija, ukrašen po pučkom ukusu mnogobrojnim rupcima, a ranije smo već iznijeli pretpostavku da Schönova slika koju Zvonko Wyroubal naziva *Maria egiptiaca*[47] najvjerojatnije prikazuje nišu s likom Bogorodice u svetištu. Cedrovina je tamno drvo, pa je vjerojatno zbog njezine boje posumnjao da se radi o egipatskoj Mariji. Taj je skromni oltar godine 1692, troškom zagrebačkog suca Ivana Uzolina, zamijenjen velikim mramornim oltarom koji pripisujemo goričkim majstorima iz radionice Pacassi.[48] Oltar se proteže duž širine zaključka svetišta, sa strana su vrata za deambulatorij kroz koja prolaze hodočasnici kada obilaze ikonu čudotvorne Gospe. Stilski svrstavamo taj oltar u grupu

[45] Torcoletti, L. M., *Il Duomo vecchio di Fiume,* Fiume 1932, p. 10, bilj. 7.
[46] Valvasor, J. W., *Die Ehre des Herzogthums Krain,* Band IV, Buch XII–XV, p. 105.
[47] Wyroubal, Z., op. cit. p.
[48] Matejčić, R., op. cit. p. 160.

goričkih mramornih oltara, koji se nastavljaju na tradicionalni ukus domaće sredine navikle na polikromiju „zlatnih" oltara. I sâmi ponikli iz te konzervativne sredine ovi su majstori izrađivali mramorne oltare u bogatoj polikromiji raznih vrsta mramora, preuzeli su i ikonografski program drvenih oltara a i *horror vacui,* pa sve te karakteristike srećemo sakupljene na glavnom oltaru u svetištu Gospe Trsatske. Na tom su oltaru izraženi nošeni dijelovi, pogotovo arhitrav, s mnogostruko obraćenim vijencem iznad isturenih stupova. Ovi su obrati svojstveni kao i prekidi arhitrava nad središnjim dijelom glavnine, koju prelazi jedino završni vijenac poduprt konzolicama. Njegova se profilacija ponavlja na segmentima atike, na čijem je središtu lik Boga Oca raširenih ruku, što je također preuzeto iz ikonografije „zlatnih" oltara. Čitav je oltar ukrašen bogatim geometrijskim intarzijama raznobojnih vrsta mramora, koje se slažu u apstraktne ornamente stvarajući bizarne i neslućene šare. Tektonika oltara je potcrtana moćnim stupovima koje krune bujni korintski kapiteli. U sredini tog dekora, na mjestu pale, postavljena je ikona Gospe okićena srebrnim i zlatnim nakitom, koji su joj darovali hodočasnici. Možda upravo ova prenatrpanost glavnine oltara, koliko je god rađena u baroknom stilu, doprinosi općem dojmu i zapravo služi kao okvir čudotvorne slike, u kojem se ona apsolutno ističe. Tu se vidi koliko su stari majstori znali podrediti svoje djelo namjeni. Ima se utisak da se stil ikone nametnuo graditelju oltara.

Da bismo što vjernije dočarali atmosferu svetišta u kojem je smješten ovaj oltar, moramo opisati i veličanstvenu rešetku od kovanog željeza koja zatvara svetište i kroz koju oltar bliješti kao kroz prozirnu zavjesu od čipke. Zagrebački je biskup Martin Branković, petnaest godina nakon podizanja glavnog oltara, godine 1707, naručio to jedinstveno djelo kojemu nema para u našoj zemlji (Sl. 2). Ova vrsta oltarnih pregrada ima uzora u Austriji, Češkoj i Moravskoj, a po svojoj tehnici izrade, čistoći stila, jedinstvenoj koncepciji i funkcionalnosti, napose po estetskoj vrijednosti, može stajati uz bok srednjoevropskih ostvarenja.[49] Rešetka je podijeljena na dvadeset nejednakih polja ukomponiranih u vidu prozirne dijafragme utisnute u šiljati trijumfalni kameni luk. Na toj čipkastoj plohi dominiraju u puž savijene spirale, od kojih se asimetrično odvajaju vitice i prekrasno modelirano lišće kovano od deblje šipke, te naknadno vrlo vješto pričvršćeno na spiralu. Tenzija voluta je ravnomjerna na sve strane polja i taj se motiv, različito dimenzioniran, ponavlja. Na ovim stranama rešetke su vrata ukomponirana vrlo vješto u cjelini. Na vratima je ornament drukčiji, dominantna je vertikala od koje se lijevo i desno raspoređuju volute i vitice. Tu vertikalu potcrtava glava kerubina, koja jasno određuje središte. U dva središnja polja rešetke su, također, ukomponirani anđeli okrenuti jedan prema drugom, čija tijela izlaze iz obratno postavljene čaške; oni daju kompoziciji izvjestan narativni ton, čine je slikovitijom. Na visini gdje pogled vjernika, kad kleči ili sjedi u crkvenoj klupi, dosiže menzu i ikonu, rešetka je presječena pojasom rijetkih balustara, koji se proteže i preko vratnica. Ovaj se pojas, pored svoje izrazite

[49] Matejčić, R., *Barokne rešetke od kovanog željeza u Rijeci i najbližoj okolici.* Pomorski i povijesni muzej Rijeka, Rijeka 1966, p. 12–13.

horizontalnosti, skladno uklapa u cjelokupnost kompozicije i vizualno proširuje uski gotički trijumfalni luk. Iako je ova trsatska rešetka nastala 1705, ona još uvijek nosi elemente renesansnog inventara, simetriju, spiralu od okrugle šipke, staloženu jednostavnost i podređenost funkciji. U kovanom željezu srednjoevropskih zemalja su kroz čitavo XVII stoljeće ove cjeline bile trajne. Slične ovoj rešetki nailazimo na vratima augustinske crkve u Münchenu, na oltarnoj pregradi u crkvi sv. Nikole u Vaimu u Moravskoj, na rešetki u isusovačkoj crkvi u Olomoucu, a geografski najbliža je rešetka na vratima trezora u tršćanskom San Justu. Sve pobrojene usporedbe još su jedan dokaz o dotocima evropske umjetničke proizvodnje u trsatsko svetište.[50] S obje strane trijumfalnog luka, na strani poslanice i evanđelja, smještena su dva uska mramorna oltara goričke proizvodnje, na kojima su sa prethodnih drvenih oltara prenesene Schönove oltarne pale sv. Mihovila i sv. Katarine s mučenicama. Oni s rešetkom i glavnim oltarom u svetištu, te s Taskinom kompozicijom *Blagovijesti* i *Prijenos Svete kućice iz Nazareta* stvaraju jedinstvenu scenografiju. Umjetnička djela od trecenta do skoro prve polovice settecenta u simbiozi stvaraju neslućenu duhovnu atmosferu jednog osebujnog zavjetnog prostora. U istom prostoru je kripta najuglednije hrvatske vlastele, utemeljitelja crkve i samostana. Preko nadgrobne ploče kneza Martina Frankopana hodočasnici sa svih strana naše domovine danas klečeći obilaze ovo glasovito svetište. To je mali prostor u kojemu je sintetizirana povijest našeg naroda i visoki nivo potreba za umjetničkim djelima. Toj potrebi doskaču i sami franjevci.

Oltari „trsatske skupine", tzv. „ljubljanske frančiskanske delavnice" u oba broda crkve Gospe Trsatske jednako su značajan doprinos našoj kulturnoj baštini i znak prihvaćanja razvijenog baroka u primorskoj sredini. Naime, neovisno od tradicije „zlatnih" oltara prodire u Primorje ponovo rezbareni oltar, ali sada kao imitacija mramornog. U toj su djelatnosti bili značajni redovnici iz Tirola i Ljubljane koji su obilazili provinciju i svojim radovima opremali crkve i samostane. Ti franjevački redovnici su iz predalpskog zaleđa prenijeli na primorsko tlo stil srednjoevropskog baroka. Kao ogranak oltarne skupine franjevačkih drvorezbarskih radionica, ta je „trsatska skupina" na području provincije Sv. Križa, kojoj je pripadao i trsatski franjevački samostan, izdvojena pojava u okviru oltarskog graditeljstva XVIII stoljeća.[51]

U problematiku postojanja trsatske kiparske radionice, u najnovije vrijeme, unosi više svjetla franjevački povjesničar otac Paškal Cvekan. On drži da je ta radionica nastala iz potrebe za obnovom crkve u vrijeme između 1725. i 1727. godine. Tada se na Trsatu nalaze braća pomoćnici fra Dyonisius Hoffer, laic. Tyr. sculptor (umro 10. XI 1741. kod Sv. Leonarda) i fra Ivo Schuaiger (Schweiger) laic. prof. sculptor (umro na Trsatu 23. XII 1757). U inventaru samostana popisano je 1729.

[50] Matejčić, R., op. cit. p. 14–16.

[51] Zahvaljujem o. Paškalu Cvekanu, franjevačkom povjesničaru za pismeno saopćenje (Virovitica, 1. IX 1981) u vezi sa rezultatima njegovih arhivskih istraživanja u franjevačkom samostanu na Trsatu. On navodi izvore korištene u arhivu samostana: *Liber litterarum Pastoralium*, + I, 1717–1735; Inventarium ex 1729, miscelanea XV za 1729; *Diarium Conventus Tersaetensis* 1, p. 1; P. Clarus Paseoni, *Continuatio triumphi reginae Tersactensis signis, prodiquis intentos*, rukopisna knjiga iz 1734, str. 164; P. Maurus Fajdiga, *Bosnia Seraphica*, str. 591, 944.

god. oruđa za dva drvodjelca i kipara, što dokazuje da je samostan imao svoju vlastitu radionicu. Moglo bi se pretpostaviti da su ova dvojica na Trsatu djelovala i prije 1725. Na temelju sigurnih izvora o. Paškal Cvekan pripisuje kiparima braći Ivi Schuaigeru i Dionizu Hofferu izradu oltara sv. Ivana Nepomuka (1729), sv. Nikole (1727), sv. Franje (u kapeli novog klaustra, 1724), propovjedaonice (1726), a možda i oltar sv. Petra (1723). Prema prezimenima se vidi da su oba kipara austrijskog porijekla. Za Hoffera se čak zna da je rodom iz Tirola. Istina, da Melita Stelè Ml. povezuje trsatsku radionicu za tzv. „ljubljansku frančiškansku delavnicu", a njezine proizvode tumači kao zasebnu skupinu, što se bitno ne razlikuje od zaključaka o. Paškala Cvekana.

Radi se o posebnom tipu oltara karakterističnom po svom kiparskom i ornamentalnom ukrasu. Stilska oznaka trsatske grupe je reljefnost cjeline. To su razgibana dekorativnost draperije, potisnuta ravnoteža između nošenih i nosećih dijelova i ravnopravna raščlamba, jer je središnji dio oltara veći i značajniji od bočnih. Umjesto linearne ornamentike, oltari dobivaju razgibanu, plastičniju ornamentiku akata, koja nije više podređena arhitekturi nego je njezina dopuna (Sl. 15). Jedino je oltar u prostoru zadržao tektonsku konstrukciju. U gornjem je dijelu trabeacija izgubila funkciju horizontalnog djelitelja, jer ju je probila pala. Tako oslabljene rudimente arhitrava nose masivni, obli ili svrdlasti stupovi, čime je narušena ravnoteža, ali je zato istaknuta slikovitost, što je osobito podvučeno na oltaru sv. Petra. Tome je pridonijela ornamentika, čije je rastakanje dovelo do razgibanih kompozicija kao na oltaru sv. Ivana Nepomuka. U načinu obrade perforirani uzorci su pravilo, reljefna struktura akanta sastoji se od oštrih prijeloma kao na oltaru sv. Petra, plastično naglašenih nervatura i zašiljenih listova, koji stvaraju živu igru svjetla i sjene. Motiv stiliziranog akanta na sva četiri trsatska oltara je odraz antistrukturalnog htijenja koje u kasnom baroku pretvara tektonske elemente u vegetabilne i u sklopu općeg bujanja ornamentalnog ukrasa rastvara klasični red koji smo sreli na mramornim oltarima. Na taj način briše jasnoću discipline arhitektonske raščlambe i negira akcent na strogoj funkcionalnosti elemenata, kao što je slučaj na oltaru sv. Ivana Nepomuka (Sl. 16). Melita Stelè Ml. je dokazala da svaka od tih rezbarskih skupina ima svoje specifičnosti. S obzirom na to da su se franjevci selili po samostanima i poučavali nove rezbare, ovi su u svoje radove unijeli vlastiti umjetnički govor, što je primjerice slučaj s trsatskom skupinom.[52] Trsatski oltari su odreda mramorizirani, podsjećaju na Robbine oltare u Ljubljani, pa bismo mogli reći da se radi o podudarnosti između oltarne arhitekture u drvetu i kamenu na domaćem tlu, a ne o kontinuiranoj tradiciji „zlatnih" oltara. Drvo je, međutim, franjevačkim rezbarima pružalo veću mogućnost kombinatorike detalja, tako da se postigao osebujan značaj cjeline. Na oltarima sv. Ane (Sl. 6) i sv. Nikole naglasak je na povišenoj atici. Na oltaru sv. Ane bočne stupove zamjenjuje kip, isturena konzola na oltaru sv. Petra zamijenila je klasični podložak za kip, a na oltaru sv. Ivana Nepomuka glatki i

[52] Stelè, M. Ml., *Ljubljanska frančiskanska podobarska delavnica*, ZVS, N. V. letnik IV, Ljubljana 1955, p. 161.

svrdlasti stup šire glavninu (Sl. 16). Taj stilski govor odgovara franjevačkim redovnicima, čiji je ukus bio oblikovan kad su se iz kranjskih samostana spustili na Trsat, pa je tako Ljubljana ponovo utjecala na razvoj baroka na Primorju. Ti isti drvorezbari su u znaku drvenih oltara izradili i propovjedaonicu.

Međutim, jedno posve bizarno djelo tih majstora je okvir oko umivaonika u refektoriju samostana. Ukrašen je bujnom dekoracijom od razvijenog akanta, koja se nametnula istočnom zidu kao agresivna samostalna cjelina (Sl. 13). Ova se dekoracija po oponašanju preuzetih uzoraka iz Guggenbichlerove renomirane radionice, jednako kao i oltar sv. Franje (Sl. 15) u klaustru, može vezati uz taj alpski barokni stil.[53] To isto zapazit ćemo pri obrađivanju kiparskih ostvarenja „trsatske skupine" frančiskanske delavnice na Trsatu.

Prije prikaza drvene plastike moramo, idući kronološkim redom nastanka oltara, prvo prikazati mramornu plastiku goričkih majstora. Glavni oltar je *mise en scène* za dva kipa, sv. Franju i sv. Ivana Evanđelistu. U biti ti kipovi nisu oslobođeni ovisnosti od „cjelovitosti djela". To je konzervativna plastika Pacassijeve radionice, nastala 1692. godine, kada i oltar. Očit je radionički model, kipovi su smješteni u vrlo male niše, u kojima nema mjesta za patetičan pokret, pa je stoga njihov stav čvrst, a izraz miran. Oko tijela ležerno pada odjeća na kojoj se preko glatkih nabora izmjenjuju svijetlo-tamni efekti svjetla i sjene. Nema još ni govora o zaokrenutosti i elastičnosti figure, niti znakova unutrašnjih emocija. To je opisna plastika kakva je donedavno bila na drvenim „zlatnim" oltarima. Što se tiče obrade kamena, ona je izvedena najvećom perfekcijom. Samo se mali znakovi baroknog pokreta očituju na zavojima pri dnu nabranog habita sv. Franje ili na koso položenim naborima plašta sv. Ivana Evanđeliste. Tek na visokom reljefu u atici oltara, na kojoj je u dijagonalnom zamahu ruku prikazan snažan lik Boga Oca, dolazi barokno htijenje do pune izražajnosti. U dva svitka uvijena dugačka brada hrli u prostor. Na podlošcima postavljeni anđeli sa strane atičkog zaključka, skoro besteżinski, sa elegantno postavljenim rukama, pomiruju prazninu između segmenata i atike. Ta se plastika veže na ostali opus te radionice koji smo utvrdili u crkvama grada Rijeke.[54]

Istodobno kad iz Ljubljane u Rijeku stiže mramorna plastika padovanskog kipara Jacopa Contiera, započinje na Trsatu aktivnost franjevačkih kipara između 1720. i 1730. godine. Prema rezultatima istraživanja o. Paskala Cvekana, to su isti majstori, fra Ivo Schuaiger i Dionis Hoffer, koji su rezbarili oltare. Po likovnom rukopisu plastika je djelo tri para ruku.

Već smo u prikazu oltara naglasili da je drvo bilo jeftinije i podatnije za obradu, pa je uzevši u obzir svojstvenu štedljivost franjevaca, razumljivo da su njihovi kipari modelirali drvo; to je kiparstvo nastalo kao imitacija kamene plastike. Stoga su neki od kipova obojeni bijelo i imitiraju glatku mramornu površinu. U znanstvenu literaturu je Melita Stelè Ml. uvela klasifikaciju „frančiskanske delavnice", unutar koje izdvaja „trsatsku skupinu" plastike, koju udružuje istovjetna obrada tijela,

[53] Stelè, M. Ml., op. cit. p. 192.

[54] Matejčić, R., *Udio goričkih i furlanskih majstora u baroknoj umjetnosti Rijeke*, Zbornik za likovne umetnosti, Matica srpska, Novi Sad 1978, p. 164–165.

draperija, plastičnost i reljefnost figura.[55] Na trsatskim kipovima, postavljenim na oltarima sv. Petra (Sl. 17), sv. Ivana Nepomuka (Sl. 16), sv. Ane (Sl. 18) i sv. Nikole, kao i na nekoliko raspela, postignuto je sazvučje između idealne draperije i zanijekane organske prirodne stvarnosti. One su odraz dozrele barokne oblikovne volje, ali ipak među tim kipovima postoje inačice zbog kojih Melita Stelè Ml. trsatsku skupinu dijeli na tri podskupine. U prvu skupinu stavlja kipove koji nisu pretjerano savijeni u S liniju ali je izražen kontrapost, draperija kao vjetrom otpuhnuta prema gore, tako da se donji dio noge pokazuje gol. Nabori odjeće tvore nabore u obliku uha. Lice i držanje tijela su ekspresivni, što je vidljivo na kipovima sv. Pavla i sv. Jerolima na oltaru sv. Petra (Sl. 17).

U drugu skupinu se izdvajaju kipovi riješeni reljefno, tijelo je savinuto u S liniju, anatomski je nepravilno, draperija je razdrobljena, odjeća lepršа, a na površini je splet sitnih prepletenih nabora. Ispod draperije se tijelo potpuno gubi i ne dolazi do izražaja. Najbolji primjer za ovu skupinu je kip sv. Ivana Nepomuka na istoimenom oltaru (Sl. 16). U tu se grupu uključuju poluležeći i polusjedeći anđeli na volutama zaključka oltara. Doimlju se kao da će skliznuti. Lijep su primjer anđeli na oltaru sv. Petra.

U trećoj skupini su kipovi franjevačkih svetaca. Tijela su im dugačka, glave veoma male, a obučeni su u dugačke redovničke haljine, koje su obično visoko opasane i padaju u usmjerenim naborima. Većina svetaca stoji mirno, dok je nekima tijelo iskrivljeno. Na nogama su im cokule koje strše izvan konture kipa. Draperija odjeće se nabire među koljenima. Najbolji su primjerci kipovi sv. Ivana Kapistana i sv. Antuna Padovanskog (Sl. 6 i Sl. 18). Nastanak kipova iz sve tri skupine može se vremenski odrediti između 1723. i 1730. godine.[56]

Uz kiparska djela pavlinske vinodolsko-istarske radionice ova trsatska skupina kipova predstavlja najkvalitetnija ostvarenja barokne plastike na Primorju. U Ljubljani se ova radionica javlja oko godine 1720. kao čvrsto organizirana cjelina, a njezine početke treba tražiti u Tirolu, gdje je crpla iskustva u domaćoj tradiciji koja je bila na granici pučke umjetnosti. Prema tome, ovu vrstu kiparske produkcije su nam donijeli stranci iz Tirola, koji su bili pod utjecajem radionice Meinharda Gugenbichlera, pa je zbog toga ostala izolirana i nije ostavila traga u domaćoj sredini, iz koje se nije organski razvijala. U izrazu ove umjetnosti bilo je podvučeno pasionsko raspoloženje, karakteristično za franjevce kao širitelje kulta Križnog puta. Stoga posebnu kategoriju na Trsatu čine Raspeća s likom Krista, ekspresivnog izraza lica i linije tijela, i bogatom zavijorenom perizonom oko struka. Nakon završene opreme Gospe Trsatske i franjevačkog samostana rezbari sa Trsata se upućuju u Senj na nove zadatke.

U drugoj polovici XVIII stoljeća ništa se značajno nije učinilo u smislu barokizacije u sklopu franjevačkog samostana i crkve Gospe Trsatske. Veliki je napon obnove jenjao, jer su skromni franjevci bili zadovoljni sa svime što je postignuto.

[55] Stelè, M. Ml., op. cit. p. 174–177.
[56] Stelè, M. Ml., op. cit. p. 177.

Nije bilo više darežljivih donatora, pa je period neobuzdanog rokokoa i trijeznog jozefinijanskog baroknog klasicizma mimoišao ovaj sklop. Početkom XIX stoljeća duhovito je spojeno pročelje ulaznog dijela u samostan s pročeljem crkve i dobio privid trobrodne crkve. To je vješta scenografija koja do danas stvara osnovnu silhuetu ovog privlačnog svetišta na vrhu trsatskog brijega (Sl. 4). Od starog pročelja su ostali prekrasni portali, glavni i dva sporedna, zahvaljujući kojima je donji registar prizemlja zadržao sve oznake barokne građevine. To pročelje, smješteno u divnom parku, kao raširenih ruku dočekuje mnoštvo hodočasnika, čime se doživljava fini proštenjarski ugođaj.

Najvrijednija umjetnička djela sačuvana do danas u crkvi Gospe Trsatske, kao i u franjevačkom samostanu na Trsatu, došla su do punog sjaja nakon nedavne obnove ovog sklopa. Restauratorski zavod JAZU je završio konzervaciju svih slika i umjetnina. Institut za povijest umjetnosti Centra za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu, stavio je u program istraživanja barokne umjetnosti u Hrvatskoj i istraživanje sakralnih spomenika baroka u Rijeci, te smo u okviru te suradnje sintetski obradili sklop crkve Gospe Trsatske i franjevačkog samostana. Nadamo se da nam je uspjelo dokazati do koje je mjere taj sklop značajan, i kao frankopanska zaklada, i kao mjesto na kojemu su se kroz dva stoljeća nataložila djela koja se u tretiranju naše sveukupne povijesti umjetnosti ne smiju zanemariti. Za barokizaciju trsatskog sklopa zaslužni su redovnici, feudalni dinasti Frankopani i njihov krug, senjsko-modruški biskupi i visoki kler, riječki i trsatski kapetan Stjepan della Rovere i riječki patricijat, a što je najvažnije, široki slojevi pučanstva, vjernici, koji su svojim neprestanim doprinosima osigurali izgradnju i uljepšanje ovog povijesnog sklopa.

BAROQUISATION DE LA STRUCTURE DU COUVENT FRANCISCAIN ET DE L'ÉGLISE DÉDIÉE À LA MADONE DE TRSAT À RIJEKA

RADMILA MATEJČIĆ

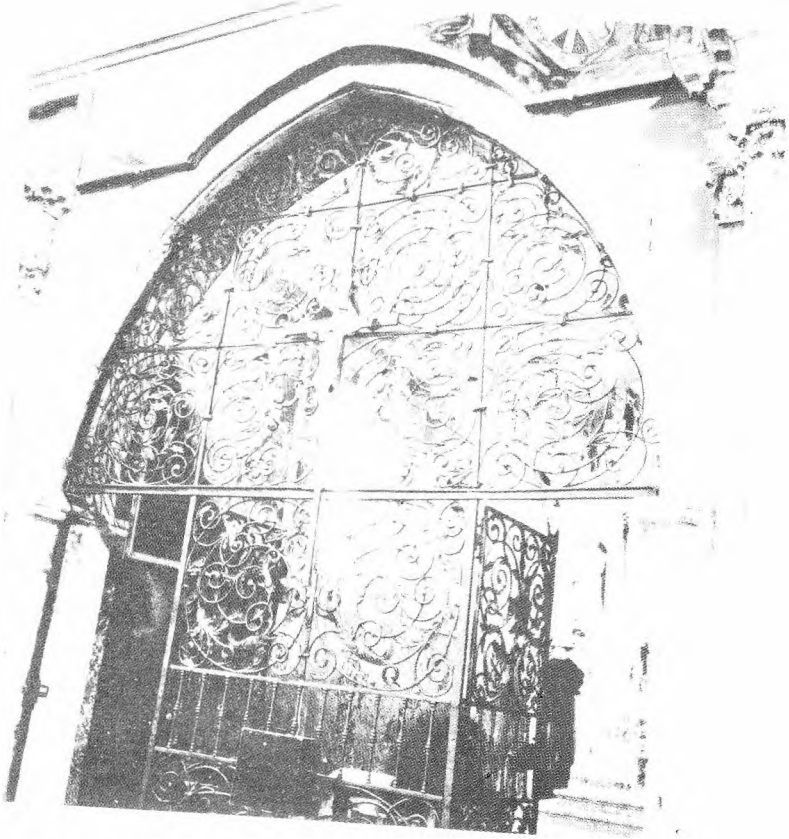
Dans l'introduction de son texte, l'auteur résume l'historique de Trsat, localité qui fait actuellement partie de la ville de Rijeka. Fortifiée dès les temps préhistoriques, la colline de Trsat devint, dans l'Antiquité, une place forte de frontière, nommée Tarsticae, tandis que pendant le haut Moyen âge l'appellation slavisée de Trsat désignait exclusivement la forteresse et le faubourg. En vertu d'un acte de donation de 1260, Bela IV infeoda Trsat à la famille des Frankopan, de sorte que cet ensemble architectural devint un des castels du comté de Vinodol. La construction de l'église dédiée à la Madone se situe, selon une légende, au début du règne des Frankopan et on la rattache au miracle de la translation de la Maisonnette de Marie, de Palestine à Trsat, d'où celle-ci fut transportée en Italie, à Lorette. Plus tard, en 1370, le pape Urbain V offrit à l'église de la Madone de Trsat une icône de style italo-byzantin du Trecento. Comme on attribua divers miracles à cette icone, l'église de Trsat devint un lieu de pelerinage, surtout à partir de 1430, lorsque Nikola Frankopan la fit agrandir. L'heritier de celui-ci, le prince Martin Frankopan fit bâtir un couvent en annexe de l'église et il les confia aux franciscains du vicariat de Bosnie qui, se sauvant devant les Turcs, s'étaient

réfugiés dans le Littoral. C'était une église palatine à nef unique, de style gothique tardif, caractéristique des églises qui, dans le Quarnero, faisaient partie des couvents (Porat, Glavotok). En 1485, l'épouse du despote serbe, Barbara Branković, née Frankopan, donna à l'église, en offrande votive, un reliquaire en argent. En 1531, le chapelain de Klis, Petar Kružić, fit ajouter une chapelle à l'église et, un siècle plus tard, en 1624, le capitaine de Rijeka, Stjepan della Rovere, fit achever la chapelle Sainte-Anne.

En 1629, le couvent fut la proie des flammes, après quoi le supérieur Mihovil Kumar entreprit des travaux de rénovation, poursuivis, vers 1644, par le supérieur Franjo Glavinić. Il n'était reste de l'ancienne église que le sanctuaire et quelques fragments encastrés dans le choeur. L'architecture de l'église demeura modeste, adaptée aux besoins des franciscains et aux moyens insuffisants dont ceux-ci disposaient. Les chapelles latérales furent transformées en une nouvelle nef, si bien que l'église en eut désormais deux, ce qui apporta une solution au problème de l'éclairage de la nef principale. C'est ainsi qu'à la tradition gothique vint se superposer le baroque, comme un premier retentissement de ce style nouveau. Entre 1630 et 1640 on accola au couvent une nouvelle aile, modeste architecture conventuelle, concentrée autour du cloître. La construction de l'église et du couvent fut accompagnée par un nouveau équipement baroque. Des autels en marbre furent bâtis selon le style de l'atelier Pacassi – Lazzarini de Gorizia, l'autel principal étant réalisé en 1692, celui de sainte Catherine en 1644 et celui de saint Michel en 1701. Un peintre suisse, Séraphin Schön, vint à Trsat pour exécuter les tableaux d'autel et la grande composition du réfectoire du couvent, *Le dîner mystique de la sainte famille* (en 1642). Une nouvelle phase de rénovation commença au début du XVIIIe siècle. Au réfectoire, de grandes compositions furent exécutées par un peintre bergamesque, Christophe Tasca (*La Pluie de manne, La Multiplication des pains,* plusieurs portraits de saints). Dans la lunette surmontant l'arc triomphal du sanctuaire, Tasca représenta, en 1714, *l'Annonciation et la Translation de la sainte Maisonnette de Nazareth.* A l'entrée du sanctuaire, l'évêque Martin Brajković fit installer une grille de fer battu, tandis que les frères franciscains, Dionyse Hoffer et Ivo Schuaiger sculptèrent en bois, entre 1723 et 1727, des autels impressionnants, destinés aux chapelles Saint-Pierre (1723), Saint-Nicolas et Saint-Jean Népomucène (1727), Sainte-Anne et Saint-François (1724), ainsi que la chaire (1726). Ces franciscains, Autrichiens d'origine (du Tyrol), vinrent à Trsat d'un atelier de Ljubljana où ils constituaient un groupe à part. Vers 1730, un peintre de Ljubljana, originaire de Lorraine, Valentin Metzinger, exécuta pour le couvent de Trsat des portraits de saints franciscains. Ce n'est qu'en 1824 que l'on prolongea les deux nefs. On construisit un clocher et une nouvelle façade que l'on rehaussa de portails du XVIIe siècle.

L'église de la Madone de Trsat et le couvent des Franciscains sont importants non seulement en tant que fondation de la famille des Frankopan, mais aussi en tant qu'une construction que l'on ne saurait oublier dans l'ensemble de notre histoire de l'art, car c'est là que confluaient les courants provenant de l'Italie du Nord, du Frioul et, par la Slovénie, des Alpes autrichiennes aussi.

Sl. 1. Rijeka – Trsat, Crkva Gospe Trsatske, bočni brod



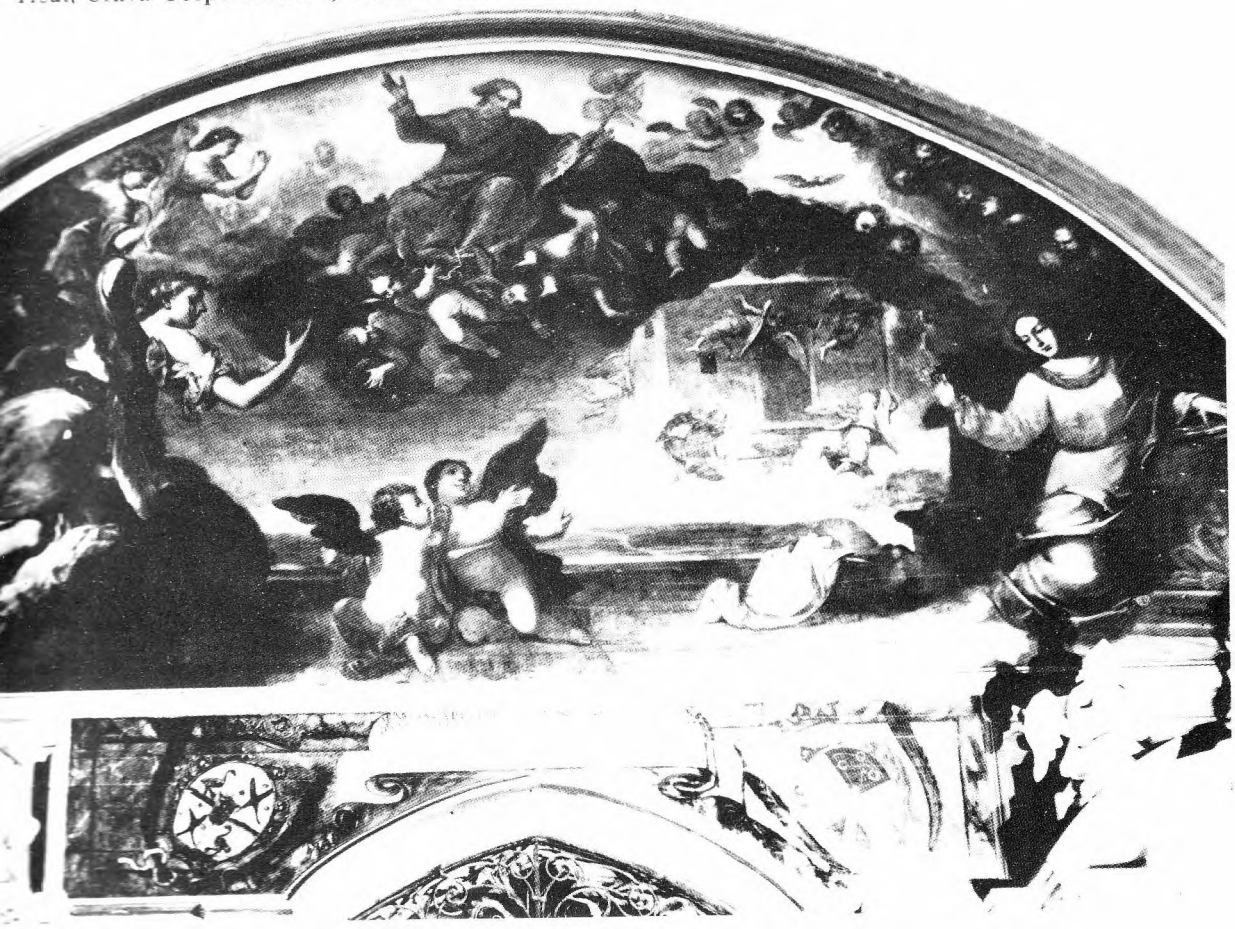
Sl. 2. Rijeka – Trsat, Crkva Gospe Trsatske, Trijumfalni luk i ograda na ulazu u svetište

Sl.4. Rijeka – Trsat, Pročelje i zvonik crkve Gospe Trsatske

Sl. 3. Rijeka – Trsat, Franjevački samos veliki klaustar

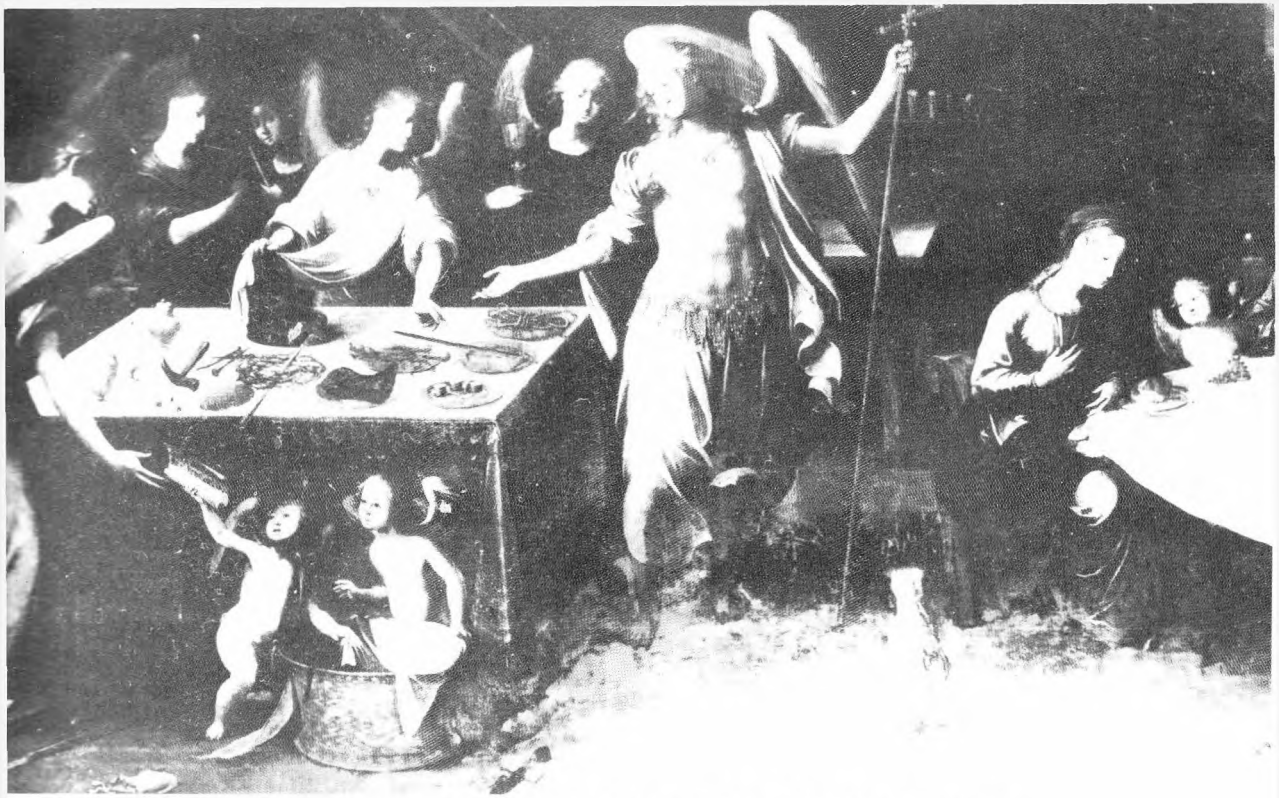
eka - Trsat, Crkva Gospe Trsatske,
ro Tasca - Blagovijesti s prijenosom
Sv. kućice iz Nazareta

- Trsat, Crkva Gospe Trsatske, oltar sv. Ane



Sl. 7. Rijeka – Trsat. Crkva Gospe Trsatske, oltar sv. Nikole
S. Schön – Sv. Nikola biskup sa svecima

Sl. 8. Rijeka – Trsat, Crkva Gospe Trsatske, oltar sv. Katarine,
S. Schön – Sv. Katarina sa sveticama mučenicama

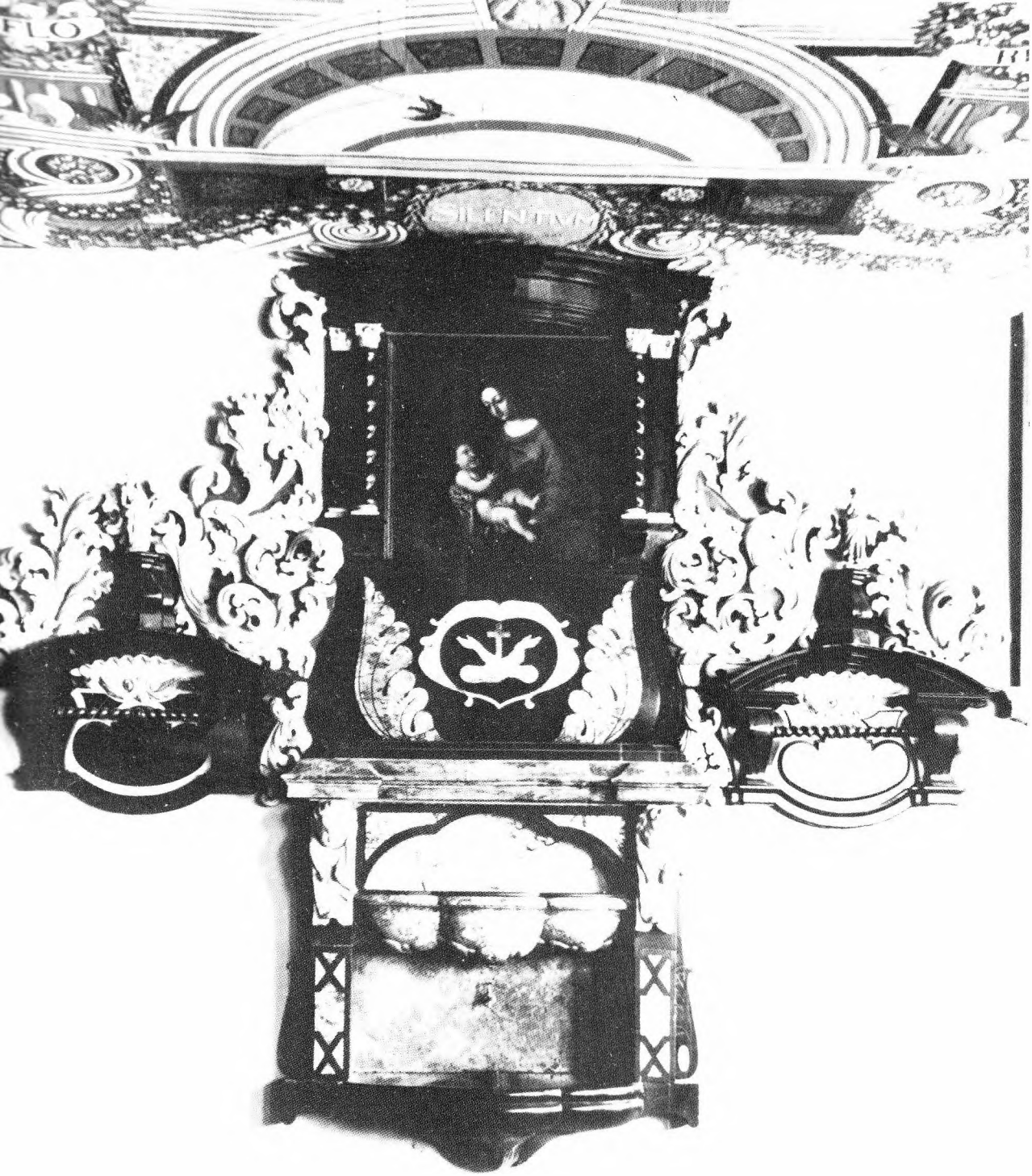


Sl. 9. Rijeka – Trsat, Franjevački samostan, refektorij, S. Schön – Mistična večera sv. Obitelji, detalj

Sl. 10. Rijeka – Trsat, Franjevački samostan, ulaz u klaustar, S. Schön – Sv. Franjo se klanja pred Bogorodicom

Sl. 11. Rijeka – Trsat, Franjevački samostan, refektorij, Cristophoro Tasca – Kiša mane

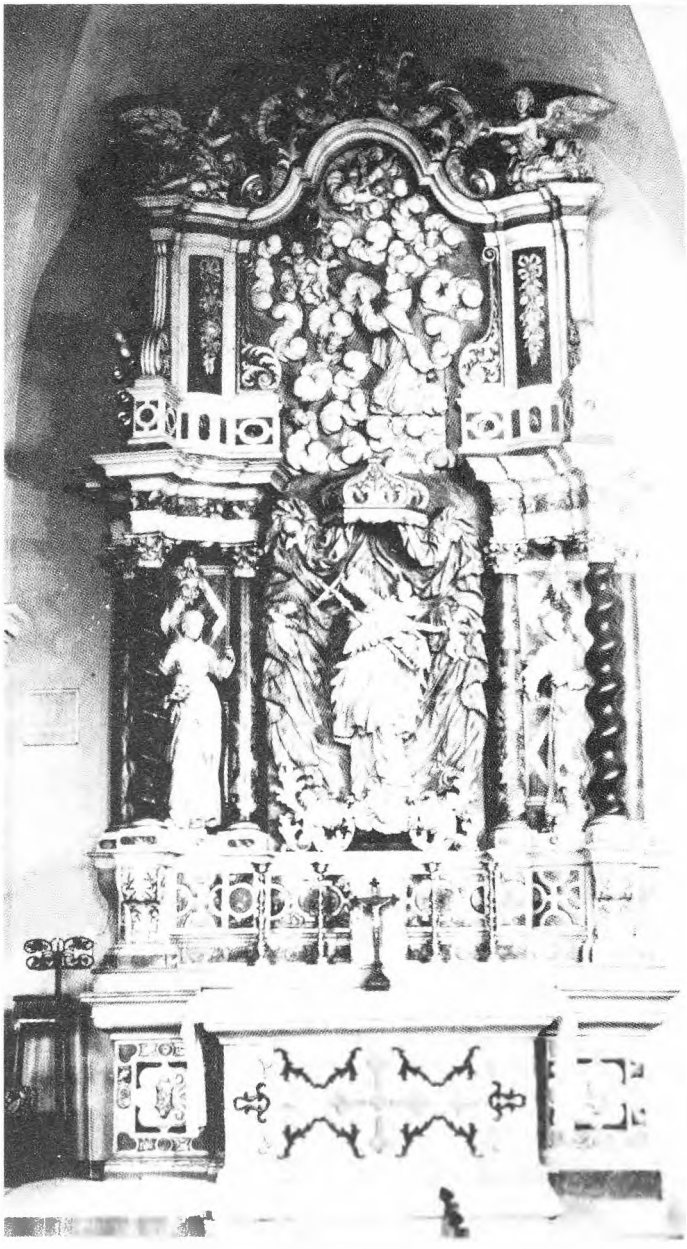
Sl. 12. Rijeka – Trsat, Franjevački samostan, refektorij, Cristophoro Tasca – Umnožavanje kruha



Sl 13 Rijeka – Trsat, Franjevački samostan, refektorij, Umivaonik i pulpit sa slikom Bogorodice

Sl. 14. Rijeka – Trsat, Franjevački samostan, biblioteka, V. Metzinger – Sv. Paškval

– Trsat, Franjevački samostan, klaustar, kapela
sv Franje asiškog, oltar sv. Franje



ka – Trsat, Crkva Gospe Trsatske, glavni brod,
oltar sv. Ivana Nepomuka

Sl. 17. Rijeka – Trsat, Crkva Gospe Trsatske, bočni brod, oltar sv. Petra, kip sv. Jerolima

Sl. 18. Rijeka – Trsat, Crkva Gospe Trsatske, bočni brod, oltar sv. Ane, kip franjevačkog sveca

Fotografije: 1, 3. 4, 5, 6, 7, 8. 9, 10, 11. 12, 13, 14, 15 i 17. snimio Vinko Malinarić, Regionalni zavod za zaštitu spomenika Rijeka,

Fotografije: 2, 16 i 18. snimio Srećko Ulrich, Pomorski i povijesni muzej Rijeka

ПРИЛОЗИ

NATALIA TETERIATNIKOV

On the meaning of the image of St. Nikita scourging the devil in Russian art

Among the multitude of subjects of Medieval Russian art, that of St. Nikita the Martyr, nicknamed by the people the „Demon Slayer" (*Besogon*), occupies a very special place. Iconography representing him is rather uniform – we do not find the abundance of local variations as is the case with the iconography which represents the Virgin Mary or St. Nikolas.

The worship of St. Nikita, however, was widespread among the people. He was the healer and the deliverer. The most significant role assigned him by the folk imagination, though, was that of a fighter against evil forces and Satan. It is well known that other saints – St. George, St. Theodore Stratilates, St. Dimetrius of Thessalonica, St. Theodore Tyron, the Archangel Michael, Ipaty Gangrsky – were also often depicted as battling with the evil forces in the image of a snake or a dragon. Nevertheless, popular religion marked St. Nikita as the demon slayer.

In the beginning of the twentieth century, several scholars became interested in the particularities of the worship of Nikita and attempted to ascertain the reason for such a widespread reverence of Nikita's image. I. N. Okuneva also remarked that „why this particular characteristic (of „demonfighter") belongs to Nikita, although other saints humiliated the Devil, remains as yet unknown."[1]

N. G. Dobrynkin defined the general meaning of the subject of Nikita with a demon as a symbol of the triumph of Christianity.[2] I. D. Chetyrkin believed that originally this image personified the Victory at Calvary.[3] I. Evseev, who published a brass icon with a portrayal of St. Nikita, considered the source of this subject to be „in the Byzantine-Slavic folk conception of demonic spirits and the struggle with them".[4] In the last forty years, research into this topic of the graphic depiction of St. Nikita was not pursued further.

All of the above-mentioned authors come to different yet interesting and mutually complementary conclusions. Nevertheless, none of them ever attempted to explore the subject in relation to the evolution of the iconography dealing with St. Nikita, nor to categorize the artifacts bearing his image. Such an exploration will be the aim of this article.

---

[1] I. N. Okuneva, *Ikona sv. Nikity, izbivayuschego besa.* Sbornik statey po arkheologii i vizantovedeniyu. In-t N. P. Kondakova, VII, 1935, Prague, 211–221.

[2] N. G. Dobrynkin, *Ob ikonografícheskikh formakh velikomuchenika Nikity,* Trudy Kharkovskogo Arkheologicheskogo syezda v Rige, III, 1900, 93.

[3] D. Chetyrkin, *K voprosu ob izobrazheniyakh vmch. Nikity,* Trudy Kharkovskogo Arkheologicheskogo obschestva v Rige, III, 1900, Protokoly, 92.

[4] I. Evseev, *Privesnyi obrazok s izobrazheniem sv. velikomuchenika Nikity,* Spb. Orlovskogo tserkovno-arkheologicheskogo komiteta, 1, 429–434, Oryol, 1905.

Let us now turn to the literary sources of the subject.

The name of St. Nikita[5] became known in Russia along with those of other martyred saints. According to the findings of V. M. Istrin, his biography was translated in Bulgaria in the 11th–12th c.[6]

Amongst Byzantine and Slavic writings, two copies of the biographies of St. Nikita existed, and one of them, „The Story of St. Nikita's Martyrdom", was considered apocryphal. Amongst forbidden Greek books, „Nikita's Martyrdom" is not mentioned. It is included, however, in the list of repudiated Slavic literature.[7] But, as V. M. Istrin, who studied the life of St. Nikita, conjectured, „St. Nikita's Martyrdom" did not contain anything apocryphal.[8] The difference from the texts included in the „Prologi" and the „Chetyi-Minei" is that in the Apocrypha, the saint, although dying several times over, remains alive in spite of the terrible torment. Besides, in Slavic „Prologi" and „Chetyi-Minei" the biography of St. Nikita was often replaced by that of St. Nikita Gotfskii the Warrior.[9] The biography of Nikita Gotfskii bears no relationship whatsoever to the biography of Nikita the Great martyr. However, since both saints have the same name and are celebrated on the same day (September 15), in the course of time one biography was included instead of the two. Therefore, these saints were frequently confused; St. Nikita was replaced by Nikita Gotfskii, who never did vanquish the devil.

In church hymnody, St. Nikita appears before us as a symbol of the saintly martyr, the courageous warrior – „The Victor". This is how he is described in hymns sung on the second day of the holiday of the Raising of the Cross, St. Nikita's Day: „He honorably accepted the unfading wreath of victory", „The martyr shielded himself with the weapon of the honorable cross. He stoutly vanquished the opposing forces and humiliated his tormentors. And he suffered for You, and reigned with You Who art King of all".[10]

In the church service, great importance is also given to the name of Nikita: „The honored martyr Nikita appeared as the namesake of Victory. By his feat, he preached the word of Christ."[11] The importance of the name, probably, entered the church service trough the influence of the text of „the Story of the Martyrdom of St. Nikita". For example, in the „Story" (of the Saintly martyr Nikita) by the Byzantine theologian Metafrastus, we read the following:

> The victorious feats of the martyr Nikita we triumphantly celebrate today. To him is granted the status of bishop... he has gained victory in the name of Christ.[12]

In the folk imagination, St. Nikita appears also as a saviour from daily needs and tribulations, but most significantly he was regarded as a defender against the devil, evil spirits, and demonic plots. He appears in this role of demon slayer in the actual text of the Apocrypha, the reading of which, it was believed, could alleviate maladies caused by the spell of the devil. Thus, in the concluding section of the Apocrypha it is written:

---

[5] St. Nikita (son of Emperor Maximianus) died ca. 343. Pamyat 15 sent., Polnyi mesyatseslov Vostoka, I, Vladimir, 1901.

[6] V. M. Istrin, *Apokrificheskoe muchenie Nikity,* Odessa, 1898/1899.

[7] N. Tikhonravov, *Pamyatniki otrechyonnoi literatury,* vol. II, pp. 112–120, M., 1863.

[8] V. M. Istrin, Op. cit...

[9] St. Nikita lived at the time of the Gothic king Atanarich. (Feast September 15)

[10] Mineya-Chetya, Sentyabr, XV–XVI v. v., Gos. Biblioteka Lenina, Fond 304 Troitse-Sergievoi Lavry, Tr. 663.

[11] Mineya-Chetya, Sentyabr, Op. cit...

[12] Prayers and incantations were published by V. M. Istrin, Op. cit., as well as L. N. Maikov, *Velikorusskie zaklinaniya,* 1863, 88, and D. Rovinsky, *Russkie narodnye kartinki,* Spb., III, 1881, 649.

> And whosoever shall chant prayers to the glorious martyr Nikita, from him his sins shall flee a six-day flight away; and demons will flee a two-score flight away... And if someone is ill... and is tormented by demons, he will be rid of them.[13]

Another major factor in the spread of the worship of St. Nikita the Demon Slayer were the prayers and incantations dedicated to him and preserved in Russian and Slavic manuscripts. According to a suggestion by V. M. Istrin, these writings date back to the time of the first appearance of this subject. In folk beliefs, St. Nikita wielded the same power over demons as did Solomon's Seal. The tale of Solomon's power over demons is narrated in several eastern legends.[14]

The popularity of the saint was so great that, in the course of time, it influenced the hagiography of other saints. The influence of the biography of St. Nikita the Martyr on the biography of St. Nikita Stylites of Pereyaslavl' was discussed by Arsenii Kadlubovski,[15] who pointed out certain similarities. According to the text of the biography of Nikita Stylites, he prays to Nikita the Martyr, his holy namesake, and, like in the biography of Nikita the Great Martyr, he is subjected more than once to temptations by demons. He drives the demon away with the sign of the cross. Belief in St. Nikita the Martyr proved also to influence the incantatory literature on Nikita Stylites, which had appeared as early as the 16th century in connection with the spread of the worship of St. Nikita.[16] The popularity of the saint among monks is evidenced by accounts originating from monks from the Iosifo-Volokolamskii Monastery in the 17th century, concerning prayers to St. Nikita for the purging of demons.[17]

The worship of St. Nikita the Demon Slayer was so widespread that it influenced the worship and graphic representation of other saints. As was shown above, the worship of St. Nikita was carried over to St. Nikita Gotfskii. As a result of this replacement in several icons of the 16th–17th centuries, the holy martyr St. Nikita is often portrayed as a warrior, and in some catalogues and descriptions he actually is referred to as Nikita Gotfskii.[18]

Belief in and representation of St. Nikita apparently stimulated the appearance of new graphic representations of other saints. Ipatii Gangrskii, in a scene from an icon in the State Tretiakov Gallery, is shown holding a demon by the forelock and raising a cross above him, in spite of the fact that in the text of his biography he is described as punishing a serpent.[19] Juliana, in the 16th century Pskov icon, „The lives of paraskeva Pyatnitsa, Barbara and Juliana", is shown, just like St. Nikita, beating a demon in a dungeon and then bringing him forth to judgment.[20]

The very fact of the construction of monasteries dedicated not simply to St. Nikita, but to Nikita the Demon Slayer, is testimony to the extent of his worship.[21] Historic evidence

---

[13] *Muchenie sv. velikomuchenika Nikity ot samogo Simeona Metafrasta,* translated by Maksim Grek, Sobranie Gos. Istoricheskogo muzeya, Moskva. GIM SIN 219, II 557–563.

[14] I. Ya. Porfiryev, *Apokrificheskie skazaniya o vetkhozavetnykh litsakh i sobytiyakh,* Spb., 1877.

[15] A. Kadlubosky, *Ocherki po istorii drevnerusskoi literatury i zhitiy svyatykh,* I–V, Varshava, 1902.

[16] A. Kadlubovsky, Op. cit...

[17] V. O. Klyuchevsky, *Drevnerusskie zhitiya svyatykh, kak istoricheskiy istochnik,* M., 1871.

[18] For example, in the catalog *Ikonenmuseum Recklinghausen,* 1960.

[19] The icon *Ipatiy Gangrskiy,* 16th cent., GTG No. 61135, was published in the catalog: V. I. Antonova, N. E. Mneva, *Katalog drevnerusskoi zhivopisi,* GTG, I, 238, tab. 204, Moscow 1963.

[20] XVI cent. Pskov icon, *Lives of Paraskeva Pyatnitsa, Barbara, Juliana,* Pskov muzei no. 2921. Katalog zhivopisi drevnego Pskova, 1970.

[21] Arkh. Makariy, *Arkheologicheskoe opisanie tserkovnykh drevnostei v Novgorode i ego okrestnostyakh,* Moscow 1860.

connected with the construction of Nikita churches in the XVI century confirms our suggestion that by that time the demonological significance of the saint in folk and church life had increased. Bishop Makariy,[22] describing church antiquities in Novgorod, points out an interesting particularity of the Nikitiye churches located in the merchants' quarter on Nikitsky Street. The church was built in the beginning of the 15th century on the site of an old 14th century wooden church. In the 16th century, Nikita's Church enjoyed the particular royal favours of the tsars. On Nikita's Day there the custom was initiated, of a procession with crosses and banners from the Cathedral of St. Sofia to the Church of Nikita the Martyr, where a priest read the Evangel by the Miraculous Cross. In Pereyaslavl-Zalesski, above the reliquary of St. Nikita Stylites, by decree of Ivan the Terrible a church was built in honor of Nikita the Demon Slayer, while only its chapel was dedicated to St. Nikita Stylites himself. It is an established fact that Ivan the Terrible came to Pereyaslavl-Zalesski to worship St. Nikita in this very church.[23] Naturally, the image of St. Nikita the Conqueror of Evil acquires a particular popularity in the XVI century. It is at that time that we see in icon drawings an interest in mystical-didactic and moral themes. The development of icons devoted to the Mother of God and to Christ take on a leading role. For the first time on Russian soil we meet such themes as „Christ the Defeater of Death", as seen in the „Four Part Icon" of the Cathedral of the Annunciation in the Kremlin in Moscow. Other subjects also gain widespread popularity, such subjects as the Apocalypse, the „Only Begotton Son–the Word of God", „Bodily in the Grave...", „John the Baptist – Angel of the Desert", etc. These subjects pleaded for a spiritual revival of man and for a victory over of evil. This theme of the struggle with evil is emphasized in the portrayal of saints of this period: St. George, the Archangel Michael, Theodore Tyron, Ipatiy Gamgrskiy, Demetrius of Thessalonica, etc.

The facts noted above bear witness to the unique form the worship of St. Nikita took, especially in its demonologic aspects. They also illustrate the influence the worship of St. Nikita had on the worship and representation of other saints.

Upon investigating the image of St. Nikita, the question naturally arises: What were the sources of our subject, and what caused its appearance on Russian soil?

The first depiction of St. Nikita is on the relief on the righthand arch on the façade of St. Demetrius' Cathedral in Vladimir (1194–1197) (see Fig. 1). Examining the subjects in the relief, scholars identified one of them as early as in the late 19th century as a portrayal of St. Nikita scourging the demon.[24] Later, in a work on Vladimir–Suzdal sculpture, F. Halle defines this scene as „The Sacrifice of Abraham", „one of the early representations of St. Nikita".[25] However, N. Malitskiy, in a review of Halle's book, marshalls the following evidence against such an interpretation of the subject:

> Abraham was never portrayed in such clothing, in such a short tunic and 'chlamys'. Also, for the iconography of this period, it is impossible for Isaac to be presented unclothed.[26]

Malitskiy was probably unaware of the western versions of the scene of the sacrifice of Abraham, frequently seen in miniatures[27] as well as in reliefs on cathedrals[28] where a small

[22] Arkhimandrit Makariy, *Arkheologicheskoe opisanie tserkovnykh drevnostei v Novgorode i ego okrestnostyakh,* Moscow 1860.

[23] In my estimation, in the 16th century, in and around Moscow alone about six churches dedicated to St. Nikita the Demon Slayer were built. A. Kadlubovsky, Op. cit...

[24] Tolstoy, N. Kondakov, *Russkiye drevnosti v pamyatnikax iskusstva,* VI. Spb. 1899, S. V. Prokhorov. Arkheologicheskii obzor drevneishikh arkhitekturnykh pamyatnikov vo Vladimire i Suzdale. *Khristyanskiye drevnosti i arkheologiya.* 1–2, 45.

[25] G. Halle, *Die Bauplastik von Wladimir-Susdal,* Russische Romanik, 9.

[26] N. Malitsky, *Soobscheniya GAMAIMK.* 1831. g. # 2, 33.

[27] C. M. Kauffmann, *Romanesque manuscripts 1066–1190.* London, 1975.

[28] *Val de Loire Roman.* Paris, 1956. 133. tab. 6.

figure of Isaac is often presented naked. Moreover, the composition of „The Sacrifice of Abraham" actually is reminiscent of the portrayal of St. Nikita with the demon. With one hand Abraham grasps Isaac by the hair; with the other he raises a sword over him. However, besides the outward graphic similarities, one cannot further connect these two images. And, of course, the sculptors carving the reliefs would hardly have substituted one scene for another of unrelated meaning.

Nevertheless, in a book on the reliefs of Vladimir and Bogolyubov, G. K. Vagner[29] once again returns to the opinion of Halle and defines the scene as the „Sacrfice of Abraham". Such a symbolic interpretation of this subject does not clarify its meaning. To the contrary, one is even more puzzled, because the given subject is met in great numbers on Russian crosses and on wooden and metal icons of the XII century. Many pictures have inscriptions which clarify the saints' names. It is apparent that the iconography is stereotyped and persistent. The lack of relics which survive from an earlier period does not mean the absence of the subject-matter itself. As was pointed out above, the translation of the biography of St. Nikita was already known in Russia in the 11th–12th centuries.

However, in Byzantium and the Balkans, whence comes the „Story of the Martyrdom of St. Nikita", we do not find the depiction of St. Nikita with the devil. Worship of St. Nikita unquestionably existed there, too; however, the image of Nikita the Demon Slayer is found only on Russian soil.

G. K. Vagner, examining the question of the master artisans and builders of St. Demetrius' Cathedral, does not rule out the possibility of the presence of Balkan and, in part, Bulgarian masters, which could have facilitated the appearance of this subject.

One meets many such images as Christ trampling the dragon, saints battling with evil spirits, etc., amongst relics of Romanesque plastic arts, especially stone sculptures, cathedral reliefs, and miniatures. The very emphasis on demonologic subjects is typical of the art of that period. Contacts between the art of pre-Mongolian Russia and the Roman West were quite lively. According to V. N. Tatischev, the architects who built the Vladimir churches were sent by Frederick Barbarossa at the invitation of Andrey Bogolyubsky.[30]

N. N. Voronin[31] points out the similarities in layout of Bogolyubov Palace and the feudal castles in the time of Barbarossa; moreover, the great similarity between the architectural details of buildings on the Rhine and those in Vladimir. Stylistic parallels are also evident between reliefs of St. Demetrius' Cathedral and the Roman plastic arts. Nevertheless, G. K. Vagner tries to depart from this point of view and insists on the stylistic continuity in the art of the Balkans at this time. V. P. Darkevich cites extensive material as evidence of the widespread existence of Roman objects of applied artwork in the Vladimiro-Suzdal and Ryazan principalities.[32] He also convincingly proves that the craftsmen and master jewelers sent by Frederick Barbarossa to the court of Andrey Bogolyubsky decorated the church with religious utensils. Elements of the influence of Roman art are also found in the artwork of Kiev, Novgorod, and Vladimir-Suzdal. One can see it in the reliefs of St. Demetrius' Cathedral in Vladimir. However, it is not possible to positively claim the West as the source of the subject without direct analogies.

As was shown above from the 11th century on the image of St. Nikita with the devil became popular in old Russian art. Listed below are the works of art on which the image is to be found:

---

[29] G. K. Vagner, *Skulptura Drevnei Rusi XII vek. Vladimir, Bogolyubova.* Moscow 1969, 256.

[30] N. N. Voronin, *Zodchestvo Severo-Vostochnoi Rusi XII–XV* c. t. I. M., 1961, 330–331.

[31] N. N. Voronin, op. cit., 332–334.

[32] V. P. Darkevich. Proizvedeniya zapadnogo khudozhestvennogo remesla v Vostochnoi Evrope (X–XIV vv) Arkheologia SSSR. Svod arkheologicheskikh istochnikov. EI–57. M., 1966.

1. In the relief of St. Demetrius' Cathedral in Vladimir.
2. On the cross, instead of the Crucifix.
3. Beneath the Cross, under the Crucifix.
4. In various metal icons, the reverse side of which depicts a serpentine amulet (zmeevik) or a subject related to the Cross and to Christ (i. e., the Crucifixion or the Resurrection of Christ).
5. On various icons: metal, stone, ivory, wood.
6. On *panagiya* (small round icons).
7. On wooden icons beginning with the late 15th century.

As a rule, the images depicted in icons and on crosses contain an inscription reading „NIKI", „NIKITAK", „ANAKIT", „NIKITA". Besides the above-mentioned relief, amongst the first images were brass crosses and metal icons.

The earliest sample of a cross with an engraved image of the scene of the scourging of the devil had been discovered in finds in Southern Russia[33] (see Fig. 2). Its rare form of a quadrifoliate cross with rounded ends, and specifically, the presence of an engraved image allows it to be dated to the first half of the 12th century. In addition to this unique find, we find surviving from Kiev Russia one cast bronze image of St. Nikita scourging the demon on the panel of an encolpion with characteristic square scenes at the ends of the cross.[34] The form of the encolpion and the nature of the relief make it possible to date it to the early XIII century. Thus we are left with two portrayals of Nikita with the demon from Kiev Russia. In both cases we shall add that the images of Nikita were in no way of secondary importance in view of their placement by the artist in the center of the cross.

Amongst a small group of icons – encolpions – dating to Vladimir-Suzdal Russia, we also meet an image of interest. We speak of a two sided icon, the face side depicting the Saviour, the reverse side showing a rare, unique interpretation of our subject: Nikita is holding a demon by the feet while beating him with chains (see Fig. 3).

The originality of Novgorodian creativity did not express itself in bronze castings before the late 13th-early 14th century, when works of larger scale begin to appear.[35] In the 14th century, crosses with smoothly rounded endpoints emerged – a local reworking of the Kiev encolpion. In the given series of crosses of similar size and form, only the images in the center of the crosses and scenes on the ends of the cross vary. It is amongst them that we find the image of St. Nikita and the demon[36] (see Fig. 4).

Another large group of bronze crosses and metal icons, known to us through digs in Staritsa,[37] dates to this same period (14th–15th c.). The identification of some of these icons with some already known Novgorod ones permit us to classify the Staritsa finds in one group with the Novgorod relics.

The fifteenth and sixteenth centuries have left us an even more significant quantity of cast bronze images of Nikita the Demon Slayer. It is important to remark that alongside the representations occupying a primary or secondary location on the multipartite relics such as the cross with scenes. There appear „Nikita" crosses and metal icons containing only the image of Nikita Scourging the devil.[38] All the aforementioned data indicate the particular and

[33] From the collection of B. I. and V. N. Khanenko. Drevnosti Russkiye. Kresti i obrazki. Kiev. 1900 g., 2, tab. XXIV. # 278.
[34] From the collection of B. I. and V. N. Khanenko. Drevnosti Russkiye Kresty i obrazki. Kiev, 1889. 1, tab. VI, # 77. The cross shown in Table XIII # 103–104 is a modified replica of the same original.
[35] V. M. Teteryatnikov. *Novgorodskoe mednoe lit'ye.* Doklad v Institute Istorii iskyvsstv. Moskva.
[36] Sobranie B. I. i V. N. Khanenko. Drevnosti russkiye, vyp. 2, Kiev, 1900 g. tab. XXV, # 292. 1, Kiev, 1899. tab. XII, # 139.
[37] N. F. Romanchenko. Obraztsy Staritskogo lit'ya. Materialy po russkomu iskusstvu. t. I. Khudozhestvenniy otdel Gosudarstvennogo Russkogo Muzeya. L., 1928, 37–42, Fig. 2, # 10, 11.
[38] N. F. Romanchenko. Op cit., 37–42.

ever-growing attachement of the Novgorod populace to the image of St. Nikita, an attachement which reached a peak towards the end of the 15th century. Judging by contemporary museum collections, the majority of images depicting St. Nikita scourging the demon are found on relics originating, it is believed, from the territory of Northern Russia.

We notice a roughly similar continuity amongst smaller sculptural relics made from materials which call for individual hand working – stone, ivory, wood.[39]

In the depiction of St. Nikita in small sculptural works, we find some interesting details. On crosses and wooden and metal icons, Saint Nikita is shown chastising the demon with chains, a club, or some such unclear item resembling a rod with rings at the ends.[40] This image was later carried over to small iconographic sculpture, widespread among the people, and introduced everyday details into iconography.

As was shown above, on certain metal and wooden icons, the image of St. Nikita and the demon was depicted alone, analogous to metal icons with the images of St. George, Theodore Tiron, and other saints. This subject was also often found together with a picture of a serpentine amulet (*zmeevik*) on the reverse side of metal icons and „Nikita" folding altars,[41] with the image of Christ,[42] and Christ-related subjects.[43]

On the reverse side of the folding altar piece (see Fig. 5)[44], the center of which contained an image of St. Nikita with the demon, very frequently two images appeared: St. Theodore Tiron, slaying a serpent or a *zmeevik,* (many-headed serpentine figure). Usually the face on ancient „zmeevik" amulets displayed either the Mother of God or the Archangel Michael. They were protectors from tribulations, demonic forces, and diabolic spells. „Nikita" metal icons and *zmeeviki* appeared in the fifteenth century, in certain cases in conjunction with Theodore Tiron punishing a serpent. The inclusion of St. Nikita with the demon and of Theodore Tiron with the serpent on folding altars („skladni") and metal icons of the 15th–16th centuries must have conferred upon them the particular significance of a protective amulet. It is St. Nikita who is the chief protector, insofar as he always occupies the central position on the face side of the folding altar or metal icon. It is known that by the 14th century, the ancient type of serpentine amulet became widespread in Kiev Russia, ceased to be produced. In all probability, the images of St. Nikita the Demon Slayer continued to fulfill their function, as evidenced by the accompanying incantations and prayers imploring St. Nikita for protection from demons and evil forces.

Amongst the widespread metal icons and wooden icons of St. Nikita and the demon with the images of Christ and Christ-related subjects, we find something completely unex-

[39] Refer to the book: T. V. Nikolaeva. Proizvedeniya melkoi plastiki XIII–XVII v. v sobranii Zagorskogo muzeya. Katalog. Zagorsk, 1960. # 24, 29. T. V. Nikolaeva. Drevnerusskaya melkaya plastika XI–XVI vv. Moskva. 1968. tab. # 24.

[40] This detail can also be seen on Novgorod brass icons as well as on two Novgorod stone icons of the 14th and 15th centuries in the collection of the Andrey Rublev Museum, # 1676. See also: V. Putsko, Kamennyie ikonki i kresti v Rostove Velikom, Byzantinoslavica, XXXII 1971, 86–101, Fig. 1, 5b.

[41] For example, the folding altar in the collection of the State Historic Museum in Moscow Inventory # $\frac{\text{GIM } 81989/581}{\text{M } 11947}$

[42] Stone icon, „Nikita with the Demon, Saviour".Zagorsk Museum. Also see, T. V. Nikolaeva, Proizvedeniya melkoi plastiki, op. cit., tab. 24, 2. Brass icon, „Saviour, Nikita". 14th–15th cc. State Tretyakov Gallery, # GTG 12599; Brass icon-encolpion, 14th–15th cc., Vladimir-Suzdal Russia. The Tretyakov Gallery, # GTG 12599.

[43] Novgorod small stone icon, collection of the Rublev Museum. „Resurrection, St. Nikita with the Demon" # MIAR k. p. 1676. Fifteenth century Novgorod carved wooden round icon, State Historic Museum. Moscow, # GIM 54126.

[44] Brass folding altar, State Historic Museum. Moscow # $\frac{\text{GIM } 77451}{\text{M } 6447}$

pected: the depiction of our subject on a carved wooden round icon *(panagiya)* from 15th century Novgorod, now located in the collection of the Historic Museum in Moscow. The very fact of the existence of such an image on a *panagiya,* on the panel where a crucifix is traditionally placed, seems inexplicable at first glance. However, beginning in the 12th century, the image of St. Nikita with the demon is found either in the middle of the cross or under the Crucifix. Such an iconographic placement of subjects on the cross is evidence of the ties between St. Nikita and Christ. Moreover, I. Evseev, publishing a metal icon of St. Nikita, cites an interesting inscription accompanying the image of St. Nikita with the demon on the metal icon:

„St. Nikita God our Lord appeared before us".

An analogous metal icon with the same inscription belongs to the collection of the State Historic Museum in Moscow[45] (see Fig. 6). There also existed a legend, according to which St. Sergeius of Radonezh blessed Pavel Obnorski with a cross bearing similar words.[46] The meaning of the inscription clearly indicates the ties between St. Nikita and Christ.

In moving over to the image of St. Nikita in the tradition of icon painting, it should be emphasized that in the examples given here, we observe certain peculiarities largely characteristic of all Russian icon painting, on which folk Christianity left its imprint. In this case, it is the nature of the images of icon painting which were influenced most by these folk Christian beliefs.

At the turn of the 16th century, the image of St. Nikita with the demon enters the tradition of icon painting. It is at that time, in conjunction with the growing significance and worship amongst the masses of „Nikita" crosses and metal icons, that the subject in question becomes part of the icon painting tradition.

The depiction of St. Nikita on icons follows the prototypes found on crosses and metal icons *(obrazki).* On early 16th century icons St. Nikita is shown in two variations, borrowed from the plastic arts:

1. Against the background of an arch, representing a dungeon (where, according to his biography, Nikita first beheld the demon), St. Nikita, rising from his throne, punishes the demon.[47]

2. The throne is missing; the same image becomes even more symbolic.[48] The very moment of the struggle with the demon becomes important here.

The biographical icons of St. Nikita appear at the same time. The central panel in these icons does not show the standard image of St. Nikita alone, but rather a more traditionally worshipped representation of Nikita with the demon. The border of the icons contain scenes from his life. The earliest biographical icon showing St. Nikita The Demon Slayer is found in Moscow's Tretyakov Gallery (see Fig. 7).[49] The order of the scenes in the icon corre-

---

[45] # $\frac{\text{GIM } 53142}{\text{M } 7036}$ See also a metal icon in the Russian Museum in Leningrad, # M 1100.

[46] The inscription is cited by I. N. Okuneva, Op. cit., pp. 211–221, and also by N. I. Suvorov. Krest prepodobnogo Sergiya Radonezhskogo v Vologodskom Pavlo-Obnorskom Monastyre. „IIAO" 1861. issue. 2, III. I. E. Golyshev. *Apokrificheskaya nadpis' na kreste o strastyakh gospodnikh.* Trudy VII Arkheol. s'yezda. III, 1892. Prilozheniya.

[47] „Nikita with the demon, from the Life of Nikita". Icon in the collection of the State Tretyakov Gallery. Published in the catalog: N. E. Mneva, Katalog drevnerusskoi zhivopisi Gos. Tretyakovskoi Galerei. 1963, II. # 577. tab. 61.

[48] Depiction of St. Nikita the Demon Slayer on an icon in the Russian Museum in Leningrad. „Deesis, The Miracle of St. George and the Dragon, Nikita slaying the demon". Published in: V. N. Lazarev, Russkaya Srednevekovaya Zhivopis'. M., 1970, str. 92. Lazarev incorrectly dates the icon to the 14th c. while actually it is 16th c. The same view is shared by V. Laurina, Head of the Department of Ancient Russian Art of the Russian State Museum.

[49] The above mentioned icon in the Tretyakov Gallery # 577.

sponds to the events of his life, summarized in „The Story of the Martyrdom of St. Nikita", published by N. Tikhonravov.[50] The icon of St. Nikita in the Tretyakov is painted in the tradition of the biographic icons of St. George, Theodore Tiron, and Dmitri Solunskiy, where a scene of the saint subduing evil spirits is located in the center. Moreover, the iconography of St. Nikita with the demon developed in accordance with the generally accepted rules of portrayal of the saints in the 16th–17th c.

In the 16th century, two new types of iconography pertaining to St. Nikita appeared: Nikita is seated on a throne with a prostrate demon at his feet[51] or else he is standing at full height, again with a demon at his feet.[52] Sometimes St. Nikita holds the demon at waist height.[53] The latter two variations are representative in character. Attention is no longer focused on the struggle between St. Nikita and the demon, but rather on the victory.

By the same token, in icons the scene of St. Nikita with the demon is transformed from a concretely historical statement to a more symbolic generalization. St. Nikita symbolizes victory over the Devil.

It would appear that in the images of St. Nikita, there is nothing specifically original. Nevertheless, under careful scrutiny, we find quite a few interesting details which reveal the significance of the image.

On the central panel of an icon in the Hermitage Collection[54] a life-giving cross is depicted, and under it four scenes from the life of St. Nikita. The central panel is bordered by on ornamental rectangular frame, in the corners of which are round medallions containing swastikashaped figures reminiscent of well-known *zmeeviki* (serpentine amulets) frequently shown in metal and wooden icons together with Nikita.

We find ornamental serpent-shaped compositions in the icon of St. Nikita and the demon from the Recklinghausen Museum.[55] Nikita is dressed in armor, similar to Nikita Gotfskii the Warrior. The coat of mail worn by the saint on his chest and shoulders bears zmeevik-type images similar to the Hermitage icon. These images are transformed into an ornamental sign, as a protective talisman on the body of the Saint, and probably possess more than an ornamental significance. The portrayal of St. Nikita in the Recklinghausen Museum (see Fig. 8) is interesting in that it is absolutely identical to the depiction of Christ on a miniature from the Apocalypse of the 16th–17th c. in the collection of the State Historic Museum[56] (see Fig. 9).

In the Dvinski illustrated Apocalypse[57] and in the Apocalypse in the Bolshakov collection,[58] corresponding to the words: (John 3 : 21) „He Who overcomes, I will permit him to sit with me upon my throne; as I also have overcome and have sat with my Father on his throne" are miniatures showing, amidst the garden of Eden, a throne with God the Father seated on the right and Jesus on the left, wearing armor with sword and shield in hand, trampling Satan underfoot. Christ's pose is in every respect similar to the image of St. Nikita with

---

[50] N. Tikhonravov, Op. cit.

[51] „Nikita, Slaying the Demon". Icon in a private collection in Moscow, published in: A. S. Loginova, Drevnerusskaya zhivopis'. Novye otkrytiya iz chastnykh sobraniy. Katalog vystavki. 1975. tab. 42. Also, „Nikita the Demon Slayer", letter of Prokopii Chirin in the State Historic Museum in Moscow. The „Nikita" icon is in the museum. See cited catalog, tab. 378.

[52] Icon of St. Nikita with the demon in the collection of the State Historic Museum in Moscow.

[53] „The Life of Nikita". 16th c. icon in the private collection of V. Momo in Moscow. Published in the cited catalog: A. S. Loginova, tab. 31.

[54] Hermitage, Leningrad. # 442.

[55] The icon cited is in the Recklinghausen Museum, tab. # 378. Ikonenmuseum Recklinghausen, 1968.

[56] The miniature is published in the book: F. Buslaev. Svod litsevykh apokalisisov po russkim rukopisyam XVI–XVII vv. Spb. 1884, str. 261, tab. 2. The manuscript is in the Historic State Museum in Moscow. Shukinskoye Sobraniye 22, miniatyura # 10.

[57] Published in F. Buslaev, Op. cit. min-ra tab. 277.

[58] XVII c. Apocalypse. Lenin State Library, Moscow. Collection Bol'shakov, fond 37, 5.

the demon on several 16th c. icons. In the icon published by I. N. Okuneva in the article mentioned above, St. Nikita is portrayed sitting on a throne with a prostrate devil by his feet. An angel flying towards him from above adorns him with a royal crown.[59] An analogy is possible between the above mentioned icon and other widespread icons of the 15th–16th c., which show a similar iconography of Christ, such as „The Great Bishop", „King of Kings", etc. Here the regal aspect of Christ is emphasized. An original image of St. Nikita, unquestionably connected with folk beliefs, is seen in the „Icon of St. Nikita the Demon Slayer" in the private collection of N. Vorobiev in Moscow[60] (see Fig. 10). In this icon, St. Nikita tears the earth asunder with both feet, and drives the writhing demon into the gaping infernal abyss. St. Nikita's feet stand in the open chasm, that is, as if he were descending into it to overthrow the evil spirits. Such an original artistic conception surely had its roots in folk art.

St. Nikita's most important characteristic is his resemblance to the figure of Christ. Nor is this a mere resemblance. In the Filimonov Iconographic Manual[61] we read that St. Nikita must be represented „with the visage, beard, and hair of the Saviour". This peculiarity of presentation of Nikita's appearance in icons is clearly visible. This is also corroborated by the image of St. Nikita in the scene „Apparition of the Demon to St. Nikita in the Dungeon" on the above-mentioned biographic icon in the collection of the Tretyakov Gallery. In the first eleven scenes, St. Nikita is portrayed as usual, as a young and beardless martyr. But in the twelfth scene, his appearance changes. This change is carried on through all the subsequent scenes, right up to the „Interment of Nikita". Nikita is portrayed there with the face „of the Saviour", that is, with the appearance characteristic of him in the central panel of the icon. It should be noted that in the biography nothing is said of his age or of the changes in his appearance in the scene of the devil's apparition in the dungeon. This change in appearance is no indication of a change in his age. In the given instance, it is further evidence of the fact that time was perceived by the icon painter as a „spiritual value". The significance of the scene „The Apparition of the Demon in the Dungeon" lies in the fact that this scene represents the spiritual threshold beyond which the image of St. Nikita changes. That is, he achieves the main calling intended for him by God.

The specifics of the representation of St. Nikita in the plastic arts and in icon painting, (that is, in inscriptions accompanying the image of St. Nikita; iconographic similarities with the figure of Christ; the portrayal of St. Nikita in place of the Crucifix and under the Crucifix; the depiction of St. Nikita with the demon along with Christ-related themes and with images of Christ), further emphasize their message.

The facts brought forth first of all evidence the fact that the analogies between the depiction of Christ and St. Nikita, and the ties between the portrayal of St. Nikita with the demon and the Crucifixion, are not accidental coincidences. The popular mind preserved a faith in St. Nikita the Demon Fighter and formed a cult with shades of superstition and ritual that are peculiar to Russian religious life. It is possible that the folk impression of St. Nikita attached great significance to his victory over the evil spirits, and in this he appeared to fill the role of Christ defeating Satan.

In the earliest period, from the 12th–14th centuries, judging by the surviving artifacts of plastic art, the cult of St. Nikita was mainly a folk cult, evidenced by the depiction of St. Nikita in crosses and metal icon-amulets, the most widespread objects of worship. They served as talismans, protecting the wearer from all kinds of tribulation. They were taken on journeys and worn on the chest as amulets.

---

[59] I. N. Okuneva, Op. cit.

[60] Published in the journal *Dekorativnoe Iskusstvo* # 138, 1969, in the article by S. Yasayan and S. Yamschikov, „Rudkii Pamyatnik drevnorusskogo iskusstva (iz sobraniya N. Vorobiev), as well as in the catalog of A. S. Loginov, Op. cit., tab. # 10.

[61] Filimonov Iconographic Manual (Filimonovskii Ikonopisnyi Podlinnik) Codified manual of icon painting of the 18th c. Published in: „Vestnik obschestva drevnorusskogo iskusstva". M., 1876.

Based on what has been said above, it is possible to suggest that the image of St. Nikita the „Conqueror of Demons", „the Demonslayer", was, in a sense, a symbol of Christ as the conqueror of Satan, evil spirits and demons. The depictions probably signified the victory at Calvary as well, since the name of Christ is „The Conqueror". The representations themselves served symbolically as Christian amulets or talismans. They were also probably a symbol of Christ's Victory at Calvary. Hence it becomes more clear why it was possible to depict St. Nikita with the demon on the *panagiya* instead of the Crucifix. This is because, in a sense, St. Nikita represented, in Christian belief, another name for Christ in his confrontation with diabolic forces. This explains the widespread popularity of the image of the saint.

In Eastern Christian theology, great meaning was attached to a name. St. John of Damascus, Gregory of Nyssa, St. Dionysius of Areopagite, and others wrote on the names of the holy who were not known in Russia in the 11th–12th centuries, when these first images appeared. The practical significance of holy names in oral religious tradition was probably carried from Byzantium to Russia.

The very name 'Nikita' (in Greek, 'the conqueror'), which was usually applied to Christ, placed upon the saint a particular function. It is known that, beginning with the Christian writer Origen, Christ was worshipped as the good Samaritan, healing and restoring human nature wounded by demons. According to the Church fathers, Christ often appears in the form of a doctor healing the wounds of his people.

The basic theme of liturgic texts is that of Christ the Warrior-Victor smashing the gates of Hell. Therefore one naturally surmises that the beliefs associated with Christ could have been carried over to the worship of St. Nikita. The possibility of the name of the saint acquiring a divine significance stems from the teachings of the Eastern Christian Church on „deification" or the identification with God.

The impulse for wide dissemination of such doctrines probably could only have come from educated theological circles, where the idea of a connection between Christ and St. Nikita based on the name could have originated. In Byzantium, these doctrines undoubtedly existed. Proof of this fact is the twelfth-century carved Byzantine cameo from the Vatican collection, with a portrayal of the Mother of God and St. Nikita on one side (St. Nikita is shown half-length), and a carved cross on the reverse side.[62] In Russia, these doctrines acquired a rather ritualistic mass character.

From the above considerations, the question necessarily arises: at what point did the graphic image of St. Nikita acquire attributes peculiar to Christ? Again, this question is very difficult to resolve, in so far as there are no sources with which to confrim our premises as to the origins of the image. However, most probably the connection between the two images existed from the very first appearance of the depiction of St. Nikita in icons, and remained until much later, due to the conservatism of folk psychology.

In the opinion of I. D. Chetyrkin, the development of this subject was influenced by the legends of the festival of the Raising of the Cross. As was shown above, St. Nikita's Day falls on the second day of the celebration of the Raising of the Cross. The hymns sung on the first day of the holiday recount that Emporor Constantin, upon the return of St. Helena from Jerusalem, constructed three large crosses from pure copper and named them „Jesus Christ the Victroious". Later on it is said that the third life-giving cross, called „Victory" by Irakliy the True and God-loving King, also was given the name of 'Anikit'. There is a further statement that „for these three days you must proceed around 'Anikit' and wave censers". According to the hymn of September 15, „on that cross Christ killed him who killed us". The manner of recital of the hymns in the Christian service testifies to the connection between the name of Nikita and the cross, as well as with Christ who was crucified on that cross.

[62] Romolo Rigretti. Opere di glittica dei musei sacro e profano. Biblioteca apostolica vaticana. Museo sacro. Guida VII. Tab. XI, # 8, 1955.

Hymns to the cross are interwoven with hymns to Nikita. They alternate and complement each other. St. Nikita is called 'the namesake of Victory', „He carried the message of Christ for he is of our heavenly God."[63]

The cross as the condition of victory is also connected with Nikita. Therefore, St. Nikita with the demon was often portrayed on the cross instead of Christ, as well as on the reverse side of those small icons whose face contained the depiction of the cross.

The word 'victor' *(pobeditel')* therefore, established the connection which exists between St. Nikita, the cross, and Christ. In other words, the very name Nikita (meaning 'the victor' or the 'namesake of Christ') as associated with the cross or with Christ, is the key to our understanding of the meaning, the worship, and the wide popularity of the images of St. Nikita with the demon.

О ЗНАЧЕЊУ СЦЕНЕ СВЕТИ НИКИТА КАЖЊАВА ЂАВОЛА У РУСКОЈ УМЕТНОСТИ

НАТАЛИЈА ТЕТЕРИЈАТНИКОВ

Као што је насловом предочено, овај рад представља прилог о иконографији светог Никите чији је култ раширен у руској уметности. На основу литерарних извора – апокрифи, хагиографије, химнографије – аутор тумачи култ светог Никите и доводи га у везу са култом Христа јер светитељ и својим именом на грчком означава победника над демоном. Аутор се посебно бави иконографијом представе у којој се свети Никита бори са ђаволом и доноси веома занимљив компаративни материјал о истој сцени, доста популарној у ликовним уметностима Русије.

[63] Chetyi-Minei of September, in the collection of the Lenin State Library. Fond 304 Troitse-Sergievoi Lavry. Shifr Tr. 663, 16th cent.

Fig. 1. Relief on the right-hand arch on the façade of Dmitrovsky Cathedral (1194–1197)

2. Cross, early XIII century, Kiev Historic Museum

Fig. 3. The reverse side of the two-sided icon, adimir-Suzdal Russia, XV century, State Historic Museum, Moscow.

Fig. 4. XIV century cross, Collection V. M. and N. B. Teteriatnikov, New York

Fig. 5. Middle part of the alter icon („Skladen") XV–XVI century. State Historic Museum, Moscow

Fig. 6. Metal icon, State Historic Museum, Moscow

Fig. 7. Icon St. Nikita the Demon Slayer, Tretyakov Gallery, Moscow

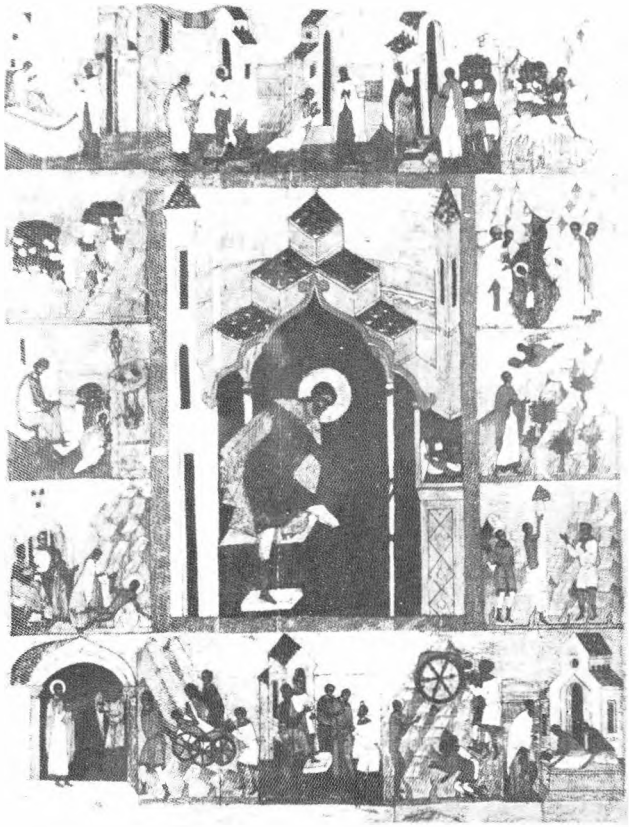


Fig. 8. St. Nikita, end of the XVI c. – the Recklinghausen Museum

Fig. 9. „Proris" Miniature of the Apocalipse of the XVI–XVII c. State Historic Museum, Moscow

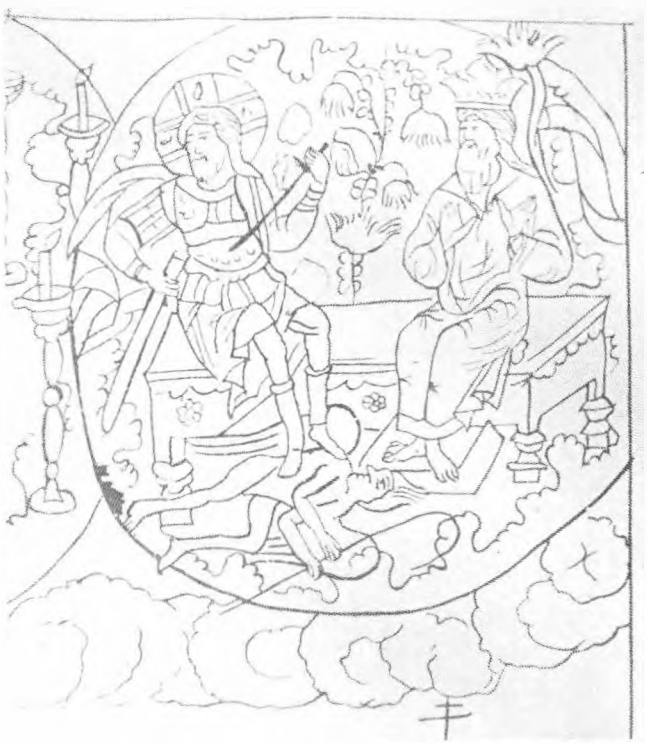


Fig. 10. St. Nikita the Demon Slayer, icon private collection of N. Vorobiev, Moscow

Fig. 11. St. Nikita the Demon Slayer, Procopiy Chirin, c. State Historic Museum, Moscow

Fig. 12. St. Nikita the Demon Slayer, end of the XVII c. State Historic Museum, Moscow

АЛЕКСАНДАР СТОЈАНОВСКИ

Где треба тражити манастир (и село) Архиљевицу?

Најстарије и све до данас једине поуздане информације о постојању манастира св. Богородице у Архиљевици давале су две средњовековне повеље: повеља цара Душана, коју је царев логотет Гојко редиговао у царској канцеларији „под Скопљем" 10. августа 1355. године[1], и повеља Дејанове жене, царице Евдокије, и њеног млађег сина Константина, којом су исти манастир приложили 1379. или 1381. године манастиру Хиландару на Светој Гори.[2] Манастир је нестао са лица земље у неком од минулих векова, па смо тако лишени сваке могућности сазнања о његовим архитектонским и уметничким вредностима. Ипак, остала је не мање значајна могућност утврђивања места на коме се манастир налазио. Не само због једне, топографске загонетке, саме по себи интересантне, већ и зато што њено решавање отвара нове могућности за одређивање основног језгра државе Дејановића, па и за решавање неких других питања из наше средњовековне историје. То је и био један од мотива због којих су се питањем идентификације манастира Архиљевице бавила нека од познатих имена историјске науке.

1. КРАТАК ОСВРТ НА ПОСТОЈЕЋА МИШЉЕЊА И САЗНАЊА

Поменимо најпре Ђуру Даничића, који је за Архиљевицу објаснио да ће то „бити црква за коју летопис каже да је зидала мати цара Уроша оу Чрьмныіе Горы, выше Жеглигова"[3], очигледно мислећи на данас постојећи манастир св. Богородице код села Матејча.[4] Овоме се кратко, али одлучно противставио Јован Хаџивасиљевић, наводећи да Ђ. Даничић „погрешно одређује Архиљевицу; погрешно одређује и цркву коју је мати цара Стефана Уроша подигла ‚оу Чрьмныіе Горы выше Жеглигова'"[5]. Пре овога,

[1] Стојан Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 738–740; Димитрије Аврамовић, *Описание древностиј србски у Светој (Атонској) Гори*, Београд 1847, 51–53; Fr. Miklosich, *Monumenta serbica spectantia historiam Serbiae, Bosnae, Ragusii*, Viennae 1858, 142–146.

[2] Стојан Новаковић, нав. дело, 446–448; Fr. Miklosich, нав. дело, 190–192.

[3] Ђ. Даничић, *Рјечник из књижевних старина српских*, Део први, Београд 1863, 17.

[4] Јов. Хаџи-Васиљевић, *Јужна Стара Србија, I. Кумановска област*, Београд, 455; Иван Снегаров, *Историја на Охридската архиепископја – патриаршија от падането ѝ под турците до нејното уништожение* (1394–1767. г.), Софија 1932, 465–466.

[5] Јован Хаџи-Васиљевић, *Драгаш и Константин Дејановићи и њихова држава*, Београд 1902, 44.

на истом месту, Ј. Хаџивасиљевић је изнео своју тврдњу: „Архиљевица је данашње село Аљинце. Ово је село на међи данашње Кумановске и Паланачке казе, а припада Кумановској кази. А на међи атара *аљинског* и села Ора(ха) (ном. Орā) постоји манастир *Карпина* (или *Карпински манастир*) посвећен Успењу Богородичину. Ово је за данас највећи и најуређенији манастир у Кумановској кази... Има сачувану стару цркву са старим живописом..."[6]. Ово своје становиште аутор је задржао и у опсежном раду о Кумановској области: „Карпина... у нашим *старим* писаним споменицима познат је под именом *Архиљевице*, место којега је имена данас суседно село Аљинци... А у новијим записима по књигама и другим црквама манастир се зове *Карпина*. Име Архиљевица више се никако не чује, нити је више познато становништву у овој области. Оно је сачувано у топографском називу: *Урљевица* и у самом имену села Аљинца"[7]. Њему се безрезервно прикључио Миодраг Пурковић: „Архиљевица у Жеглигову више Прешева. Приложио севастократор Дејан св. Богородици, а цар Душан потврдио 10. августа 1355. г... Данас село Аљинце код Куманова"[8]. Овоме становишту приклонио се и Јордан Иванов: „Центар Дејанове баштине биће да је био око Нагоричана и Архиљевице (сада Аљинци у Страцин-планини) где Дејан іесть сьзидаль ѹ своиеи бащинѣ оу земли жеглиговскои а ѹ мѣсте рѣкомѣмь Архїліевица цркву Ваведење Богородичино"[9]. У *Народној енциклопедији* Ст. Станојевића као да има недоследности и колебања. Док аутор потписан као В. Пет. (Владимир Петковић) објашњава: „Архиљевица, место у близини Прешева и манастира Матејића... Ова црква није још идентификована"[10], дотле се одмах иза тога, опет под речју „Архиљевица", упућује на реч „Карпина, манастир св. Богородице"[11]. Много обазривији је Иван Снегаров: „Карпино у пределу Козјака над с. Орахом, у планинској падини. Не зна се да ли је његова црква 'Ваведење Богородичино' иста са истоименом црквом, саграђеном од стране севастократора Дејана у жеглиговском месту Архиљевици и дарованом од стране Стефана Душана са грамотом из 1354. г. и после у 1381. г. подчињеној ман. Хиландару од стране Дејанове жене Евдокије и сина му Константина"[12]. Свеједно, Радослав Грујић је нашао потребним да примети И. Снегарову како „задужбину Дејанову Св. Богородицу у Архиљевици, идентификује са манастиром Карпино..., а она је била више Прешева, где се и данас налази њено велико 'Манастириште'".[13] Међутим, значајно је што Р. Грујић, како видимо из цитираног, утврђује нову локацију за Архиљевички манастир. Он је то питање додирнуо и у свом нешто каснијем раду о Скопској митрополији, не прецизирајући место на коме је лежао манастир: „Севастократор Дејан, велики властелин у области Жеглигова, око данашњег Куманова и Прешева, кога цар Душан назива ‚братом', подигао је 1354. год. велику задужбину посвећену Ваведењу *св. Богородице*, на својој баштини у крају *Ариљевици више Прешева*. Ту своју задужбину Дејан је снабдео великим властелинством од 18 села и селишта на падинама Црне Горе између Прешева и Куманова...".[14] У новије време на овом питању задржао се и Миодраг Рајичић, кратко констатујући да је данас „утврђено да стару Архиљеви-

[6] Исто, 44.

[7] Јов. Хаџи-Васиљевић, *Јужна Стара Србија*, I, 459; види и стр. 96. и 267.

[8] Миодраг Ал. Пурковић, *Попис села у Средњевековној Србији, Годишњак Скопског филозофског факултета*, IV, 2, Скопље 1940, 58.

[9] Јордан Иванов, *Северна Македонија*, Софија 1906, 111.

[10] Ст. Станојевић, *Народна енциклопедија*, Свеска 1, Загреб 1926, 83.

[11] Исто, 83; упореди исто, књ. II, 260. *(Карпино)*.

[12] Иван Снегаров, нав. дело, 470.

[13] Рад. М. Грујић: *Иван Снегаров, Историја на Охридската архиепископија, Гласник Скопског научног друштва*, књ. XII, Одељење друштвених наука, 6, Скопље 1933, 294.

[14] Исти, *Скопска митрополија, Споменица Српско-православног саборног храма Свете Богородице у Скопљу, 1835–1935*, Скопље 1935, 152; види и стр.: 144, 154. и 176.

цу треба тражити у околини садашњег Прешева".[15] При томе он цитира горепоменуто мишљење Р. Грујића, па додаје: „То се, уосталом, јасно види из саме повеље Евдокије и Константина Дејановића у којој пише: ‚И у *Архиљевици* другују нову цркв скорого помоштника светааго Николе *у Норчи*' (Зак. споменици, 447). Село Норча постоји и данас близу Прешева...".[16]

Значи, можемо констатовати да су се досада издвојила два становишта о питању на којем је месту лежало село Архиљевица и његов манастир посвећен св. Богородици. Старије и такорећи одбачено јесте оно становиште које село Архиљевицу идентификује са селом Аљинцем, североисточно од Куманова, а његов манастир са Карпинским манастиром, који је такође посвећен св. Богородици, а налази се у непосредном суседству са Аљинцем. Новије и разложније становиште манастир Архиљевицу налази на великом манастиришту у близини Прешева. Ипак, одмах треба рећи да се ниједно од ова два становишта не базира на директним, изворним подацима. Мишљења и становишта аутора полазе од осталих елемената у повељама цара Душана и Дејанове жене Евдокије и сина јој Константина, који свакако много помажу решавању, али не могу и решити питање идентитета Архиљевичког манастира. Стога се мора закључити да се у овом питању није отишло даље од претпоставки и да је самим тим остало простора за даља истраживања. То је дало повода и за овај наш рад.

2. НОВЕ МОГУЋНОСТИ ЗА КОНАЧНО РЕШЕЊЕ ПИТАЊА

Наше разматрање базира на османској архивској грађи из XVI века. То су такозвани *tapu tahrir defterleri,* тј. пописне књиге, које су, врло педантно и на лицу места, састављали порески органи власти и у које је, између осталог, уписивано свако насеље, са именима старешинâ домаћинстава, као и сви остали објекти који су представљали изворе прихода за државну благајну и за представнике феудалне класе. У овом случају, нас су интересовали пописи Ћустендилског санџака у који су, како изгледа, биле укључене све земље Дејановића из последњег периода њихове владавине. Били смо у могућности да консултујемо три таква пописа, сачувана у архивима Истанбула и Анкаре. Најстарији од њих је из 1519. године, следећи из 1528, а последњи из 1570. Највише су нам користили први и последњи, јер су то опширни пописи (mufassal), док је онај из 1528. године сумарни (icmal), па самим тим и са много скромнијом садржином. Користећи се њима у друге сврхе, ми смо већ 1974. године, сасвим узгредно, а у светлости садашњих сазнања и доста непрецизно, констатовали да су у попису из 1570. године у приход од села Белановца урачунате и 150 акчи, које је плаћало село Архиловци (Архиловица), као годишњи порез на доходак од истоименог манастира, додајући да је овде у питању манастир Архиљевица, „идентичан са данашњим манастиром Карпином". Полазећи од такве идентификације манастира, разумљиво је што смо и само село Белановце, које је било прави објекат наших проучавања, идентификовали са данашњим селом Биљаковцем, заправо са његовом махалом Биљановцем. Ипак, указали смо и на могућност да би то могло бити данашње село Белановце, северозападно од Куманова, у кумановском Карадагу.[17] И као што понекад бива, претпоставка коју смо смат-

[15] Миодраг Рајичић, I *Основно језгро државе Дејановића,* САН, *Историски часопис,* књ. IV (1952–1953), Београд 1954, 231.

[16] Исто, 231, напомена 18.

[17] Александар Стојановски, *Дервенџиството во Македонија,* Скопје 1974, 155–156.

рали мање могућом, показује се једино исправном. Али, пређимо на изводе из докумената који нас приближују коначном решењу локације несталог манастира Архиљевице. Напоменимо при томе да су споменуте пописне књиге вођене специјалним, и за читање веома тешким типом арапског писма, такозваним сијакатом, при чему посебну тешкоћу представља врло често испуштање дијакритичких тачака и посебних знакова за правилно читање.

У опширном попису из 1519. године, у нахији Нагоричане (Ногорич), регистровано је село Архиловица, на следећи начин:

قريه ئ ارخيلوفچ (ارجيلوفچه)

што би транскрибовано латиницом гласило: „Karye-i Arhilofeč (или: Arhilofča)". Село је бројало девет породица (hane), а било је у саставу тимара Мехмеда, сина Ахмедовог, заједно са селом Извором из исте нахије.[18] Десетак листова даље, у истој, Нагоричкој нахији, уписано је село Белановце (Belanofeč или Belanofča), са десет породица, од којих је феудални господар села, Пир Ахмед, син силахдара Саруџе, извлачио годишњи приход у износу 1635 акчи. Овој суми прикључене су 184 акче прихода од сеоске мезре по имену Рајкова (или Ранкова). Осим тога, селу је придодат и *манастир Рахиловица:*

مناستر راحيلوفچ (راحيلوفچه)

односно: „Manastĭr-ĭ Rahilofeč (или: Rahilofča).[19]

У сумарном попису из 1528. године, опет у Нагоричкој нахији, уписано је село Архиловица (или Архиловец), на исти начин као и у претходном попису, са седам породица и тројицом неожењених.[20] У попису налазимо и горе споменуто село Белановце, овога пута означено као дервен (derbend), што значи да је његових 13 породица уведено у стражарску службу на оближњем јавном путу.[21] Међутим, код села сада нема манастира, што би требало објаснити једино карактером самог пописа, у коме је извршена велика редукција података, јер се, као што ћемо одмах видети, тај манастир поново јавља у наредном периоду, у оквиру истог села.

У опширном попису из 1570. године, још увек у Нагоричкој нахији, и опет на исти начин, регистровано је село Архиловица (или Архиловец), као саставни део тимара Мустафе, сина Хасановог, са шест породица и петорицом неожењених.[22] Истовремено, и у истој нахији, регистровано је дервенско село Белановце, у саставу тимара спахије Јусуфа, које је порасло на двадесет породица и десеторицу неожењених. За нас је много значајније то што се у оквиру села изнова јавља манастир, придружен кратким али веома упутним објашњењем:

مناستر آرخيلوفچ (ارجيلوفچه) — ارجيلوفچ (ارجيلوفچه) نام قريه كفره‌سى ضبط

ايدر — حاصل عن عشر غلات و بوستان و كواره وحوز = ١٥١

односно: „Manastĭr-ĭ Arhilofeč (Arhilofča) – Arhilofča nam karye keferesi zabt eder – Hasĭl an öšr-ü gallat ve bostan ve küvâre ve ceviz 151 (akče)", или у преводу: „Манастир Архиловица; држе га ‚неверници' села по имену Архиловица; приход од ушура од жита, баштованских култура, кошница и ораха – 151 (акча)."[23]

---

[18] Istanbul, Bašbakanlĭk Aršivi, *Tapu defteri N⁰ 170,* s. 181b.

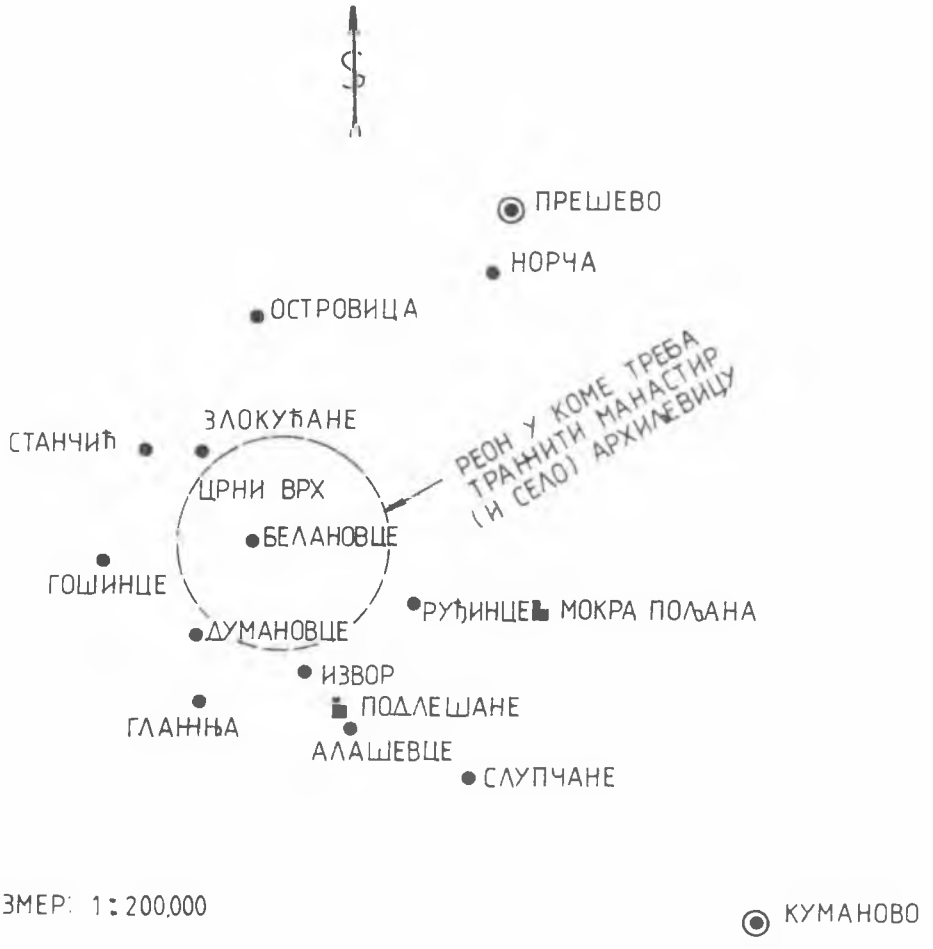
[19] Исто, с. 194b.

[20] Istanbul, Bašbakanlĭk Aršivi, *Tapu defteri N⁰ 167,* s. 275; *Tapu defteri N⁰ 141,* s. 164.

[21] *Tapu defteri N⁰ 167,* s. 277; *Tapu defteri N⁰ 141,* s. 155.

[22] Ankara, Tapu ve Kadastro Umumu Müdürlüğü, Kuyudat-i kadime, *Tapu defteri N⁰ 85,* s. 514a.

[23] Исто, с. 522a–522b. Овај попис недавно је објављен у преводу, редакцији и коментару: Методије Соколоски, *Турски документи за историјата на македонскиот народ. Опшир-*



На основу ових извора постаје јасно да су село и манастир Архиљевица преживели турска освајања крајем XIV века. Ово не само стога што се у цитираним изворима из XVI века село и манастир помињу под истим именом, са незнатном, чини се занемарљивом разликом у изговору, већ и зато што их налазимо баш на простору који је и према досадашњим сазнањима улазио у оквире Дејанове баштине. Шта више, с обзиром на нашу много сигурнију и прецизнију убикацију несталог манастира Архиљевице, може се поуздано тврдити (што се и из приложене карте да видети) да је он лежао у самом средишту простора на коме су се налазила села и селишта дарована му повељом цара Душана. Наиме, после цитираних извода из турских пописа, не може бити спорно да су и село и манастир Архиљевица лежали у непосредној близини данас постојећег кумановског села Белановца, у реону кумановске Црне Горе (Карадага). Ипак, остаје отворено питање узрока због којих је у турским пописима манастир прикључен селу Белановцу, а не још увек постојећем селу Архиљевици, крај којега је био

ни пописни дефтери од XVI век за Ѓустендилскиот санџак, том V, књига 2, Скопје 1980, 615. Аутор није успео тачно да прочита име села и манастира Архиљевице, предајући га у четири варијанте: Словец, Словци, Ословец и Ословци (исто, 419, 530, 549).

сграђен и по коме је добио и своје име. Могле би се изнети различите претпоставке, али нам се једна ипак чини најприхватљивијом: село Архиљевица је у времену пре пописа 1519. године могло бити привремено расељено, тако да је манастир приликом новог пописа прикључен постојећем и суседном селу Белановцу. Да је Белановце могло бити у бољем положају и перспективније, доказује чињеница да је оно убрзо добило статус дервена и да је, за разлику од Архиљевице, преживело све до данас. Додајмо овоме још и чињеницу да је село Архиљевица, бар у XVI веку, непрестано стагнирало и да је у последњем попису из тога времена, односно 1570. године, делило судбину друга два села у истом тимару из исте Нагоричке нахије, Харанђелца и Никуштака, која су се, дознајемо то из идентичних записа испод њихових имена, „будући крај Скопског пута у близини Црне Горе, од пре десет и више година, растурила („разбежала"), да би се у време пописа обновила на својим старим местима, под условом извесних пореских олакшица.[24] Није искључено да је много пре њих сличну судбину већ доживљавало село Архиљевица, и да је поновно право над манастирском земљом извојевало тек у време пописа из 1570. године, или нешто пре тога, јер у попису из 1519. године нема оне карактеристичне напомене да манастир држе његови становници, мада и даље припада Белановцу. Овакву „игру" са манастирском земљом могла је олакшати чињеница, бар судећи на основу пописа из XVI века, што је манастир остао без калуђера, односно запустео. Но, оставимо то питање отвореним, утолико више што његово решавање нема особитог значаја за исход наших разматрања. Полазећи од тога да је манастир морао бити не само у близини несталог села Архиљевице већ и близу данас постојећег села Белановца, погледајмо да ли се на бази постојећих теренских истраживања у сектору последњег села, као и суседних насеља, може нешто одређеније рећи о положају самога манастира Архиљевице.

Један од неоспорно најбољих познавалаца Кумановске области, Јован Хаџивасиљевић, говорећи о манастиришшима у Карадагу, тј. „у Црној Гори више Жеглигова", констатује постојање једног таквог и у Белановцу:

„У овоме селу у врху Карадага постоји Манастириште св. Илија. По народном предању и то је био велики манастир. Има живих људи из Матејче и Отље који су запамтили од својих дедова како је овај манастир постојао и у њему било калуђера све до пре 150 година... Код овог Манастиришта и данашњи дан постоје стари зидови и кладенац који се зове Кронимир.

Арнаути ово Манастириште и не зову другачије него именом овог кладенца – Кронимир."[25]

У близини, пак, села Думановца, Ј. Хаџивасиљевић је утврдио постојање остатака старог манастира св. Богородице:

„... Још стоји манастирска црква и она је већ пропала; без крова је и живопис јој је сав покривен. Друге манастирске грађевине само се познају по темељима и рупама у којима има пуно рушевина. Пред црквом се налази једна округла, од црвена мрамора плоча; зову је трпеза а држе да је била некада престо у цркви.

---

[24] *Тарu defteri N⁰ 85,* s. 513a–513b. Упореди: Методије Соколоски, *Куманово и Кумановско во текот на XVI век,* МАНУ, *Прилози,* VII/2, Одделение за општествени науки, Скопје 1976, 67. где су Харангелци и Никуштак погрешно означена као дервенска, односно дервенциска села, услед непрецизности у преводу гореспоменутих записа. Грешка је поновљена и приликом превода читавог пописа, али сада само код села Никуштака (*Турски документи...,* V/2, с. 528–529). Треба рећи да је и у оригиналу овога текста сам писар начинио грешку, тиме што је код села Харанђелца уместо „Kara Dağ" (Црна Гора) записао: „Kratova Dağ" (Кратовска Гора или Кратовска Планина), што је већ код наредног села, Никуштака, исправио. Из интегралних текстова се сасвим јасно види да је у оба случаја у питању Скопска Црна Гора (Kara Dağ).

[25] Ј. Хаџи-Васиљевић, *Јужна Стара Србија,* I, 470–471.

О овом манастиру се прича да га је градила српска царица Мара и да је у њему живела лети."[26]

На другом месту исти аутор прецизније одређује положај последњег манастира: „На пола сата одстојања на истоку од села Думановца постоје развалине думановачког манастира св. Богородице", додајући да се житељи овога села, као и „других јужнијих села" скупљају у манастиру три пута годишње: „на обе Богородице (15-ог авг. и 8-ог септ.) и о Св. Тројици–Духовима."[27]

Овај манастир спомиње и Ђорче Петров, на следећи начин:

„... Над Думановцем постојао је манастир, а на месту гробља постојала је црква. То је једино село у Арнаутлуку у коме је хришћанско становништво у већини."[28]

Наводећи горње казивање Ђ. Петрова, у својим новијим истраживањима Јован Трифуноски констатује да: „Село сада има цркву св. Богородицу, која је стара и лоше очувана."[29] Овај аутор није пропустио да нешто каже и о манастиру посвећеном св. Илији, који је по Ј. Хацивасиљевићу припадао селу Белановцу, прецизирајући да се исти налазио „око 500 м северозападно од села Извора" и да се у време његових истраживања „на овом месту рушевине манастира не познају нити се у традицији зна када је његово рушење извршено."[30]

На основу приказаних растојања, узимајући при томе у обзир да су она, ипак, одређивана по казивању локалног становништва и по слободним проценама, можда се може претпоставити да је, у ствари, у оба случаја, у питању један те исти манастир, без обзира на то што се спомињу два имена (св. Илија и св. Богородица). Ово утолико пре што је, нама се бар тако чини, тешко поверовати да су раније истовремено постојала два манастира у малом троуглу који чине села Белановце, Думановце и Извор. Међутим, и без обзира на ово, нема разлога да се не верује да је нестали манастир посвећен св. Богородици, који је подигао севастократор Дејан у Архиљевици, идентичан са истоименим манастиром чији су се остаци све донедавно могли видети на неколико километара источно од данашњег села Думановца. На истом простору свакако треба тражити и нестало село Архиљевицу.

3. ЗАКЉУЧАК

С обзиром на читаво претходно излагање, сматрамо питање простора на коме су лежали манастир и село Архиљевица решеним, бар онолико колико је могуће без нових теренских, заправо археолошких истраживања, јер се не може веровати да би даља испитивања локалног становништва, с обзиром на дубоке етничке промене настале у овом крају, дала боље резултате од већ постигнутих.

Сви досадашњи покушаји да се идентификује црква св. Богородице у Архиљевици полазили су од једине постојеће могућности – да се она тражи у пределу оних места која су јој била приложена повељом цара Душана, а која и данас постоје. На такав поступак обавезује сама повеља, када каже: „И царствоми записа меге сие сим селом всем. Поњеже сут уедин оттес."[31] Међутим, то се, очигледно, није показало довољним

[26] Исто, 471.

[27] Исто, 237–238.

[28] (Ђорче Петров), *Материали по изучването на Македонија*, Софија 1896, 553.

[29] Јован Трифуноски, *Кумановско-прешевска Црна Гора*, САН, одељење друштвених наука, *Српски етнографски зборник*, књига LXII, Прво одељење, *Насеља и порекло становништва*, књ. 33, Београд 1951, 138.

[30] Исто, 53 и 150.

[31] Д. Аврамовић, цит. дело, 52.

за решавање питања. Штавише, имајући у виду становиште да је манастир Архиљевица данашње Карпино, показује се колико је ризично на основу сличности (па чак и истоветности) имена појединих села, места, река и сл., утврђивати идентитет несталих објеката. На то је врло духовито упозорио и Ј. Хаџивасиљевић,[32] али је, на жалост, и сам упао у исту грешку, када је, на пример, село Архиљевицу изједначио са постојећим селом Аљинцем или село Руђинце из Душанове повеље са истоименим селом „далеко од Куманова пет сати а у правцу према Кратову и Овчем Пољу."[33] С друге стране, најјачом опором становишту „да стару Архиљевицу треба тражити у околини садашњег Прешева", „где се и данас налази њено велико манастириште", послужио је већ цитирани став из повеље царице Евдокије и млађег јој сина Константина, који гласи: „И у Архиљевици другују нову цркв, скораго помоштника светааго Николе у Норчи." Међутим, мада ова формулација допушта да се овде под Архиљевицом подразумева одређени простор, предео (како је то, уосталом, протумачио и сам Р. Грујић) ипак се показује да је требало с више обазривости прићи ономе чега нема у старијој, Душановој повељи, јер је сасвим вероватно да је назив Архиљевица као појам за одређени простор, предео, настао тек после изградње Архиљевичког манастира, с тим што се до времена Евдокије и сина јој Константина тај простор могао и проширити. Уосталом, ми ћемо овде дати још један податак из турских пописних књига, који, доведен у везу са већ приказаним подацима из истих извора, искључује сваку могућност идентификације Архиљевичког манастира са прешевским „великим Манастириштем", чак и без обзира на наше претходне резултате. Наиме, у попису из 1570. године, у феудалне приходе од села Прешева урачунато је и оно што се добијало од три манастира: Светога Јована, Богородима(?) и Богородице.[34] Нема сумње да је један од ова три манастира, можда баш последњи, са именом Богородице, лежао на месту званом Манастириште. А већ сама та чињеница да једновремено, у једном те истом попису Ћустендилског санџака, поред споменута три манастира код Прешева сусрећемо и манастир Архиљевицу код Белановца, потпуно искључује сваку могућност да је на манастиришту код Прешева био манастир Архиљевица.

Према томе, пошто је манастир Архиљевицу севастократор Дејан подигао „у својој баштине, у земљи Жеглиговској", можемо закључити да се та његова баштина, као прво, почетно језгро државе Дејановића, налазила северозападно од данашњег града Куманова, на простору Кумановске Црне Горе. Веома је ризично растезати њене границе на основу несигурне идентификације појединих села и селишта из средњовековних повеља – но то је питање које излази из оквира овога нашег рада.

OÙ SITUER LE MONASTÈRE ET LE VILLAGE D'ARHILJEVICA?

ALEKSANDAR STOJANOVSKI

Plusieurs savants bien connus ont été tentés d'identifier l'endroit où aurait pu être situé le monastère disparu d'Arhiljevica. Ce monastère, dédié à la Vierge, était la fondation du sébastocrate Dejan et datait du milieu du XIVe siècle. Deux hypothèses ont été émises jusqu'ici. Selon la plus ancienne, plus ou moins rejetée, on identifiait Arhiljevica avec le

[32] Ј. Хаџи-Васиљевић, *Драгаш и Константин Дејановићи*, 11, примедба 34.

[33] Исто, 44–45. Као што примећује и М. Рајичић, Ј. Хаџивасиљевић је касније променио своје мишљење о положају неких села из повеља, али не и своју идентификацију села и манастира Архиљевице (М. Рајичић, нав. дело, 232).

[34] Ankara, Tapu ve Kadastro Umumu Müdürlüğü, Kuyudat-i kadime, *Tapu defteri № 89*, s. 287a.

monastère Karpin, situé au nord-est de la ville de Kumanovo. La plus récente, plus probable, situe Arhiljevica dans les environs de Preševo où se trouvent de nombreux monastères. Toutefois, aucune des deux hypothèses n'est fondée sur des données de source sûre.

L'auteur du présent ouvrage a établi, en s'appuyant sur des documents turcs du XVIe siècle (tapu tarhir defterleri), que le monastère et le village d'Arhiljevica, disparus depuis, étaient situés dans les alentours immédiats du village de Belanovac, sur les pentes du Karadag (la Crna Gora de Kumanovo).

ВЕРЕНА ХАН

Архивски подаци о иконама на стаклу из XVI–XVIII века у градовима на источној обали Јадрана

Академик Цвито Фисковић је својим недавно објављеним прилогом о иконама сликаним темпером на стаклу из XVII–XIX века, које је открио у Далмацији и Дубровнику, указао на те до сада непознате ликовне доказе о једној врсти необичних и изузетно занимљивих дела наше културно-уметничке баштине на том подручју. Фисковић је евидентирао четрдесетак таквих икона у црквама, јавним и приватним збиркама у Сплиту, Трогиру, Корчули, Дубровнику, Луци на Шипану и Оребићима[1]. Неколико примерака привукло је његову особиту пажњу. Резултати њихових анализа пружили су основ за закључке да се ове иконе издвајају од оних из поменуте групе од четрдесетак, а, такође, од примерака који су настајали на другим подручјима Југославије. По стилу и иконографији поједине иконе на стаклу, које су Фисковића посебно заинтересовале, конципиране су у духу опште византијске иконографске традиције, одржаване на иконама на дасци, насталим током XVI и XVII века, на подручју што чини широки круг деловања бројних итало-критских мајстора. Итало-критске иконе на дасци биле су особито цењене и нарочито популарне у Далмацији и на јужном Приморју. На том обалном појасу нашао се релативно велики фонд ликовних остварења, рађених у духу итало-критског сликарства, што није утицало на рад домаћих сликара, па и оних иконописаца, који су сликали на стакленој подлози. У скупини икона на стаклу којима је Фисковић указао већу пажњу, неке припадају западној иконографији са извесним локалним и регионалним специфичностима.

Фисковић је евидентирао и занимљиве примерке икона и слика рађених темпером на огледалу[2], које у општем контексту европске историје сликања на стаклу још стоје као отворен проблем[3].

У закључним разматрањима Фисковић је са пуно оправдања подвукао значај открића икона и слика на стаклу на нашој јадранској обали. Истакнуо је, пре свега, потребу да се том угроженом и недовољно заштићеном ликовном фонду, који пропада и нестаје, укаже одговарајућа пажња и стручна заштита с нарочитим обзиром на његову осетљиву, крту и већ у много случајева оштећењима начету материјалну подлогу. Ука-

---

[1] C. Fisković, *Pet ikona na staklu iz Dalmacije,* Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, 24, Split 1984, 125–138, sl. 1–5.

[2] Исти, н. д., 128, 133.

[3] О томе уопштено Pišútová, *L'udove mal'by na skle,* Martin 1969, 30. Једини нама познати архивски податак о сликама на огледалу код нас забележен је 1733. године у попису покретне имовине београдске митрополије, Р. М. Грујић, *Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације* (1718–1739), Споменик LII, Београд 1914, 126.

зао је, затим, на нужност даљег систематског изучавања тог фонда, и на његов могући допринос и важност за „свестраније проучавање критско-млетачких икона, при чему страни стручњаци не уважаваху иконе којима обилује наше Приморје, иако их треба приближити том кругу с обзиром на усмјереност Далмације к Средоземљу, а не оним унутрашњим југословенским покрајинама и земљама средње, сјеверне и источне Европе, гдје је сликарство икона и слика на стаклу развијено у 18. и 19. стољећу"[4].

У могућности смо да материјалној споменичкој грађи од четрдесетак икона и слика на стаклу, које је Фисковић открио за науку приложимо, истина скромну, али, чини нам се, ипак значајну изворну писану документацију, коју чине архивски подаци о иконама и сликама на стаклу, забележени од XVI до XVIII века у списима неких градских комуна на јадранској обали. Неки од тих података први пут се објављују (грађа из Хисторијског архива у Дубровнику); остали су публиковани у инвентарима покретних материјалних добара, пописиваних током XVII и XVIII века у домовима сплитских, шибенских и вишких грађана[5].

У архивској грађи за историју ликовне и примењене уметности, односно уметничких заната, која се чува у архивима неких наших приморских градова, подаци су по правилу у знатном бројном преимућству над сачуваним делима. Примера ради наводимо систематски сакупљану архивску грађу о дубровачкој сликарској школи[6] или писану документацију о стаклу и стакларству у Дубровнику[7]. Тај је однос, међутим, што се тиче икона или уопште слика на стаклу за сада управо обрнут: сачувани материјални докази су бројнији од архивских. Ова појава би се можда могла делом објаснити чињеницом што су иконе и слике на стаклу сликане у великом броју примерака, у тематски понављаним серијама као својеврсна трговачка роба, понекад, вероватно, рађена и по наруџби на основу усменог споразума[8]. Та је „роба", иначе, попут оновремених графичких листова, намењених народу у истој функцији, била растурана торбарењем, продавана је на сеоским и градским годишњим вашарима (сл. 1)[9], приликом одржавања црквених слава, на местима ходочашћа. Иконе и слике на стаклу биле су најчешће намењене случајним, непознатим купцима скромних материјалних могућности. Служиле су им, пре свега, за одржавање религијских обреда и обичаја у сопственом дому, за разгаљивање помућених расположења и уопште за разведравање кућних просторија. Пошто су, према веровању укућана, иконе са ликовима разних светитеља и поро-

[4] С. Fisković, н. д., 137.

[5] D. Božić-Bužančić, *Interijer kuće u Splitu u 17 vijeku,* Historijski arhiv u Splitu, sv. 5, Split 1965; Иста, *Prilog poznavanju interijera kuće u Splitu u XVIII stoljeću,* Historijski arhiv u Splitu, sv. 6, Split 1967; С. Fisković, *Spomenici otoka Visa od IX do XIX stoljeća,* Viški spomenici, Split 1968; N. Bezić-Božanić, *Unutrašnjost dalmatinske kuće – prostor za scenske priredbe XVII stoljeća,* Mogućnosti 2–3, Split 1977.

[6] Ј. Тадић, *Грађа о сликарској школи у Дубровнику, XIII – XVI в.,* књ. I, II, Београд 1952.

[7] В. Хан, *Архивска грађа о стаклу и стакларству у Дубровнику (XIV – XVI в.),* Београд 1979.

[8] М. С. Филиповић је, изучавајући иконе на стаклу код војвођанских Срба, сакупио податке да су у Сомбору и околини, и у Барањи, где је у XIX и почетком XX века било развијено сликање икона на стаклу, славске и друге иконе на тај начин сликане рађене по наруџбини, види *Иконе на стаклу код војвођанских Срба,* Рад војвођанских музеја 1, Нови Сад 1952, 80, 81.

[9] Један податак са ликовног извора из Трансилваније пружа могућност да се по аналогији претпостави један од начина на који су иконе на стаклу можда биле продаване и у нашим крајевима. На основу једне колорисане литографије Ф. Најхаузера (Neuhauser) из 1819. године сазнаје се да су тада иконе и слике на стаклу на трансилванским вашарима биле презентоване потенцијалним купцима на посебан начин: продавац, а можда истовремено и аутор дела изложених на продају, нудио је заинтересованим лицима мање и веће иконе и слике на стаклу, окачене једна поврх друге на усправном коцу (сл. 1), С. Irimie – M. Focşa, *Romanian Icons painted on Glass,* W. W. Norton and Company Inc., New York 1970, слика на 12 стр.

дичних патрона, штитиле њихове животе и њихову имовину, у кућним ентеријерима давано им је почасно место. Због њиховог заштитног дејства, иконе на стаклу стављане су и на фасаде кућа[10].

За сада, колико нам је познато, нема писаних вести о томе да су на Јадранском приморју иконе и слике на стаклу биле поручиване у иконописаца и сликара на основу посебно склапаних писаних уговора, што је иначе на том подручју било уобичајено за израду значајнијих уметничких дела веће материјалне вредности, која су поручивана код познатих уметника. Том су приликом најчешће забележене и посебне жеље наручилаца; утврђена је цена за будуће сликано дело и назначен рок, кад је оно требало да буде завршено. Ради њихове правоваљаности ти су уговори уписивани у службене књиге комуналне администрације, па је на тај начин стваран богати фонд разнородне изворне грађе, на коме се добрим делом могла изграђивати историја једне занатско-уметничке делатности у односном граду[11]. У том фонду, састављеном од уговора, међутим, не помињу се иконе и слике на стаклу. Подаци о њима налазе се, како је већ речено, у кућним инвентарима, чије је пописивање било изазвано различитим разлозима и стицајем случајних околности, а обављано је штурим административним језиком, без ширих описних детаља, који би могли да задовоље истраживачку радозналост историчара културе и уметности.

Било да су иконе и слике на стаклу рађене на подручју данашње Југославије, било да су настајале у земљама њених непосредних суседа, или још даље – заједничка им је особеност, осим малог броја изузетака са краја XVIII, XIX и почетка XX века, да недостаје датум настанка и сликари их нису ни потписивали. Према томе, архивски подаци о иконама и сликама на стаклу, који се налазе у помињаним кућним инвентарима, а који су приликом пописивања неизоставно датирани, граде око сачуваних недатираних оригинала, сликаних на стаклу, један доста поуздан историјски оквир у који се они уклапају на основу неких за њих карактеристичних елемената као, на пример, иконографских специфичности, стилских значајки или неких других појединости. За сада је најранији – свакако, уз нужну ограду – нама познати архивски податак о сликама на стаклу на нашем Приморју, забележен 1584. године у Дубровнику[12], а најстарија очувана икона на стаклу из групе коју наводи Фисковић, настала је по његовом мишљењу у XVII веку[13]. На помињани, релативно рани податак из дубровачког Архива, надовезују се у већим или мањим размацима времена кроз XVII и XVIII век други, записан у архивским листинама у Дубровнику, Сплиту, Шибенику и Вису. Архивска грађа за Далмацију и Дубровник открива, такође, да су на том подручју иконе и слике на стаклу већ од XVI века служиле побожности градског становништва или су украшавале њихове домове, док су, на пример, у областима Алпа или Подунавља биле претежно ритуални предмет сеоских житеља. Корисност малобројних и на речима шкртих архивских података о иконама и сликама на стаклу, потврђује се и наводима о иконографској садржини тих дела. Тим се подацима открива могућа популарност, односно распрострањеност појединих тема, што даје основ за нова сазнања и нова закључивања. У неким случајевима архивска грађа пружа елементе и дозвољава закључке по логици за одговор на питање да ли су иконографски садржаји помињаних икона и слика на стаклу интерпретирани по канонима источне или западне иконографије, или су ре-

[10] I. Pišútová, н. д., 28.

[11] В. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа,* Београд 1964; Đ Petrovic, *Dubrovačko oružje,* Beograd 1976; В. Хан, *Три века дубровачког стакларства (XIV – XVI в.),* Београд 1981.

[12] Хисторијски архив, Дубровник (у даљем тексту: HAD), Div. canc. 172, fol. 107 at; у попису покретних добара у дому удовице дубровачког апотекара Матије, „шпичара", наводе се: „... dua quadretti di vetro..." (две мале слике на стаклу).

[13] Ц. Фисковић, н. д., 127, 130.

зултат прожимања обеју. Напомињемо да се ови наши уопштени изводи темеље на искуству стеченом приликом изучавања одговарајуће грађе, која нам је стајала на располагању и да у пуној мери оправдавају пажњу коју указујемо тој грађи овим прилогом.

Од четрнаест у архивским записима помињаних икона, односно слика на стаклу, за шест се шкрто наводи да су „мале слике" или само „слике" на стаклу (1584[14]; 1644[15]; 1719[16]), а не помиње се тема коју илуструју. Још су две слике на стаклу остале иконографски неодређене и поред чињенице да су њихови описи нешто речитији. Садржај једне тумачи се као „два лика на стаклу" без других појединости (1672[17]); друге две су описане као „крст од дрвета са два светитеља на стаклу" (1786[18]). Иако нам потоњи опис оставља слободу нагађања о изгледу помињаних предмета[19] и о њиховој функцији у некој међусобној зависности, он нас подсећа на аналогије у виду неке врсте кућних олтарића, смештених у главном простору сеоске куће у Словенији и уопште на подручју Алпа[20].

За пет преосталих икона, односно слика на стаклу, од укупно четрнаест познатих из расположиве архивске грађе, наводимо, према хронологији њиховог јављања, следеће иконографске теме: распеће (1676[21]), лик доминиканске редовнице св. Катарине Сиенске (1690[22]), клањање мага рођеном Христу (1696[23]), лик св. Кларе, оснивача реда „сиромашних клариса" (1782[24]) и лик богородице неутврђеног иконографског типа (1782[25]).

---

[14] Види белешку 12.

[15] HAD, Div. de foris 69, fol. 34'; у попису покретних добара у кући умрлог Фрање Стјепановог (q. Francisco Steffani) у Дубровнику: „.... dua quadretti di vetro..." (две мале слике на стаклу).

[16] Хисторијски архив, Задар (у даљем тексту: HAZ), св. 530, l. 41–43, 1719. год.; инвентар предмета неке удовице – име није читко због оштећене хартије. Податак ми је љубазно уступила за објављивање др Даница Божић – Бужанчић, Сплит, на чему јој и овом приликом најлепше захваљујем. У инвентару је забележено „.... dua quadri in vero..." (две слике на стаклу).

[17] D. Božić-Bužančić, *Interijer kuće u Splitu u 17 vijeku*, 154: у попису предмета из 1692. године у кући опата Јеролима Челси (Celsi) помиње се „.... Item doi figure in uero..." (два лика на стаклу).

[18] Хисторијски архив, Сплит, Нотарски списи Ивана Марије Ђеремије (Geremi), US – LXI-/4: „.... Un Crocefisso di legno con due Santi in Vetro...", забележено у инвентару куће Франа Уголини. Овај податак уступила ми је др Даница Божић -Бужанчић за објављивање, на чему јој и овом приликом изражавам хвалу.

[19] Опис није довољно јасан у односу на приказане светитеље: да ли је реч о једној икони са приказом два светитеља или о две иконе са по једним? Чини нам се да је одговор на потоње питање позитиван.

[20] Slovensko ljudsko izročilo – Pregled etnologije Slovencev, uredil Angelos Baš, Ljubljana 1980, E. Cevc, Likovna umetnost, 246; G. Makarović, *Slovenska ljudska umetnost* – Zgodovina likovne umetnosti na kmetjah, Ljubljana 1981, 258.

[21] HAD, Div. de foris 112, fol. 42': међу предметима пописаним у кући Гашпара Гревелари (Gasparo Grevelari) помиње се „.... un quadretto con crocefisso sopra vetro..." (мала слика са распећем, на стаклу).

[22] У тестаменту Дон Луке Клиорића, написаном 1690. године у Шибенику, помиње се „.... un detto quadretto piccolo di Santa Cattarina in Siena sopra in vetro con suaze indorata..." (наведена мала слика св. Катарине Сиенске, на стаклу са позлаћеним оквиром), N. Bezić-Božanić, *Unutrašnjost dalmatinske kuće – prostor za scenske priredbe,* 350, bel. 22.

[23] У инвентару предмета пописаних 22. маја 1696. у кући Анте Моцатиа (Antonio Mozzati), трговца текстилом, кућних потребштина и разне друге робе, на обали у Сплиту, помиње се „.... un quadretto in cristal scrito a mano con l'adoration di tre magi..." (мала слика на кристалу, ручне израде, са приказом поклоњења три мага), D. Božić-Bužančić, *Interijer kuće u Splitu u 17 vijeku*, 166. Вероватно је да се појам „cristal" односи на кристално стакло, тзв. оловно, које се у наведено време већ увелико производило у више европских земаља.

[24] У попису слика у кући Јеронима Бртучевића, од 20. јуна 1782. помиње се: „.... Un quadretto con sfaza nera S. Chiara in vero..." (мала слика св. Кларе на стаклу, у црном оквиру), C. Fisković, *Spomenici otoka Visa,* 232, bel. 659.

[25] У вишкој кући Јеронима Бртучевића, међу сликама које су пописане 20. јуна 1782. године помиње се: „.... un quadro con sfazza nera La Madonna in vero...", (слика Госпе на стаклу, у црном оквиру), C. Fisković, н. д., 232, bel. 659.

Иконографски садржаји икона и слика на стаклу, познатих из архивске грађе, не нуде нека изненађења, нити особитости с обзиром на оних четрдесетак оригинала, које је Фисковић испитивао, а нису у вези са иконама и сликама које се помињу у изучаваним архивским листинама, него су сликане на подлогама друге врсте (дрво, метал, пергамена, платно, хартија). Само два архивска навода о иконама и сликама на стаклу дају елементе за поуздан одговор на питање – припадају ли источној или западној иконографији. Ти наводи указују на две католичке светитељке, канонизиране у касном средњем веку као представнице двају популарних црквених редова насталих на западу у XIII, односно XIV веку. То је икона са ликом св. Кларе (Асизи 1193/4 – 1253), популарне у Далмацији, која је под окриљем фрањеваца основала у Италији строги ред „сиромашних клариса"; друга је икона учене доминиканске редовнице св. Катарине Сиенске (Сиена 1347 – Рим 1380), угледне, мудре и образоване личности, која је у Италији утицала на развој догађаја у историји римске цркве, у време папинске шизме, кад су на њеном челу била два врховна поглавара.

У архивским листинама које смо проучавали, иконе и слике на стаклу претежно се наводе под термином „quadretto", мала слика. Може се, према томе, претпоставити да су тада иконе и слике на стаклу биле у већини малог, типизираног формата, што би одговарало и просеку мера оних оригиналних примерака које је евидентирао Фисковић.[26] Уосталом, опредељења сликара за мале слике на стаклу нису тада била последица неких њихових посебних наклоности већ реалних чињеница. Наиме, у то време технологија равног стакла већих размера и уједначене дебљине и глаткоће била је још тешко савладива, па су квалитетни примерци великих стаклених плоча били реткост и на високој цени. Не треба, међутим, занемаривати ни чињеницу да су плоче од стакла малих димензија биле као сликарска подлога дуговечније од великих, јер су подносиле изненадне ударце са мање последица.

Ранији термини за означавање икона – ycona, anchona, inchona, icona, incona – подразумевајући слику са религиозним садржајем, сликаним на разним подлогама, од XVI века па надаље, у писаној грађи којом смо се користили, – готово потпуно нестају из употребе, уступајући место уопштеном, генеричком називу „quadro", „quadretto" – слика, сличица, без обзира на њихов садржај био он лаички или сакрални. Тумачење ове појаве могло би се делом наћи у чињеници да се ликовне теме хуманизирају, од религиозних прелазе на лаичке, реалне, животне. Сведочанства о томе пружају неке од четрдесетак икона и слика на стаклу, које је Фисковић евидентирао у Далмацији и Дубровнику. Примера ради истичемо да су на неким од тих оригинала приказане митолошке и пасторалне сцене или портрети лаичких личности[27].

Сматрали смо потребним да се осврнемо на још један терминолошки проблем, који намеће архивска грађа у вези с иконама и сликама на стакленој подлози. Приликом првих сусрета с архивским подацима о њима чинило се да постоје нејасноће у томе да ли су у питању само застакљена ликовна дела или она која су сликана на стакленим плочама. Конфронтацијом термина којима се означавају слике на разним подлогама и с онима на стаклу, међутим, могло се закључити да у том означавању има система и логике, који не остављају место сумњи да је у одређеним случајевима реч о иконама, односно сликама на стаклу. У архивским листинама та се њихова технолошка срецифичност означује са неколико одредница: „in vetro", „in vero", „in cristal"[28], затим „de vetro", „di vetro" или „sopra vetro". У случајевима кад је слика рађена на некој другој подлози, а само је застакљена, тада се наводи „con vetro".

[26] C. Fiskovic, *Pet ikona na staklu iz Dalmacije,* 130, 133.
[27] Исти, н. д., 127, 128.
[28] Види бел. 23.

Мале иконе и слике на стаклу, које су нам открили архивски документи за период од XVI до XVIII века, служиле су без изузетка грађанима у њиховим домовима у Дубровнику, Сплиту, Шибенику и Вису. Њихови су власници припадали углавном средњем сталежу. Били су апотекари, свештена лица, трговци и понека удовица. Примера ради наводимо о њима неколико података из XVI и XVII века. Тако се у кућном инвентару Марије, удовице дубровачког апотекара Матеја, 1584. године наводе две мале слике на стаклу непознате иконографске садржине.[29] У Шибенику је 1690. године, у опоруци Дон Луке Клиорића, поменута мала слика на стаклу са ликом св. Катарине Сиенске.[30] У попису предмета учињеном 1692. у Сплиту, у кући опата Јеронима Челси, помињу се два лика на стаклу.[31] Међу кућним предметима сплитског трговца Анте Моцати, пописаним у мају 1696. године, наводи се мала слика на кристалинском стаклу са приказом поклонства краљева, односно клањање мага рођеном Христу.[32] Нека су имена ималаца слика остала без навода о њиховој професији. До сада нисмо наилазили на податке да су иконе и слике на стаклу нашле своје место у домовима дубровачке властеле.

У испитиваним документима недостају подаци о материјалној вредности појединих икона и слика на стаклу. Нема сумње да је њихова материјална процена била нижа од оне којом су процењиване иконе и слике рађене на дасци или платну, што се може довести у везу са разлозима који су већ напред помињани.[33]

Где би требало тражити порекло икона и слика на стаклу које се од XVI до XVIII века помињу у архивским документима неких градова у Далмацији и Дубровнику? Где су настале оне које сачињавају одскора познати фонд оригинала, сачуван на истом подручју? Вероватно је да потичу са неколико изворишта. Фисковић је с разлогом претпоставио да су иконе и слике на стаклу доношене у Далмацију понајвише из Венеције,[34] затим из места у којима је био развијен култ неког светитеља, примера ради са Крфа, где се чувају мошти св. Спиридона[35] или са локалитета ходочашћа, као оног са чувеном готичком иконом „богородице Црног брда" над Ливорном, заштитнице помораца, која је копирана на стакленој основи, у много примерака, за потребе ходочасника.[36]

Иако за сада не располажемо поузданим доказима да су у градовима или селима нашег Приморја живели и радили сликари на стаклу, не можемо се отети уверењу да их је овде доиста било. Осим оног што је напред већ речено, разлоге чињеници да писани подаци о њима – барем до сада – нису нађени, треба можда тражити и у систему и организацији њиховог рада који се, претпостављамо, одвијао у оквирима кућне радиности, било у граду или на селу, а та је делатност по традицији остајала анонимна.

У раздобљу од XVI до XVIII века, на источном Јадранском приморју, постојали су основни услови за развој сликарства на стаклу. Није било запрека да се за дужи период осигура у неком граду, на селу или уопште у неком крају, стална набавка равног, односно прозорског стакла таквог квалитета које би могло да послужи и као подлога за сликање. Под добрим квалитетом за ту намену подразумевало се, пре свега, добро пречишћено, то јест безбојно стакло, јер је као такво осигуравало непроменљивост изворних тонских вредности нанесене боје. Надаље, уједначена глатка површина обеју

[29] Види бел. 12.
[30] Види бел. 22.
[31] Види бел. 17.
[32] Види бел. 23.
[33] Упореди текст овде на стр.
[34] C. Fisković, н. д., 133, 135.
[35] Исти, н. д., 133.
[36] Исти, н. д., 135.

страна стаклене плоче дозвољавала је несметан рад сликања на задњој страни, како се по правилу изводило, док је блистава и глатка површина лица плоче давала бојама ефекат сјаја глазуре или емајла. Квалитет стакла на коме се сликало ценио се и по малом проценту ваздушних мехурића, заробљених током производње у стакленој маси, јер су те упадљиве грешке бивале не мала сметња општем утиску слике. Поред свега наведеног треба као квалитет стакла истаћи и његову тврдоћу и отпорност на механичке ударе, а и његову дебљину. Уколико је стаклена плоча била претанка или нарочито неуједначене дебљине, она је, већ осликана са задње стране, била покривена дрвеном плочом, као једном од мера њене заштите.

Набавка равног или било каквог стакла уопште за Далмацију у XVII и XVIII веку, тада добрим делом под млетачком управом, или за Дубровник, одвијала се без тешкоћа. Са Венецијом су одржаване сталне трговачке везе, па и с озбиром на стаклену робу.[37] Међутим, могућности за куповину равног стакла за сликање у то време указивале су се и на другим странама.

У Хрватској, у Горском Котару, током XVII века почињу са радом неколико стаклана, а производња је настављена и у XVIII веку. У то време једна од њихових производних особитости било је равно, односно прозорско стакло[38], које је као такво одговарало и сликарима. Поред горскокотарских стаклана у Хрватској постојале су у XVIII веку и друге: у Славонији и на подручју некадашње вараждинске жупаније.[39] У последњој четвртини XVII века у Словенији је почела производња стакла, у долини Жичнице код Словенских Коњица стаклана је била у поседу картузијанског самостана у Жичама.[40] Уопште, крајем XVII века оснивају се по Словенији многе шумске стаклане, тзв. глажуте, а таквих је у XVIII веку било највише на Похорју.[41] Словеначко стакло се тада извозило на подручје источних Алпа у Италију, на Балкан и Левант.[42]

Од XVII века па надаље развијена мануфактура стакла у Чешкој снабдевала је стакленом робом многе земље Европе, па и оне на европском Југоистоку. Венеција је постепено губила свој ранији, готово монополистички положај европског снабдевача стакларије, пре свега луксузне, али такође равног стакла. У другој половини XVIII и почетком XIX века у Далмацију и Дубровник стижу пошиљке равног стакла из чешких мануфактура. Допремано је у места на обали преко тршћанске луке, која је тада била под аустријском управом.[43] О живљем увозу чешког стакла у Далмацију, током XVIII века, сведоче и подаци у кућним инвентарима о обичном и луксузном стаклу истог порекла.[44]

Поучни су примери како су привредни чиниоци – оснивање већег броја стаклана на неком подручју – утицали на нагли развој сликања на стаклу у том крају. Примера

---

[37] Довожене су стаклене плоче и дискоидална стакла за прозоре, разно трпезаријско посуђе, нарочито много огледала, стаклени шарени бобци и зрна; о томе сведочи архивска грађа, понајвише у Дубровнику, и резултати испитивања хидроархеолошких налаза са бродова потонулих уз нашу морску обалу.

[38] М. Деспот, *Постанак, развој и производња стаклане у Сушици*, Зборник 3–4, Музеј примењене уметности, Београд 1958, 153; Иста, *Staklana „Perlasdorf" i njen vlasnik markiz Perlaz de Rialp*, Starine, knj. 49, JAZU, Zagreb 1959, 337; Иста, под иницијалима M. Dt. у Enciklopediji likovnih umjetnosti sv. 4, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb 1966, sub voce Staklo – Hrvatska, 303.

[39] Иста, на истом месту у поменутој Enciklopediji.

[40] Enciklopedija likovnih umjetnosti sv. 4, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb 1966, F. Ba. (Dr Franjo Baš, Ljubljana), sub voce Staklo – Slovenija, 303–304.

[41] Исто, 304.

[42] Исто.

[43] I. Mitic, *Prilog proučavanju veza dubrovačke Republike i Trsta tokom XVIII i početkom XXI stoljeća*, Anali Zavoda za povijesne znanosti IC JAZU u Dubrovniku, sv. XXI, Dubrovnik 1983, 25, бел. 42; 29, 30, 31 бел. 50; 34, 35, 37.

[44] C. Fiskovic, *Spomenici otoka Visa*, 234, бел. 670; D. Božic-Bužančic, *Privatni i društveni život Splita u osamnaestom stoljeću*, Zagreb 1982, 44.

ради наводимо Трансилванију и Словачку (XVIII и XIX век), где су се уз стаклане задржавали поједини сликари и иконописци, бавећи се осликавањем тамо произведених стаклених плоча.[45]

Вашар у Трансилванији на коме се продају иконе на стаклу. Литографија F. Neuhausera из 1819.
(према C. Irimie – M. Focşa)

На основу изложеног могло се закључити да су од XVII века па надаље и на нашем Приморју постојали погодни услови за развој сликања на стаклу. Подизање стаклана на домаћем тлу свакако да је осигуравало и становницима приморских градова и житељима села у том крају могућност сталне и несметане набавке равног стакла, пре свега за застакљивање прозора, али такође и за његово коришћење као сликарске подлоге.

[45] C. Irimie – M. Focşa, *Romanian Icons painted on Glass,* New York 1970, 5, 6; M. Pisùtovà, н. д., 28, 29.

За сада недостају подаци за наше Приморје где су појединци то стакло куповали. Сва је вероватноћа да се током XVII и XVIII века у приморским градовима и надаље одржавао старији обичај по коме су разноврсна стакларија, па и равно стакло, продавани на тезгама „пјаце" или у дућанима са разноврсном робом, смештеним најчешће на главном градском тргу[46] или под тремовима зграда у јавној функцији, као, на пример, у дубровачкој Спонзи.[47] Раније су постојале, истина, изузетно ретко и специјализоване продавнице за стакло.[48]

Источно Јадранско приморје откривено је као нова зона икона и слика рађених на стаклу у Југославији поред већ у том смислу раније познатих (Словенија, Горски Котар, Славонија, Срем и Подунавље). Иконе и слике у тој, назовимо је „јадранској зони", открише су своје занимљиве стилске и иконографске специфичности, које их, једним делом, повезују са кругом критско-млетачког сликарства у поједностављеној, рустификованој форми, а, другим делом, непосредније са токовима млетачког ликовног стваралаштва и његовим стилским менама које су се одвијале током XVIII и XIX века, а које су на стакленим плочама непознати сликари иконописци претварали у фолклорне вредности. Ти анонимни иконописци, мање или више упознати са занатским тајнама сликања на стакленој подлози, оставили су нам симпатично наивне и ведре, а у понеком случају само невеште доказе својих настојања, често амбициознијих но што су били стварни домети њиховог ликовног умећа и њихове даровитости да подражавају боље узоре и у струци познате величине.

Откривањем архивске грађе о иконама и сликама на стаклу у једном делу „јадранске зоне" стечена су нека нова сазнања о њима. Њихова појава забележена је већ у другој половини XVI века, што је и у релацијама других, суседних и даљих европских земаља, где се јављало сликање икона на стаклу, релативно рани датум. Њиме се потврђује и тровековни континуитет постојања таквих слика на нашем Приморју. Њихово рано датирање, континуитет и историјски оквир за сада су најдрагоценији подаци које нам је пружила, иако још недовољно испитана архивска грађа. Архивски наводи о иконама и сликама на стаклу релативно су ретки према броју до данас већ евидентираних оригиналних примерака у Далмацији и Дубровнику. Чињеница да се до сада у документима поморских архива још није наишло на уговоре склапане са сликарима иконописцима на стаклу, навела нас је на претпоставку да се та њихова делатност одвијала у оквирима кућне радиности, чији су актери по традицији остајали анонимни.

Архивска грађа није, на жалост, пружила ни елементе за одговоре на питања ко су заправо били сликари ликовних дела на стакленим плочама и где су радили своје слике и иконе, које се у писаној документацији помињу. Наше је уверење да је у раздобљу од XVI до XIX века таквих домаћих и страних сликара и иконописаца било у крајевима нашег јадранског обалног појаса, а да су њихова имена остала непозната само као последица њиховог начина рада и организације њихове делатности. Свакако да нашом претпоставком не искључујемо и могућност увоза дела сликаних на стаклу.

Нема сумње да ће се током даљих истраживања икона и слика на стаклу у нашој земљи налазити одговори на многа сада још отворена питања у вези с овим специфичним ликовним стваралаштвом, а да ће се истовремено појављивати и нови проблеми.

---

[46] C. Fiskovic, *Igra loptom u renesansnoj Dalmaciji*, Mogucnosti V, 12, Split 1958, 993; В. Хан, *Три века дубровачког стакларства (XIV – XVI в.)*, Балканолошки институт, САНУ, Београд 1981, 64.

[47] В. Хан, *Архивска грађа о стаклу и стакларству у Дубровнику (XIV – XVI в.)*, Балканолошки институт САНУ, Београд 1979, док. 209.

[48] В. Хан, *Архивска грађа о стаклу*, док. 62, 69.

DOCUMENTS D'ARCHIVES RELATIFS AUX ICONES SUR VERRE DES XVIe – XVIIIe SIÈCLES DANS DES VILLES DE LA COTE ORIENTALE DE L'ADRIATIQUE

VERENA HAN

L'académicien Cvito Fisković a signalé récemment le Littoral adriatique oriental comme une nouvelle zone d'icônes et de peintures sur verre qui est venue s'associer à celles déjà connues du territoire de la Yougoslavie /Slovénie, Gorski Kotar, Slavonie, Srem, Bassin danubien/. Les icônes et les tableaux sur verre, découverts dans notre zone adriatique, présentent des caractéristiques iconographiques et stylistiques qui les relient, par leur forme simplifiée et plus ou moins rustique, d'une part, à l'horizon de la peinture de Crète et à celle de Venise, et, d'autre part, plus directement, aux courants de l'art plastique vénitien, surtout à ceux des XVIIIe et XIXe siècles que d'anonymes peintres de tableaux et d'icônes transformaient en valeurs folkloriques.

La découverte de documents d'archives relatifs à certaines icônes et peintures sur verre de la zone adriatique a enrichi nos connaissances. Les données relatives à cet art furent enregistrées dès la seconde moitié du XVIe siècle, ce qui est relativement tôt par rapport aux autres pays européens où l'on exécutait des icônes sur verre. Les documents d'archives en question confirment que cet art fut pratiqué sur notre Littoral avec une continuité de trois siècles; d'un autre côté, ces documents fournissent un cadre historique aux productions de cet art, ce qui offre une aide précieuse aux tentatives de dater certaines oeuvres originales qui, en règle générale, ne comportent ni la signature du peintre ni la date d'exécution. Cependant, les documents d'archives ne fournissent pas d'éléments qui permettent de répondre à la question de savoir qui étaient les auteurs d'icônes et de peintures sur verre et où étaient exécutées les oeuvres mentionnées dans les documents en question. Nous sommes persuadés qu'au cours de la période comprise entre les XVIe et XIXe siècles il y a eu des peintres d'icônes et de tableaux sur verre dans l'Est du Littoral adriatique. L'anonymat presque total de leur production nous porte à supposer qu'ils travaillaient à domicile, à des heures de loisir que leur laissaient leurs travaux quotidiens, de sorte que leurs réalisations restaient traditionnellement anonymes.

ПЕТАР МОМИРОВИЋ

О православном храму светог Николе из 1468. и иконама из 1749. у Старом Сланкамену

Испитиваоцима прошлости, архитектуре и сликарства српске православне цркве св. Николе у Старом Сланкамену промакле су врло важне чињенице, које су имали у рукама и неуочени подаци о извесним иконама на домаку.[1]

Те посредне садржине о историјском пореклу налазе се у збирци Љубомира Стојановића: Стари српски записи и натписи, књ. I, бр. 360 и 416. У првом запису под. бр. 360, каже се „...съписа се сіи светы тетрьеѵгеліе роукою многогрѣшнаго раба Божіа Єлисеа діака Подолскаго Каменца ... вь градѣ .... Сланкамени...“. У другом, пак, под бр. 416, наводи се: „...и писа оу Сланькамени Андреѧ Русинь из града Сѧнока...“.

Дакле, дијак Јелисеј из Каменца Подољскога у 1490. години и Андрија Русин из града Сјанока[2] (у Галицији) 1513. године. Обојица су Русини – Украјинци како они себе називају у садање време. Каменец Подољски[3] је у Подолији Украјинске ССР, у недалеком сливу велике реке Дњестра, а Сјанок или Санок је у крајњем југоисточном углу данашње Пољске, у горњем току реке Сан, десне притоке Висле. Истичу се и наглашавају нарочито блиски сливови значајних река, јер су ови Русини, црквени људи, у служби речне флотиле на Дунаву. Јелисеј је преписао Четворојеванђеље у богоспасајемом граду Сланкамену на реци Дунаву, у дому богољубивог мужа Петра, риболовца, а у дане благочестивих и христољубивих деспота српских Јурија (Ђорђа) и матере њихове Ангелине, и оца њиховог светога Стефана, 6918. године. Година је погрешно прочитана или нејасно записана, или оштећена. Према датој белешци иза краја записа: да је

---

[1] Низ чланака о споменицима историје културе у Старом Сланкамену, Матица српска, Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад 1970, стр. 267–377, са илустративним прилозима.

Исти радови прештампани: *Стари Сланкамен – прилози монографији,* Матица српска, Нови Сад 1971. У овој расправи је посвећена пажња чланку Војислава Кораћа: Стара црква у Сланкамену и њено место у развитку српске архитектуре касног средњег века, стр. 293–311 + илустративни прилози; и Динка Давидова: Непознат аутор – Четири престоне иконе из 1749, стр. 345–348.

[2] Сјанок – Санок, градић на реци Сан у војводству Rzeszow, јужна Пољска, 14300 становника (1956. г.). Дворац, црква и самостан из XIV в. – Енциклопедија лексикографског завода, Загреб MCMLXII, св. 6, под Санок.

[3] Каменец Подољски, град у западној Украјинској ССР, на обалама реке Смотриче, притоке Дњестра. Има око 55000 становника. Од XII до XIV века у саставу Галичко-волинске кнежевине. Утврђење из XIV – XVII века.

Історія міст і сіл Української РСР – Хмельницька область (в двадцяти шест томах). Інститут історії Академії наук УРСР, Київ 1971, Кам'янець – Подільский район, 297–323. – Овде стр. 298.

те године умро краљ Матијаш угарски (Корвин), мора бити „S̃ Ц̃ Ꙋ̃ Н̃ – 6998 – „а̃ ѵ̃ ς̃ – а од Христа 1490. година. Оновремени читалац из 1857. године није умео да одгонетне број Ꙋ̃ копу – 90.[4]

Књигу „Протлькь апостольски“, сада у манастиру Хиландару, исписан је по писменој жељи игумана хиландарског с братијом, откупом и прилогом сланкаменског протопопа Ђорђа, коју је преписивачки извео у Сланкамену Андреја Русин из града Сјанока (у Галицији), по захтеву поменутог протопопа Ђорђа 7021 – 1513. године, при благочестивом и христољубивом митрополиту београдском кир Максиму, бившем деспоту[5] (Сл. 1).

Записи су по свом историјском саставу веродостојни, несумњиви и недвосмислени. Временски су одређени. Језички, правописно и палеографски имају своје специфичности које иду у прилог извлачења потребних закључака да потврде постављене тезе и сврхе овога написа. Они су и на први поглед врло садржајни и веома драгоцени, јер потичу из једног подацима оскудног доба. Њихова дубља анализа открива ненамерно скривену, али и неистакнуту историјску потку, коју носе и имају сви подаци сваке врсте, мимо главне сврхе њихових твораца и сведока. Оно што је било састављачу природно, споредно и несвесно, у извесном одређеном трагању постаје важно и пресудно. У овом случају да је први преписивач из Подољског Каменца, а други Андрија Русин из Сјанока у Галицији. Један помен странца Русина у овим крајевима и у Сланкамену тога доба, могао би бити случајан, али двојице у извесном распону времена од 23 године, не може бити то. Морало их је бити више и нешто из ранијег времена, бар за десетак-двадесетак година, само нам о томе није ништа забележено или још нису откривени подаци или трагови. Такво временско одређивање и њихово русинско или малоруско порекло везујем за православну цркву св. Николе, њен постанак и стил изградње у Старом Сланкамену. О томе ће бити подробно речи кад дође на ред. У овом тренутку и питању нема никаквог разлога да се не прими 1468. година као датум почетка или завршетка сланкаменске цркве св. Николе.[6]

Од битне је историјске важности докучити откуда овде људи из далеких крајева Галиције и Подолије, какав их је историјски повод овамо довео, из којих разлога и са каквом намером? У оскудици непосредне локалне историјске литературе поменутих галицијских, русинских и украјинских области, у овом тренутку мора се послужити подацима и догађајима из опште и националних историја, да би се могућим претпоставкама објаснило или оправдало извесно објашњење.

Из познатих чињеница да је краљ Пољске Казимир III (1333–1370), после изумирања галицијско-руског кнежевског рода, присајединио Пољској Галицију и западну Волинију, а доцније су заузели целу Волинију и Подолију од Литваније 1430. године и велике поседе у овим областима поделили пољским пановима – велможама и шљахтићима. Ту су доведени и калуђерски римокатолички редови доминиканаца и фрањеваца да покатоличе или поунијате православну средину.[7] Са ширењем католичанства и уни-

---

[4] Видети *Записе и натписе* бр. 360 са пропратним напоменама.

[5] *Записи и натписи* бр. 416. Издан потпуније и тачније: *Записи и натписи* бр. 6207. Код Д. Богдановића, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара,* Београд 1978, бр. 406, где је само завршни део записа. Види фототипско издање – *Стари српски записи и натписи, књ. I,* Београд 1982, Поговор, стр. 31, бр. 416.

Благодарећи предусретљивости Д. Богдановића, овде се објављује снимак овога записа, сл. 1.

[6] Литературу о старосланкаменској цркви видети у напомени под 1: Војислав Кораћ, *Стара црква у Сланкамену* ... стр. 393.

[7] *Историја средњег века,* у редакцији А. Д. Удаљцова, Ј. А. Косминског и О. Л. Вајнштајна, Народна књига, Београд 1950: Пољска од X до XV века, стр. 336–345; Угарска од XI до XV века, стр. 346–350.

јачење, један од начина пропагирања и прозелитизма било је и уношење познијих готичких грађевинских облика и декорације у изграђивању православних храмова византијске концепције и руске модификације. На тај је начин дошло до стварања једног посебног стила који је убрзо продро и обухватио Молдавију, изразито њену покрајину Буковину крајем XV и у првој половини XVI века, после протеривања Турака 1492. године из тих крајева (Сл. 2 и 3).

Групи буковинских манастира припадају Воронец, Хумор, Сучевица,[8] Арбор, Молдовица и Путна која није сачувала свој првобитни изглед. Затим Драгомирна, Радауци и цркве и манастири у Сучави. У области Јаши храм Три јерарха, Немецки манастир – Neamţ и многе цркве и манастире широм Румуније са извесним елементима овога стила. Главне су му одлике, најчешће у основи византијско-балкански триконхос, ређе базиликални тип, са полукружним или вишестраним плићим апсидама. Грађевине су високо издигнуте са ужим и извученим кубетима, а на угловима и зидовима контрфори. Поткуполни простор је на четири ступца или на пиластрима, али је кубе изведено у многим приликама прелазом на тромпе, моделоване на готски начин, лукови полукружних линија прихваћени каменим ребрима. Кровови су високо издигнути и готски обликовани, широких обода, у прелазу крова при кубету су преседласти сужени облици, под утицајем дрвене архитектуре, покривени шиндром и финим клисом. Често су предвојени између куполе са посебним деловима изнад наоса и олтара. Капе купола су пространих обода са преломима средишњег дела и високоизвученим пирамидалним или купастим завршецима. Камени прозорски оквири имају готске пластичне украсе, а портали торусне или трохилске профилације, које се степенасто увлаче на полукружни или преломљени лук (Сл. 4). Купола се издиже са коцкастог постоља споља и прелази у кружни или полигонални облик на звезданом двоструком или троструком степенастом постољу. Унутрашњост и фасаде буковинских храмова богато су украшене фрескама византијског стила и ортодоксне садржине, ванреднога светлог и ведрог колорита, издужених фигура под утицајем готике и често живих покрета под упливом тадашње ренесансе. У намери да се прикаже цела Библија или бар читав Нови завет и менолог, наметнуло је уситњене димензије, понекад минуциозних као целиваће иконе. Сви истакнути елементи су важни за поређења са сланкаменском црквом и оскудним остатком њеног живописа.

О томе како је све то доспело у ове крајеве, има објашњења у траговима онога што се одигравало у другој половини XV и првим десетинама XVI века у севернијим крајевима средње Европе. То је одраз економских и друштвених збивања у Пољској, Чешкој и Мађарској тога времена, која су имала минијатурних одјека у нашим крајевима, конкретно баш у Старом Сланкамену. Пољски краљ Казимир IV Јагелонац продужио је раније усмерену политику освајања украјинских области Галиције, Волиније и Подолије и економску политику извоза земљорадничких и других производа, ослањајући се на шљахту–шљахтиће (сеоско ситно племство), њихово јачање и слободну пловидбу Вислом. Власт шљахте над сељаком довела је до пораста кулука на имањима поред реке Висле и на њеним притокама.[9] Такав развој ствари прошириће се даље на присвојеним украјинским крајевима у горњем сливу Дњестра за време Казимировог сина Владислава, чешкога, а затим угарско-хрватског краља.

Овде се нарочито наглашава и истичу подручја и близине реке Висле и Дњестра и становници њихових прибрежја, вични води и пловидби, који су се спуштали низ токове и вршили спровод бродова, извоз робе и у ратне сврхе.

[8] Као примере ове архитектуре и сликарства, у оскудици литературе, наводе се монографије манастира Сучевице и Драгомирне: M. A. Musicescu şi M. Berza, Monastirea Sucevita, Editura Academiei Republicii populare Romîne 1958.

Ion Miclea – Radu Florescu, Dragomirna, Editura Meridiane, Bucureşti 1976.

[9] *Историја средњег века* ...Београд 1950, стр. 344–345.

У персоналном уједињењу Чешке, Пољске и Угарске, између осталог, Угарска је у то доба била већ јако угрожена од Турака, па је била и знатна потреба за одбрану њених јужних граница, у првом реду Београда. Како су те јужне границе биле на води: Дунав, Сава и Тиса са важним речним флотилама у Шапцу и Сланкамену, та су средишта настањена насадистима, искусним људима, између осталога и са галицијске и украјинских река горње Висле и Дњестра. Украјинци, по вери православни или ређе у то доба присталице уније, имали су потребе за задовољавање својих верских осећања и расположења.

Из историје Старог Сланкамена познато је да су место и тврђавица првобитно настали да надгледају и заштите ушће Тисе у Дунав и сва кретања воденим путем Дунавом и Тисом. У 1427/8. години, кад су Мађари поново преузели Београд после смрти деспота Стефана Лазаревића, значај Сланкамена је порастао и био од велике важности за одбрану Београда од све чешћих турских насртаја. Речни бродови насада и насадиста, стационирани у Сланкамену, имали су често пресудну улогу у разбијању блокаде Београда на води. Тако се десило и при опсади Београда 1456. Хуњади је сувим низ Дунав прогонио Турке, а флота се из Сланкамена спуштала ка Београду и пробила турски обруч шајки, притекла у помоћ београдској посади и допринела великој победи над Турцима.

Пре коначног пада Београда у турске руке 1521. године, султан Сулејман је претходно освојио и разорио Шабац и Сланкамен, па је тек онда успео да опколи Београд са свих страна и да га савлада.[10]

У Сланкамену у XV и почетком XVI века стално је пребивала шајкашка посада. Посаду су сачињавали Мађари, управо угарска војска састављена од разних најамника Мађара, Срба и ко зна још којих народа. Срби су ту вероватно од времена деспота Стефана Лазаревића и Ђурђа Бранковића, па су се свакако задржали и увећали после пада Деспотовине, а сигурно их налазимо у великом броју као насадисте пред пад Сланкамена и Београда 1521. године. У посади је несумњиво било Русина из Галиције и Подолије, па имају и своје свештенике или калуђере. Мишљења сам да су они у Сланкамену пре Срба или су добили храм пре њих, да би задовољили и одобровољили учеснике ратнике, који су били, као и сви тадашњи људи, врло осетљиви на своја верска убеђења. Иначе откуда и шта ће ту Русин и Галицијан?! Ако су већ раније били и цркву подигли, значило би да их је повише било. Можда су дошли после истеривања Турака из Молдавије 1485. године или после побуне народа у Галицији 1490–1492. године. Ценећи по архитектури храма, они су га и сазидали, преневши облике и извесне саставне елементе готике као у њиховој постојбини Галицији, Подолији, нешто доцније и јужно у Буковини (сл. 5). Остаје се при традиционалној 1468. години подизања храма св. Николе у Сланкамену. Докази би били сам храм, нађени фрагменти око храма – готско ребро и конзола пластичног лава, остаци ранијих контрфора, скинути приликом последње конзервације 1967/68, изглед храма из 1739. и инвентарски описи цркве из 1791, 1839. и 1855. Пре свега, довољно очувани средњи део храма са плићим полукружним певничким апсидама, сразмерно мањим према величини наоса. Унутрашњи положај и распоред два остатка зиданих поткуполних стубаца и њихово очигледно закључена висина која не одговара садашњем сниженом своду и несталом кубету око 1885. године, спољни изглед кубета према отиску бакрореза из 1739. године,[11] извесни делимично или потпуно очувани отвори и најзад преостала фреско-композиција Три јерарха. Уз то долазе помени и сведочанства путника у XVI и XVII веку.

---

[10] *Шајкашка*, историја I, издање Матице српске и Војвођанског музеја, Нови Сад 1975, Др Сима Ћирковић, (Шајкашка) У оквирима Угарске, стр. 105–109.

[11] В. Кораћ, *Стара црква у Сланкамену*... Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад 1970, стр. 297, напомена 21.

Најснажнији су докази и најубедљивије потврде њеног несумњиво западноукрајинског порекла двоја врата са северне стране наоса и припрате под знатним утицајем позне готике.[12] Северни портал наоса полукружног завршетка увлачи се четворостепеним профилима торуса и трохилуса у отвор храма (Сл. 2). Ови пластични профили имају у доњем делу тордиране завршетке, а трохилуси се окончавају косим избијањем на пуну масу постоља оквира, велике сличности на примерима буковинских цркава Молдавије[13] (Сл. 5 и 6).

Друга врата, на некадашњој припрати, сада зазидана, са простијим каменим оквиром сраслих заобљених унутрашњих углова архитрава на конзолама. И ово је решење готичко[14] (Сл.7).

У јужном зиду наоса има такође зазидана врата правоугаоног плиће профилираног оквира архитрава и бочних довратника. Сва су ова врата из доба подизања храма, само су једна доцније изменила место приликом преправки у XVIII или XIX веку. Мишљења сам да је овај оквир на јужној фасади некадашњи главни улаз у наос са нишом иконе храма над вратима.

Заобљени профилирани портал на северној фасади је некадашњи унутрашњи пролаз у прегради зида између припрате и наоса. Друга врата са северне стране су споредна или помоћна врата улаза у припрату.[15]

---

[12] Грађевина сланкаменског храма св. Николе је у већој мери измењена разним временским и историјским оштећењима, преправкама и дозиђивањем, али се у приличном погледу може реконструисати њен првобитни изглед у најкарактеристичнијим облицима, по писаним историјским подацима, по очуваним архитектонским особинама и извесним ликовним прилозима, исто, стр. 304.

[13] M. A. Musicescu şi M. Berza, Monastirea Sucevița... 40, fig. 25.
Ion Miclea – Radu Florescu, Dragomirna... fig. 20, 21.
Манастир Њамц у Молдавији – Le monastere de Neamț, Editions Meridiane, Constantin Prisnea, Bucarest, 1969, fig. 17, 18.

[14] В. Кораћ, Исто, стр. 304.

[15] Потребно је напоменути да су у најстаријим фрушкогорским манастирским црквама улази махом са северне стране у припрату или наос, ретко или никад са западне стране. Тако је у Крушедолу стари улаз са југозападне стране на припрати. У Новом Хопову са северне стране наоса, нешто доцније са исте стране припрате. – Војислав Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира,* Матица Српска, Нови Сад 1984, стр. 79, црт. 28; стр. 108, црт. 56 и стр. 110, сл. 58.
У молдавским манастирима, нарочито у буковинским, у већини случајева су улази са југозападне или северозападне стране, као у Сучевици, цркви Арбору, у Немецком манастиру – Њамц, донекле у Драгомирни и другима.

Улаз са јужне стране готски обрађен, Badauți u Dorohoi, Monuments de l'art Byzantin – VI, Les eglises de la Moldavie du nord – Architecture et peinture, Paris 1930, T. II, 3, 4.
Врата улазна на припрати са северне стране у Рарауți св. Никола, исто, T. IV, 3.
Улазна врата са јужне стране Немецког манастира – Њамц, слична данашњем главном улазу Св. Николе у Старом Сланкамену, са увученим профилацијама, Исто, T. V, 2.
Слично је и у манастирским и парохијским црквама Арбору T. VII, 4, Сучави T. VII, 6, Pabrata (Probota) T. VII, 5, Ботошани Св. Ђорђе, T. VIII, 1.
Слична су врата улаза из нартекса у наос манастира Сучевице, готске обраде са преломљеним луком, степенасто увученим профилацијама и тордираним крајевима, Monuments de l'art ... T. LX са фреско-сценом Страшног суда и Св. Тројице у лунети врата.
M. A. Musicescu şi M. Berza, Monastirea Sucevița..., Editura A. R. P. Romîne 1958, fig. 25.
Подобан је отвор и у припрати у Радауци, Monuments... T. II, 3, 4.
Сличних мотива су врата на старој припрати цркве св. Николе у Ст. Сланкамену са пролазом између припрате и наоса храма Воронеца у Буковини, Monuments... T. IV, 2; T. VI, 1.
Томе је сличан и оквир прозора у Радауци, Исто T. II, 4, затим у Драгомирни, Ion Miclea – Radu Florescu, Dragomirna, fig. 20, 21. Constantin Prisnea, Le Monastere de Neamt, Editions meridiane, Bucarest 1969, fig. 17, 18, само су у поређењу са грубим и оштећеним сланкаменским св. Николе молдавска од племенитог материјала и суптилне израде. Једино основним обликом и стилом подсећају једна на друга. Још би од првобитног облика сланкаменског храма могли да се наведу остаци преломљених, оштрих певничких сводова, изобличених доцнијим преправкама приликом уништења куполе и рушења два западна ступца и обезглављења остала два источна.

У већини православних молдавских цркава и манастира су монументални портали готског типа између припрате и наоса. Слични су портали и на главним деловима конака, нпр., у манастиру Драгомирни.

У случају сланкаменске цркве, ако је што мењано у доцнијим преправкама, то је само поменути портал између наоса и припрате, данашњи главни улаз са северне стране.[16]

Аргументат је о галицијско-подољском и буковинском пореклу сланкаменског храма и једина преостала фреско-композиција Три јерарха.[17] Пошто је сликарски репертоар русинских и молдавских цркава врло богат и разноврстан, како у унутрашњости храма, тако исто и на свим фасадама споља, композиције су умањене по димензијама, често и минијатурне као иконе. И једина фреска грађевине св. Николе у Старом Сланкамену је мања и јасно предочава да и остале нису биле веће. У погледу византијског карактера облика, стила и компоновања боја може се брзо и несумњиво уверити непосредним виђењем или путем литературе и колор-снимака живописа који одговарају времену краја XV, поуздано почетку XVI века.

Сви ти незапажени елементи и подаци упућују на супротни крај и противан закључак од досадањих о произласку ове од почетка православне цркве, пресађене из средњоевропског и североисточнијег поднебља. Два поменута и једино забележена русинска свештеника – калуђера, писање њихових или преписивање са њихових књига, храм са доста остатака готских мотива, особито троја врата, место сводова и посебно обликованих прозорских отвора, на чисто византијским православним основама и фрагменат ортодоксне фреске, убеђују непоколебљиво у то.

Од каквог су значаја ти странци дошљаци православни у католичку владајућу средину и у каквом су односу са православним Србима у Старом Сланкамену?

Већ је истакнуто мишљење да су они добровољно или силом околности доспели овамо, као људи са изворних делова великих река, вични ратној вештини на води. Њиховој верској осетљивости се изашло у сусрет подизањем храма у њиховом навикнутом облику. Храм није био у граду, већ у подграђу ван градских зидина,[18] јер православнима и другима као дошљацима нису дозвољаване богомоље у римокатоличким градовима. У тадашњем Сланкамену од половине XV и почетком XVI века, због велике турске опасности и ослабљених градских посада и флотиле, били су у великом броју најмљени Срби у насадијским формацијама. Из истих разлога и Србима је била потребна богомоља као што су имали католици и православни Русини. Пошто је тада јака српска већина у Сланкамену и српска црквена организација је претегла у храму св. Николе, јер је она имала протопопа Георгија – Ђорђа, преписивача и приложника Тетројеванђеља око 1501. године,[19] а доцније и ђакона Божу 1514,[20] као да су протопопу потчињени русински свештеници или је с њима у најлепшој сарадњи и пријатељским односима, као са дијаком – писаром – преписивачем Тетројеванђеља Јелисејем из Каменца Подољског,[21] око 1490. године и Андрејом Русином, преписивачем Протолка Апостолског – Тумачења књ. Апостола у 1513. години.[22] Они сви редом помињу тадашње српске деспоте и световне и духовне личности, деспота Ђорђа, доцније Максима, бившег деспота и после митрополита београдског, деспота Јована и матер Ангелину, као световне и духовне старешине. Сем тога, протопоп Ђорђе ужива толики ауторитет

[16] В. Корać, *Стара црква у Сланкамену...* цртеж 6.

[17] Сретен Петковић, *Фреска са ликовима Три јерарха у цркви св. Николе у Старом Сланкамену,* Зборник за ликовне уметности 6, Нови Сад 1970, стр. 315–329, сл. 1.

[18] В. Корać, *Стара црква у Сланкамену...* стр. 307.

[19] *Записи и натписи,* бр. 388.

[20] *Записи и натписи,* бр. 5585 и 5586.

[21] *Записи и натписи,* бр. 360.

[22] *Записи и натписи,* бр. 416.

у Сланкамену, да своје родитеље, оца Радоњу, свештеника и матер Радосаву сахрањује пред црквеним вратима сланкаменског храма.[23]

Зна се поуздано да су у последњим деценијама угарске власти у Сланкамену међу шајкашима Срби имали важну, скоро одлучну улогу пред пад Угарске на Мохачу. Пошто краљ и исцрпљена државна благајна нису могли више одржавати флоту и плаћати најамнике, Мађари и Срби напустили су лађе и ту је био крај. Сланкамен је разорен 1521. године пред заузимање Београда од стране Турака,[24] а после коју годину до 1526, и оно мало војске предало се Турцима, разишло се или упутило Коморану и Бечу.

У другој половини XVI века Сланкамен помињу дипломатски путници као Антун Вранчић, Марко Антоније Пигафета, Стефан Герлах, Прандштетер, Соломон Швајгер, Хандрих Лихтенштајн, гроф Херман Чернина и многи други. Путници наводе порушени град, српске калуђерице, свештенике и велику оштећену цркву са фрескама.[25]

Храм је поправљан после одласка Турака у XVIII и XIX веку, а у наше време вршена је у два маха конзерваторска интервенција 1953/54.[26] и 1967–1968.[27] на архитектури и сликарству.

Савесни испитивалац грађевине и врсни познавалац средњовековне историје архитектуре, професор Војислав Корać, у оцени и закључцима о сланкаменској цркви св. Николе, стално осећа изузетне и необичне особине ове грађевине, околности и разлоге грађења, на концепцији моравског триконхоса, без његове пластичне и полихромне декорације, прилагођене решењима средњовековне архитектуре у Угарској. Закључује да је то дошло отуда што је изградња грађевине поверена мајсторима из Угарске. Упрошћених фасада и ослобођена стилске декорације, једино уметнички значајније појединости су портали, сем чисто архитектонских обликовања. Истраживач не може да се одрекне моравске концепције и да изневери оно што у основи чува цео православни Балкан крајем средњег века. Међутим, сачувани битни ортодоксни облици спустили су се из северозападне Украјине на јужне обале Дунава са смелијим декоративним особинама позне готике, прилагођене православљу.

Од старог сликарства, већ је поменут једини остатак фреско-композиције Три јерарха. Без колебања се може усвојити мишљење да је то првобитно сликарство. Све остало од уметничке вредности и озбиљног значаја је из XVIII столећа.[28]

Овом приликом наше интересовање обузимају само две слике непознатог аутора, обухваћене у чланку Динка Давидова: Четири престоне иконе из 1749. године, са објављеним репродукцијама Св. Јована Претече и Св. Николе.[29] У свему томе занима

---

[23] *Записи и натписи,* бр. 388.

[24] *Зборник Илариона Руварца,* св. I, СКА, Београд 1934. – Стари Сланкамен, стр. 367–410, особито за ову прилику 385–394.

[25] И. Руварац, *Стари Сланкамен,* стр. 386–399.

[26] Петар Момировић, кустос, Извештај о раду Завода за заштиту и научно проучавање споменика културе АП Војводине за 1953/54. годину, Зборник заштите споменика културе, Београд 1957, књ. VI – VII, 1955–1956, стр. 305, Црква у Ст. Сланкамену.

Софија Недвидек, *Конзервација цркве св. Николе у Старом Сланкамену – извршена 1966–1968.*

Јован Севдић, *Конзервација и рестаурација иконостаса Стефана Тенецког и владичанског трона са конзервацијом фреске у цркви у Старом Сланкамену* (1967–1968).

Петар Момировић, *Надгробни споменици код српске православне цркве св. Николе у Старом Сланкамену.*

Све у Зборнику заштите споменика културе књ. XXIV, Београд 1974, стр. 59–65; 67–70; 71–74.

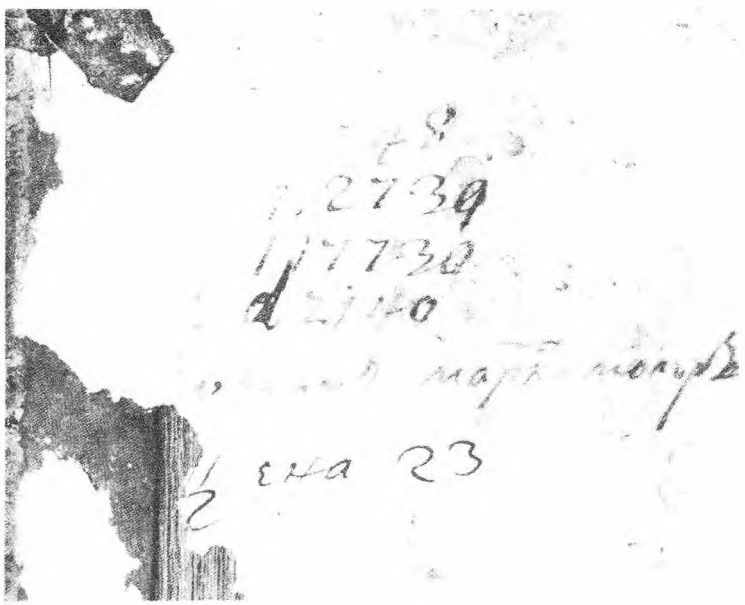
[28] О свему томе може се најбоље обавестити у наведеној литератури под напоменом 1 овога чланка.

[29] Зборник за ликовне уметности 6, стр. 345–348.

нас једино питање: Ко је сликар ова два дела? Томе малом скупу прибројане су две престоне иконе и приписано им је исто време постанка 1749. година и мања сликарска дружина од два аутора. Припадају зографској школи прелазног времена од традиционалног у барок. Две иконе Христа и Богородице су датиране 1749. записом на Богородичиној,[30] без помена аутора. Две друге су без икаквих бележака и недатиране па се само по стилској сличности оправдано придају првим. Парови ових икона се разликују по техничком знању, образовању, дару, финоћи и чистоти стилске обраде. Слика Христа и Богородице има одређене типове и израђене ликове идеалне лепоте и потпуне симетрије златног пресека, постављене са траженом опуштеношћу, лакоћом фигуре и брижљивом слободом сразмера и облика. Свечане су и представничке драперије. Дакле, још увек зографски канон са упадљивим ослобађањем. Могуће је и учешће странаца руске народности или њихово школско васпитање и сарадња.

Две друге, Св. Јован Претеча и Св. Никола (Сл. 8 и 9) су радови руке којој недостаје воља и снага да буде брижљивија. Урађено је уморном и истрошеном руком, само ради испуњења жеље или какве мање добити. Здепасте фигуре, дрвенаста драперија, празни ликови и шаблонски гестови нису у стању да достигну своје узоре и учитеље претходних двеју икона. Са извесним изненађењем претходно је констатована велика фигурална сличност са ликовима и појавама: Примање привилегија од византијског цара и аустријског владара Рудолфа II, сликара Јоакима Марковића (Сл. 10 и 11).

Прихваћено је сасвим као могуће и тачно. Јоаким је живео и боравио у Петроварадинском Шанцу 1730-тих година, односно у Новом Саду 1749. године. Повремено се појављивао у њему, али ретко, вероватно због свога несрећног брака. Једна од тих ређих година је 1749. Колико је у то доба провео у Новом Саду и шта је радио или чиме се бавио, остаје да се нагађа, али имамо извесну потврду да се позабавио истим својим послом. У српској православној цркви св. Николе у Старом Сланкамену налази се књига Типик, издана у Москви 1733. На оштећеној постави горње корице исписани су бројеви неког обрачуна, а испод тога старијим рукописом: Іωакимъ Марковъ, молеръ.



Сл. 12. Запис Јоакима Марковића у књизи цркве Ст. Сланкамена

[30] Исто, стр. 346.

Недостатак је записа што нема године. Марковић је напустио Нови Сад после 1740-тих година. Од тога је доба живео у Славонији, у непосредној близини владике северинског Симеона Филиповића. Бавио се продајом књига и сликарством,[31] стога није ништа необично што се ова књига са његовим потписом нашла у Старом Сланкамену, коју је свакако продао. Да је приложио из ма којих разлога, не би пропустио да то и назначи. Можда је продао и још коју. То се могло догодити после 1745. године, јер пре тога нема му читавих пет година помена. Пошто је речено да сланкаменске иконе св. Јована и Николе наликују на лица са Примања привилегија, које су насликане 1750. године, а сланкаменске иконе се датирају око 1749, претпоставља се да је и књига доспела те године у сланкаменску цркву кад су и иконе сликане.

Поређење ових наведених слика са иконостасом храма у селу Дишнику доводи до извесне недоумице. Ликови у Дишнику су једри, пунији, масивније главе и тела, јесу здепастији, али се на изглед знатно разликују од оних у Плавшници и Сланкамену, бар по репродукцијама. Уочава се једна појава, врло ретка код старих сликара из XVIII века, особито из прве половине, да изглед фигура зависи од расположења сликара. То је тако видно само код Јоакима. Отуда му је сликарство јако неуједначено и не може се свуда лако утврдити његово дело. Изгледа да је имао честе и брзе наступе криза и слабости воље. То је све условно, јер његов опус није подвргнут потпуном студијском испитивању.

L'EGLISE ORTHODOXE DE SAINT-NICOLAS BATIE EN 1468 ET LES ICONES DE 1749 A STARI SLANKAMEN

PETAR MOMIROVIĆ

L'eglise orthodoxe serbe en question se trouve dans l'ancienne localité de Stari Slankamen sur le Danube dans la région de Syrmie en Voïvodine, province yougoslave faisant partie de la République Socialiste de Serbie. Cette localité fut au Moyen âge une place forte où etait stationnée la flotte fluviale contrôlant le confluent de la rivière Theiss et le transport danubien. La garnison de cette place était composée de mercenaires de diverses nationalités et religions. Il y avait des Hongrois, des Serbes, des Ruthènes-Ukrainiens et de nombreux representants d'autres nationalités. Trois églises sont mentionnées. L'une de celles-ci était orthodoxe, consacrée à saint Nicolas. Elle existe encore de nos jours mais sous un aspect sensiblement modifié. En ce qui concerne son origine, on trouve diverses traditions, sources et opinions scientifiques. Selon la tradition, elle aurait été bâtie en 1468 par le despote serbe Vuk, surnommé Ognjeni Zmaj (Dragon igné), commandant des Serbes en Syrmie. D'après les sources historiques, les mentions les plus anciennes de cette église datent de 1501 et de 1513. Les recherches, quant à elles, n'ont pas encore pu préciser qui l'avait réellement érigée. Les différentes hypothèses avancées jusqu'à présent se rapportent cependant toujours à des fondateurs serbes. Le présent travail expose pour sa part une autre opinion basée sur la mention de deux prêtres ruthènes-ukrainiens, le premier originaire de la localité de Sianok, en Galicie, se trouvant aujourd'hui dans le sud-est de la Pologne, et le second de la ville ukrainienne de Kamenec Podoljski en R. S. F. S. d'Ukraine. Etant donné que ces deux prêtres venant des

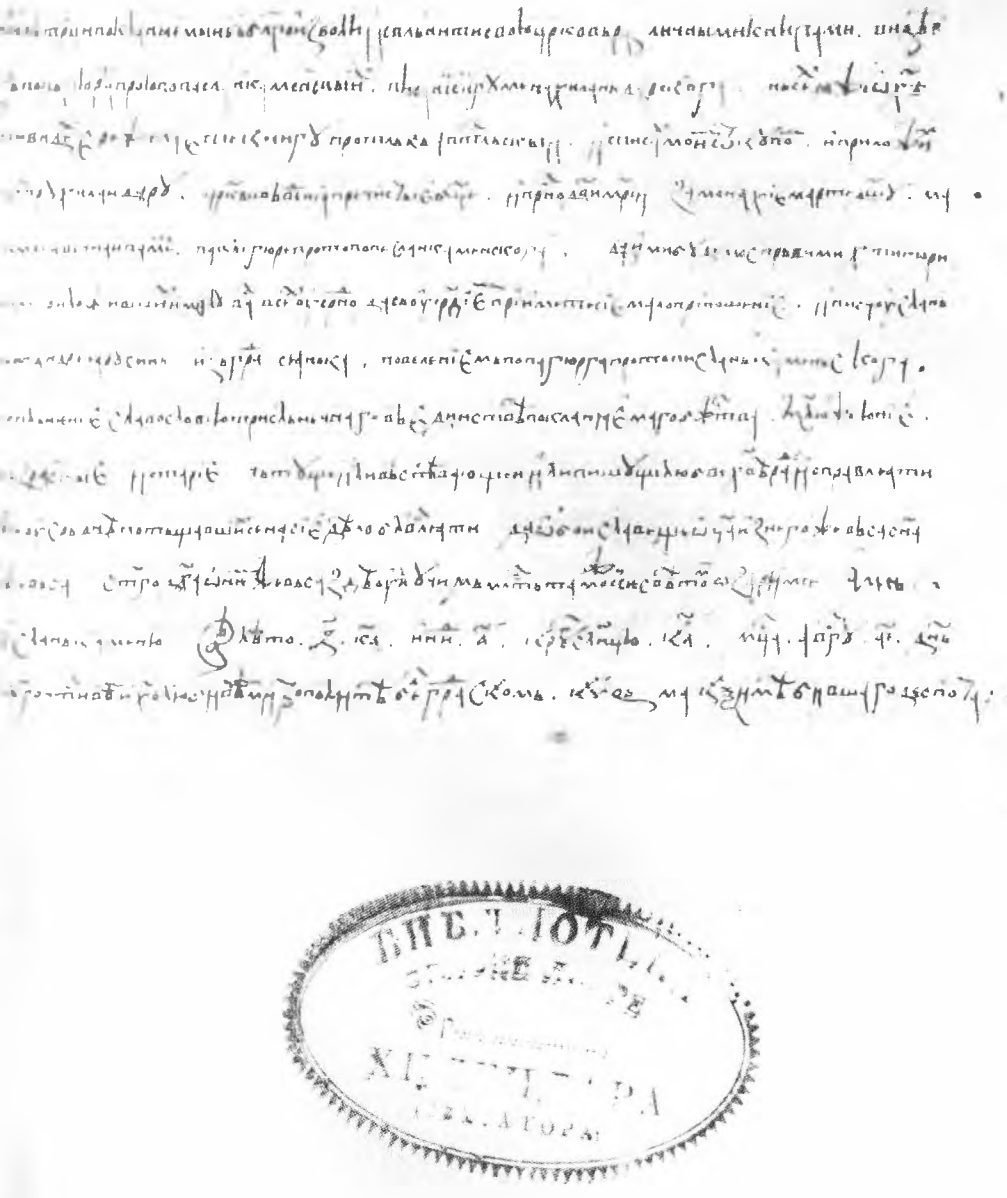
[31] О њему видети: *Споменица о српском православном владичанству пакрачком*, Нови Сад 1930, стр. 54–55, 111.

Д. Медаковић, *Путеви српског барока*, Београд 1971, Две историјске композиције сликара Јоакима Марковића из 1750, стр. 85–96.

Д. Медаковић, *Иконостас Јоакима Марковића у селу Дишнику, Трагом српског барока*, Нови Сад 1976, стр. 179–194.

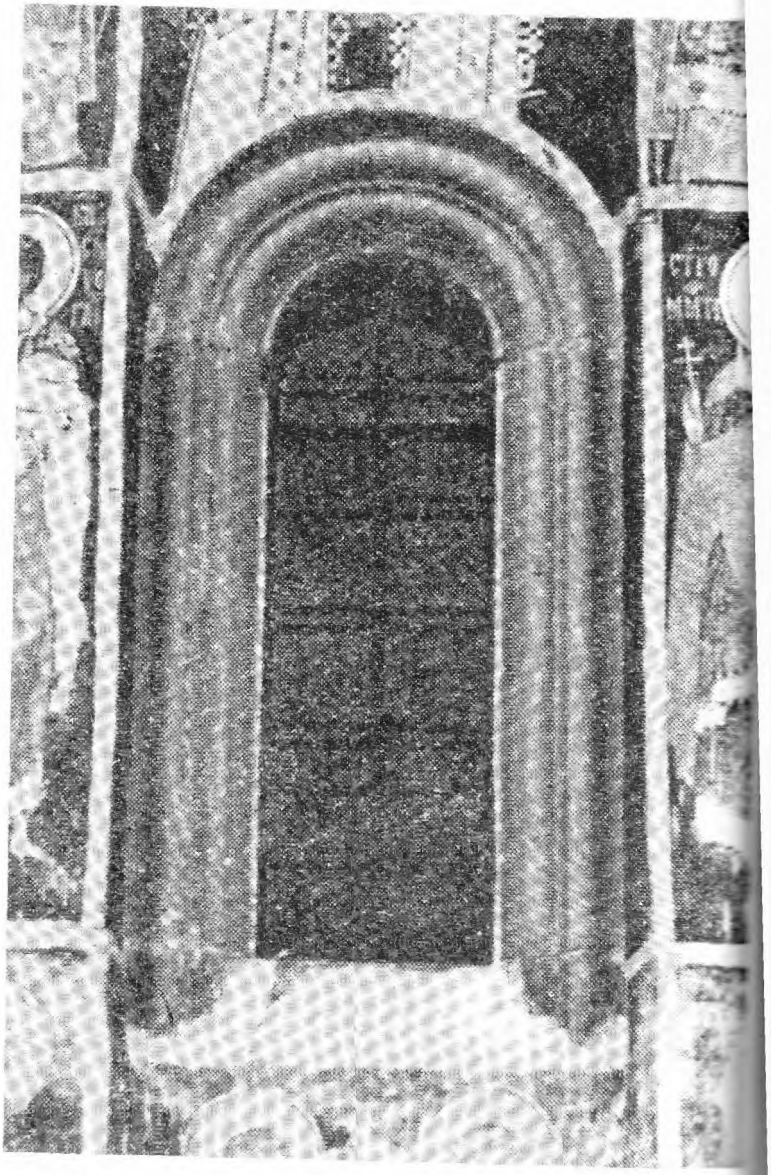
régions des grands fleuves, la Vistule et le Dniepr, sont arrivés vers la fin du XVe ou au début du XVIe siècle, on suppose qu'ils étaient rattachés aux formations militaires de la flotte danubienne qui, à l'époque de la menace turque, défendaient les frontières méridionales des régions pannoniennes, c'est-à-dire Belgrade et la Hongrie. Compte tenu que les Ruthènes sont orthodoxes, c'est pour eux, ainsi que pour les Serbes, que l'on a bâtie l'église de Saint-Nicolas, patron et protecteur des bateliers. En ce qui concerne son architecture et son style, ce monument a été construit sur un plan à croix grecque inscrite, avec toutefois certaines caractéristiques de construction et de décoration fortement influencées par l'art gothique du Nord-Est, tout comme certaines églises bâties aux XVe et XVIe siècles à l'ouest de l'Ukraine: en Galicie, Volhynie, Podolie, Bukovine et Moldavie. C'est ainsi que cet exemple unique de cette architecture a pénétré nettement plus au Sud, jusque dans nos contrées, apparaissant aujourd'hui comme une exception et une curiosité historiques.

En outre, il s'agit ici encore de deux icônes plus récentes aux caractéristiques baroques datant de 1749 que l'on attribue au peintre serbe Joakim Marković, peintre d'icônes et vendeur de livres, originaire de Novi Sad, mais qui a en grande partie vécu et travaillé en Slavonie, province yougoslave.

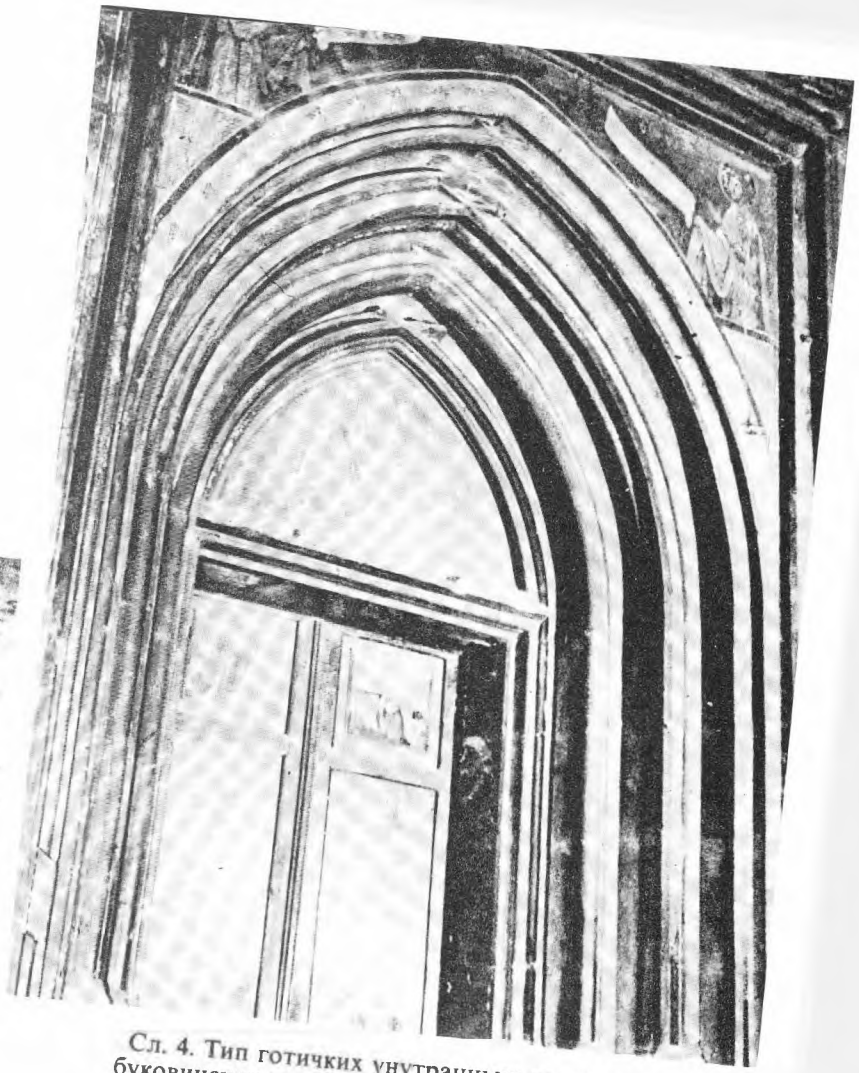


Сл. 1 Запис преписивача књиге Протолк апостолски Андрије Русина у Ст. Сланкамену 1513. године. Сада књига у Хиландару

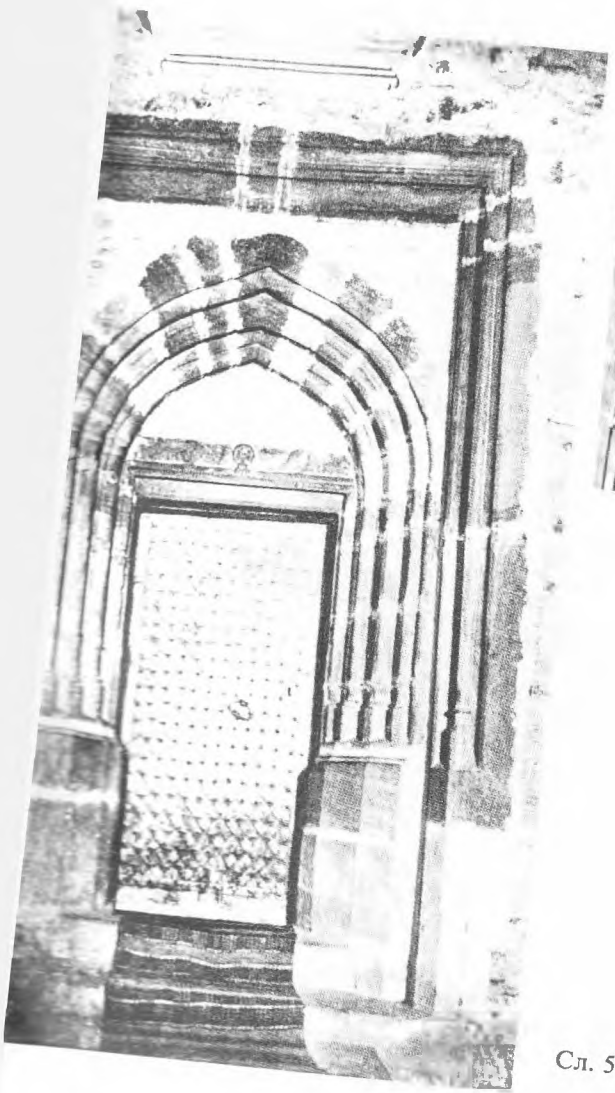
Сл. 2. Северни портал храма Св. Николе у Ст. Сланкамену



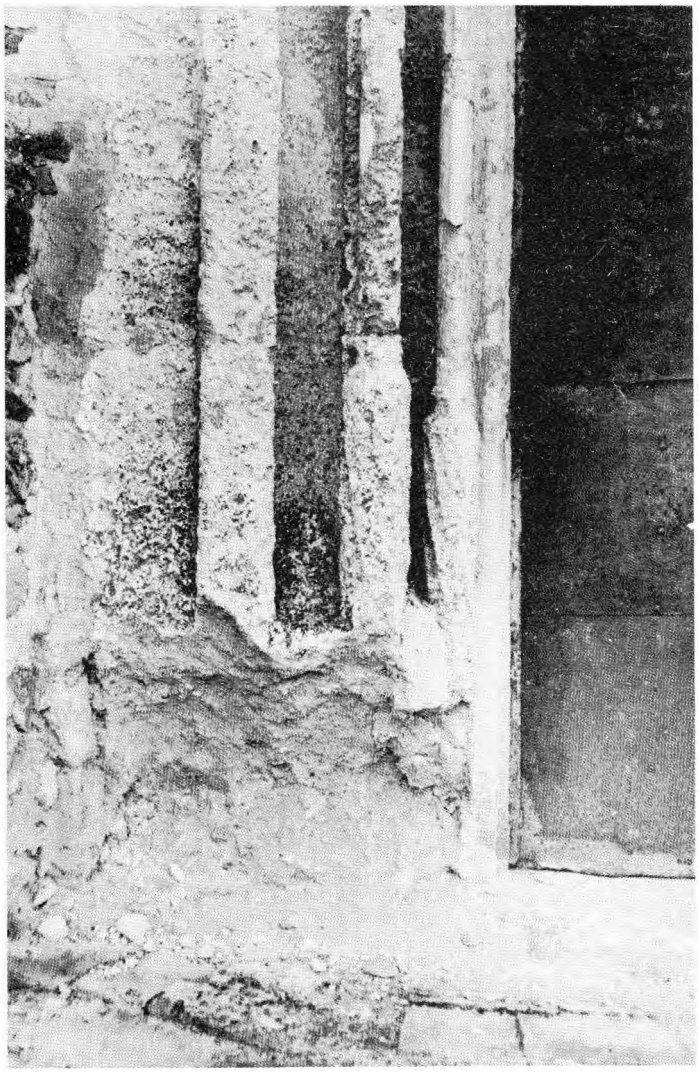
Сл. 3. Манастир Сучевица – Молдавија (Буковина). – Профилација прозора јужне апсиде



Сл. 4. Тип готичких унутрашњих портала буковинских манастира Сучевице, Арбора и Молдовице



Сл. 5. Унутрашњи портал у припрати манастира Драгомирне

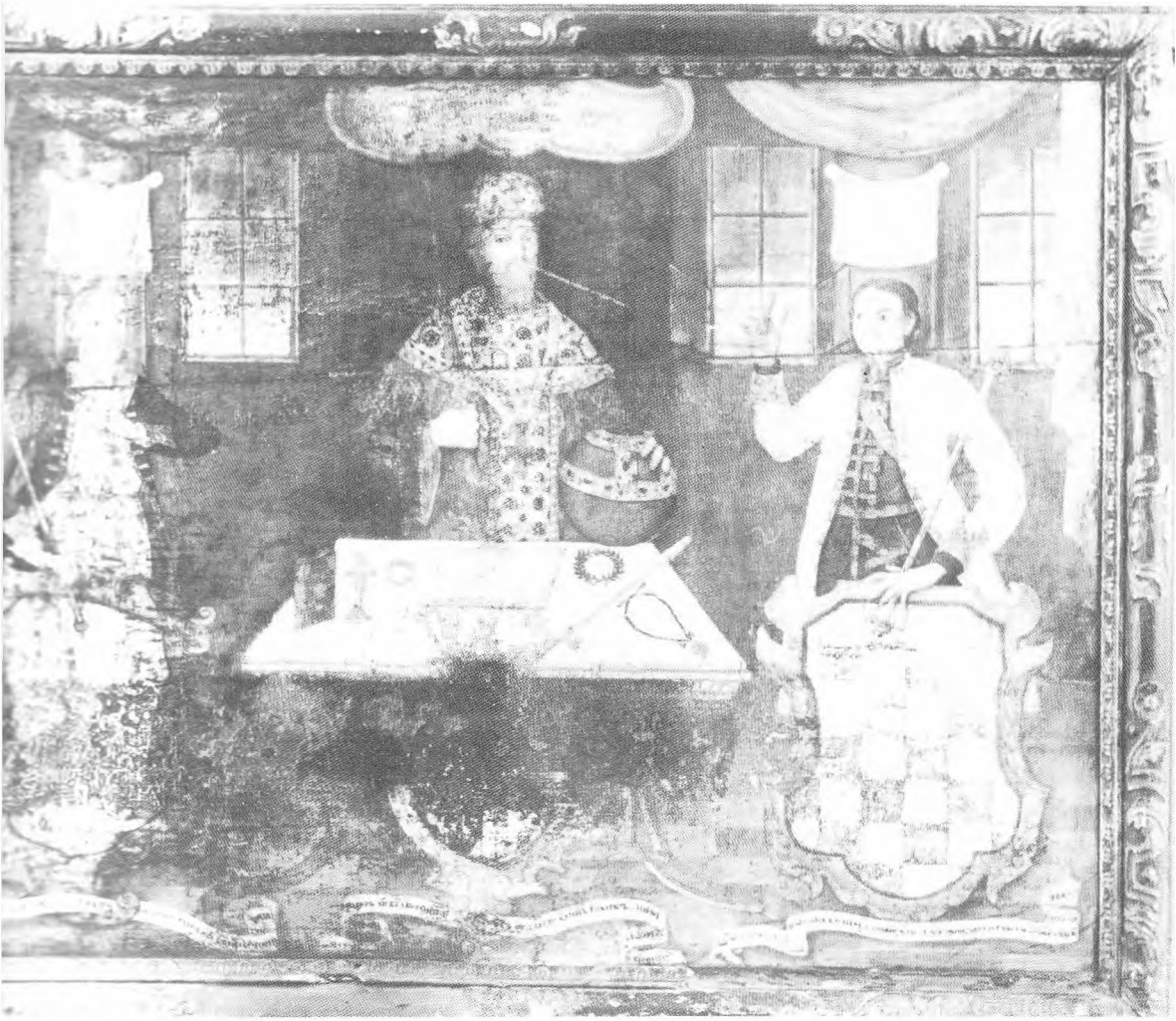


Сл. 6. Детаљи портала са косинама и тордираним почецима на храму Св. Николе у Ст. Сланкамену

Сл. 7. Друга врата на бившој припрати Св. Николе у Ст. Сланкамену

Сл. 8. Јоаким Марковић, Икона св. Јована Претече са бившег иконостаса у Ст. Сланкамену

Сл. 9. Ј. Марковић, Св. Никола на бившем иконостасу у Ст. Сланкамену



Сл. 10. Ј. Марковић, Дарование хрисовуље византијског цара Василија – са некадашњег иконостаса цркве у селу Плавшинцу 1750. године

Сл. 11. Ј. Марковић, Даровање привилегија аустријскога цара Рудолфа II – са некадашњег иконостаса цркве у селу Плавшинцу 1750. године

МИЛАН ИВАНОВИЋ

О натпису грачаничког митрополита Никанора из 1551. године на крсту из села Смире

У Народном музеју у Београду чува се ручни (целивајући) дуборезни крст са сребрним оковом који потиче из села Смире више Косовске Витине, двадесетак километара југозападно од Гњилана.

Село Смира се налази на крајњим северним падинама Скопске Црне Горе, које гравитирају косовском Поморављу. Најранији помен Смире налази се у повељи краља Милутина којом прилаже своме Хиландарском пиргу манастир Св. Никите у Скопској Црној Гори заједно са селима и људима: „и оу Моравѣ села С'мира". Те прилоге потврдио је и Стефан Дечански[1]. У хиландарској збирци грчких аката под бр. 51 чува се повеља византијског цара Михаила IX Палеолога, којом он, на молбу Милутинову, око 1308. године, оверава све прилоге које је скопском Св. Никити „даровао српски краљ [Милутин] а потврдио мој отац Андроник III Палеолог"[2]. Године 1530. у запису грачаничког митрополита Никанора на *Прологу за јануар, фебруар и март,* који је он купио у Цариграду код некаквог Турчина стоји запис са поменом села Смире и њене цркве-ћелије[3] „. . . и то кȣпих ȣ Арапліе конъ Цариграда, а ѡвȣи кнїгȣ дадох ȣ Смїрскȣ кіелїю въ мѣсто Градчанице . . ."

У цркви Св. Ђорђа Руновића у Призрену сачуван је и други *Пролог за јануар-март,* који је Грачаници даровао „презвитер Дмитар от Никшина Кола", што је својом руком оверио 5. јануара 1530. године митрополит Никанор[4]. Године 1540. митрополит Никанор је смирској цркви приложио „законик", вероватно типик и о томе оставио запис:

„сїа книга законикь Никандра митрополита грачаничкогь приложи ю црькви Вазнесенья Бга Спаса нашего Іс-Хс выше села Смѵре. И подписа своею роȣкою азь смѣрены Никанорь вь лѣто ҂ѕ.м.и. марта".

Судећи по овом типику и бројним прилозима којима је редовно обасипао смирску цркву, могло би се закључити да је он био и њен ктитор[5]. Из 1551. године је његов нат-

---

[1] Љ. Стојановић, *Старе српске хрисовуље, акти, биографије, летописи, поменици, записи и др.,* Споменик СКА III, 1890, 14.

[2] В. Ђоровић, *Даривање Никите Бањанског Хиландару,* Гласник Скопског научног друштва XIX 1934, 53.

[3] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи,* III 5596.

[4] И. С. Јастребов, *Подаци за историју српске цркве,* Београд 1879, 70.

[5] Р. Љубинковић, *Две грачаничке иконе са портретима митрополита Никанора и митрополита Виктора,* Старинар V – VI 1954–1955, 130.

пис на сребрном крсту Спасове цркве у Смири, о чему ће бити напред више речи. Године 1591. грачанички митрополит Василије, један од наследника Никанорових, купио је и приложио пендикостар[6], који се сада налази у манастиру Зографу у Светој Гори:

„сію книгꙋ пендикостар кꙋпих азъ смѣреніи Василіе митрополіт, и приложих его монастирꙋ Смѵрскомꙋ храмꙋ възнѣсенїа господа бога и спаса нашего Ісуса Христа . . . . потписа сіе своею рꙋкою, въ лѣт(о) .з.с.ѳ. мѣсеца мар . . .ѕ. дьнь.

Како се из овог записа види, у Смири је тада постојао манастир са црквом Вазнесења, који је још 1540. године имао свој типик – „законик". У књизи приложника *Катастиху манастира Девича у Дреници* забележени су 1772. године дародавци из села Смире[7]. У турској административној подели 1873. године је у Призренском вилајету постојала нахија Смирник у кази (срезу) Гњилане[8], која је тако названа свакако по селу Смири или Смирској реци.

Данас се у селу Смири налазе рушевине трију цркава. Једна је, свакако, већ поменута црква Вазнесења – Спасова, вероватно задужбина митрополита грачаничког и новобрдског Никанора, којој је приложио 1530. године рукописни *Пролог за јануар–март*, затим 1540. године „Законик" – типик и 1551. сребром оковани дуборезни ручни крст – један од три најлепша примерка таквих крстова из прве половине XVI века у српској примењеној уметности[9]. Житељи села и данас зову плато удаљен 80 м изнад зграде садашње Земљорадничке задруге у засеоку Црна (Церна махала) „Киша", што је на албанском језику назив за цркву. Од црквених зидова сада нема трага. Јужно од цркве је Црномахалски поток чије се околне њиве све зову „код цркве" („те кише").[10] Друга или Горња црква, како је данас сељаци зову, налазила се изнад села. Ранији подаци о њој говоре да је била изнад села и до самог извора Смирске реке, која извире испод Смирске планине. Била је посвећена Симеону Мироточцу[11]. Трећа црква је била на путу за село Дреноглаву у шуми. Зову је Мачићка црква („Киша Мачићкит")[12]. На садашњој сеоској џамији узидана је једна камена плоча донесена са неке од ових цркава. На њој је био уклесан натпис, данас истрвен, од којег се једино распознаје старословенско уклесано слово „Ж". Код села је пре педесетак година постојало и старо српско гробље[13].

Смирски сребрни и дуборезни ручни крст митрополита Никанора из 1551. године чува се сада у Народном музеју у Београду и носи инвентарни број 1560[14]. Крст је пронашао 1875. године Стојан Новаковић, академик и познати српски историчар у манастиру Рајиновцу (6 км јужно од Гроцке код Београда)[15]. Не зна се како је доспео у тај манастир и откуда је донесен. Највероватније је да су га донели монаси Смире или

---

[6] *Записи и натписи* 6428; В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 302.

[7] Г. Елезовић, *Речник Косовско-метохијског дијалекта*, Београд 1932, 246.

[8] H. Kaleshi – H. Jürgen Kornrumpf, *Das Wilajet Prizren in 19 Jahrhundert*. Südostforschungen XXVI 1967, 183.

[9] B. Radojkovic, *Sitna plastika u staroj srpskoj umetnosti*, Beograd 1977, 36, nap. 94–95, sl. 32a i 32b.

[10] Суседи црквеног платоа су: северни – Мустафа, Ахмет и Али Ејупи, а источни – Рифат Исмаил и Риза Исмаил. За Горњу цркву податке су дали Зејнула Исак и Ајвази Фехри, сви изнад 50 година старости. Теренске белешке од 10. августа 1967. године аутора.

[11] М. Веселиновић, *Изморник*, Годишњица Николе Чупића XX 1900, 223.

[12] А. Урошевић, *Горња Морава и Изморник*, Београд 1935, 23.

[13] На истом месту, 28.

[14] Захваљујем и овом приликом колегијалном гесту Ј. Јевтовића, директора Народног музеја у Београду, који је дозволио да добијем фотографије и отиске записа са крста, а такође и колегиници М. Татић-Ђурић на указаној пажњи и помоћи. Гипсани отисак натписа сачинио је М. Стаменковић, вајар-конзерватор Народног музеја а калк по том отиску арх. техничар Смиља Франић из Републичког завода за заштиту споменика културе Србије, на чему и њима захваљујем.

[15] Б. Вујовић, *Црквени споменици на подручју града Београда* II, Београд 1973, 256.

Грачанице оне кобне 1690. године, када се после силних ратова турске и аустријске војске, на чијој су страни били Срби, ратна срећа баш на тлу Косовског Поморавља окренула у корист Турака, па су у страху од турске одмазде монаси кренули на север са одступајућом аустријском војском спасавајући голе животе и носећи са собом само оне најлакше и највредније примерке свог негдашњег културног блага.

Смирски крст митрополита Никанора је један од три најстарија очувана дуборезна крста у српској примењеној уметности. Његове размере су: висина 27 cm, ширина 10,5 cm а дебљина 2,5 cm. Дрво је вероватно трешњево и са обе стране подељено у шест поља, у којима су дуборезном техником представљане сцене Празника. Оков је сребро у техници ковања и цизелирања, украшен полудрагим камењем црвене и плаве боје. На једној страни крста су по вертикали композиције: Благовести, Рођење, Сретење и Крштење а у бочним пољима, с обе стране, по један јеванђелиста. На другој страни су: Преображење, Распеће, Силазак у ад и Цвети. Наглашене су средишње композиције Распећа и Рођења. Натписи на композицијама су грчки и махом истрвени и нечитки. Композиције, мада добрим делом истрвене, рађене су вешто и са нешто натурализма у појединим сценама (Распеће). Рад је изванредног мајстора који је у I половини XVI века радио и дуборезне крстове рашког митрополита Симеона (1526–1550) из Св. Тројице Пљеваљске и крст манастира Пиве са новим оковом[16]. На сребрном окову дршке крста, подељеном у два поља неједнаке ширине, искуцан је у три реда натпис који гласи:

† Си крсть ѹчиних смѣрнии
Нїканор црквѣ Сп҃совѣ
вышѣ села Смїре :· Лѣт ҂з҃.н҃.д҃.

У горњем ужем пољу чије су димензије: 8 × 3,2 cm, у једном реду је део текста, а у доњем ширем пољу, чије су димензије 8 × 4,5 cm, текст је у два реда (сл. 4). Уже поље натписа је уоквирено са по две украсне траке изнад и испод текста. Средњи део украсне траке представља плетеницу од класја пшенице[17] у пољу оивиченом са по две врпце сребрне нити орнаментисане у виду уврћеног ужета. У доњем, ширем натписном пољу, орнаменат је поновљен на исти начин, али оивичен са по три врпце сребрне нити у виду уврћеног ужета. Оба поља су у угловима спојена округлим копчама „нитнама" око дршке крста.

Крст је био излаган на неколико домаћих и светских изложаба[18]. Његов натпис је био публикован, али увек у штампарском слогу српскословенске ћирилице[19]. Ми овом приликом доносимо натпис у цртежу по гипсаном отиску са дршке крста. Крупна и декоративно изведена слова натписа чине и главни украсни елеменат сребрног окова. Нама се чини да су претходни испитивачи превидели у трећој речи натписа „УЧИНИХ" крајње слово „Х" повезано као доњи наставак претходног слова „И". Употреба аориста, овде „УЧИНИХ", као и у запису на *Прологу из 1530.* године „купих у Арачлије" одређеније казује личну радњу самог митрополита. Ваља напоменути да је данас текст на окову крста постављен у негативу тако да се може читати у огледалском лику или по отиску. Не зна се да ли је тако био првобитно постављен или је омашка настала приликом каснијих оправки. Ради поређења доносимо у цртежу и нат-

[16] B. Radojković, *Sitna plastika*, 36.

[17] „Пшеница која се на тајанствен начин у светој тајни причешћа претвара у тело Христово", Библија, Јоил 24.

[18] Д. Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији*, Народни музеј Београд, 1980, 43.

[19] *Записи и натписи* 560; Р. Љубинковић, *Две грачаничке иконе...* 130–131, сл. 1; *Археолошки споменици и налазишта у Србији* II 1956, 169; Б. Вујовић, *Црквени споменици Београда* II, 1973, 256.

пис грачаничког митрополита Никанора са познатог дрвореза Грачанице (сл. 5), у штампаном *Грачаничком октоиху* из 1539. године, чија се декоративност слова поклапа и међусобно употпуњује са овом на Смирском сребрном крсту. Већ постоји претпоставка да је грачанички дрворез резао митрополит Никанор[20]. Како у смирском натпису стоји да крст „учиних", има места претпоставци да је крст, било у целини, било у деловима, као дуборез или златарство Никанорово лично дело[21]. У сваком случају истоветност декоративних слова натписа у оба примера, грачанички дрворез у *Октоиху* и смирски крст, дело су Никанорових руку, који се и иначе бавио писањем књига и био необично вичан томе послу. О томе нам сведочи и његов дуги запис на књизи *Зборник јеванђеља и полемичких списа,* који је писан око 1530. године а чува се у ризници манастира Пећке патријаршије[22]. У запису стоји:

„† сїа книга митрополїта Никанора градьчанскаго, что ю есть исписалъ половина самѫ своєю рѫкою, а дрѣгѡ ини писци дописаше, и самь своєю рѫкою послѣдова и исправи . . . . . митрополитъ Никаноръ"

О грачаничком и новобрдском митрополиту Никанору има доста историјских података. Његов најранији помен је из 1528. године у запису на *Псалтиру* из манастира-пустиње Св. Георгија код села Прилепца, недалеко од Новог Брда а који се данас налази у Цетињском манастиру[23]. У годинама 1529. и 1532. помиње се међу учесницима синода Охридске архиепископије и „Никанор митрополит новобрдски" као присталица охридског архиепископа Прохора у борби са смедеревским митрополитом Павлом, покретачем обнављања Пећке патријаршије[24]. Већ је речено да је око 1530. године сам писао прву половину *Тумачења јеванђеља,* на чијем папиру утиснути водени знаци потичу из 1522. до 1527. године[25]. Исте године он се потписао на *Прологу* манастира Грачанице, који дарује „у Смирску ћелију в место Градчанице"[26]. Како у запису изриком стоји да је Смирска ћелија „у место Градчанице", не би требало њу поистовећивати са црквом Вазнесења (Спасова) у селу Смири код Гњилана, него је тражити у непосредној близини манастира Грачанице и у самом селу Грачаници. Ово утолико пре што је иначе уобичајено да се поред великих манастира оснивају и ћелије-цркве и испоснице, као што су то, рецимо, ћелија Белаја и испоснице више Дечана, црквице и испоснице више Пећке патријаршије и другде. Стога треба речи овог записа схватити да је митрополит Никанор основао поред своје резиденције Грачанице и ћелију своје завичајне цркве и задужбине, и то понајпре на северним падинама планине Велетина, које се граниче са крајњим источним деловима „места Градчанице". Да постоји и оваква могућност говоре нам остаци Шашковачке ћелије-цркве у засеоку Грачанице Шашковцу на тим истим падинама. И у тој ћелији су такође писане и дароване јој књиге и боравили патријарси и митрополити[27]. Није немогуће да би археолошка ископавања дала потпунију слику не само о Шашковачким ћелијама него, међу неколико оближњих

[20] Р. Љубинковић, *Две грачаничке иконе...* 132.

[21] На истом месту, 131.

[22] В. Мошин, *Рукописи манастира Пећке патријаршије,* Старине Косова и Метохије IV – V 1971, 35–36; Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији,* Београд, 1982, 35 (300).

[23] Д. Вуксан, *Рукописи Цетињског манастира,* Зборник за историју Јужне Србије и суседних области I, Скопље 1936, 209, 44; Р. Грујић, *Прва штампарија у Јужној Србији 1539. године на Косову Пољу у манастиру Грачаници,* Гласник Скопског научног друштва XVI, Скопље, 1936, 84.

[24] Р. Грујић, *Прва штампарија...* 84; Споменик СКА 56, 36, 37; Љ. Стојановић, *Српска црква у међувремену од патријарха Арсенија II до Макарија,* Глас CVI (1923) 113–151, 118.

[25] В. Мошин, *Рукописи Пећке патријаршије...* 36.

[26] *Записи и натписи* 5596 и 5597.

[27] В. Мошин, *Рукописи Пећке патријаршије...* бр. 11, 57 и 62; Љ. Стојановић, *Записи и натписи* 1156, 1129, 1471, 6648, 6850, 7024 и 10192.

рушевина, открила и остатке Смирске ћелије у Грачаници. Године 1535. митрополит Никанор је купио и приложио *Минеј* „месец октомврие" „цркви Градчаници, липљанскии митрополији... и подписах својеју рукоју". *Минеј* се сада налази у Академијиној библиотеци у Лењинграду[28]. Године 1539. оснива прву штампарију на југу Србије, у манастиру Грачаници, и ту штампа познати *Грачанички октоих* (V до VIII глас)[29]. Године 1540. цркви Спасовој у Смири поклонио је Законик-типик. Године 1543. купио је *Минеј* „месец декемврии" а 1545. године *Минеј за месец август* и опет приложио Грачаници[30]. Мисли се да је старији живопис грачаничке спољашње припрате, тада отворене,који је сликан између 1530. и 1540. године, у доба столовања и изузетне активности митрополита Никанора у Грачаници и настао његовим настојањем, а можда и непосредним учешћем као ктитора. Од тог старијег живописа из Никанорового времена остали су само делови јер је 1570. године за време обновљене Пећке патријаршије, њеног патријарха Макарија Соколовића и његовог рођака грачаничког митрополита Антонија Соколовића спољашња припрата била преправљана, отвори аркада зазидани и исликани новим фрескама[31]. У српском рукопису Берлинске библиотеке бр. 45 стоји запис из 1550. године да је ту књигу купио епископ Максим „у Никанора новобрдског митрополита за (308) аспри"[32]. Године 1550. митрополит Никанор наредио је једном писару у Јањеву да му препише *Минеј за јуни.*[33] Једна његова књига налази се у Ново-Њамецком манастиру у Бесарабији[34]. У Хлудовој библиотеци у Москви чува се рукописно *Четворојеванђеље,* које је даровао неки терзија Петар 1548. године цркви Св. Арханђела архистратига Михаила и Гаврила у Јањеву, што је својом руком забележио охридски архиепископ Прохор приликом посете митрополиту Никанору[35]. Године 1550. Јован Граматик је по наредби митрополита Никанора оправљао повез *Минеја за април,* који је био писан 1383. године по заповести липљанског епископа Симеона[36]. Године 1551. митрополит Никанор је поклонио сребрни крст цркви Вазнесења у Смири. На икони Христа са апостолима у манастиру Грачаници, која је вероватно настала око 1567. године, на доњем рубу насликан је портрет Митрополита Никанора (сл. 6) као централне личности иконографски необичне композиције. Наиме, он је у клечећем ставу проскинезе, коме са леве стране анђео доноси у лету владичанску митру. Десно од њега у углу је насликано попрсје античког филозофа Питагоре у ставу беседника, а у супротном левом углу персијски пророк Иропи (!). Овај портрет митрополита Никанора спада у ред најреалистичнијих и најлепших портрета нашег сликарства XVI века (сл. 6). Истовремено ова композиција говори о степену високог образовања и широког интересовања овог црквеног прелата, библиофила, мецене, а можда и врсног уметника.

Истих година помиње се још један митрополит истог имена као хвостански Никанор, који је после смрти хвостанског митрополита Пахомија у пролеће 1566. године наследио његову митрополију[37]. Да ли је после обнове Пећке патријаршије 1557. године грачаничког митрополита Никанора сменио Макарије, доследни противник акције обнављања Пећке патријаршије и истомишљеник охридског архиепископа Прохора

---

[28] *Записи и натписи* 480; Р. Грујић, *Прва штампарија...* 86.

[29] Р. Грујић, *наведено дело,* 84.

[30] *Записи и натписи* 6259; Р. Грујић, *наведено дело* 85.

[31] С. Петковић, *Сликарство спољашње припрате Грачанице.* Византијска уметност почетком XIV века, Научни скуп у Грачаници 1973. Београд, 1978, 206–207.

[32] *Записи и натписи* 5987.

[33] Р. Грујић, *Прва штампарија...* 86.

[34] *Записи и натписи* 564; Р. Грујић, *Прва штампарија...* 86.

[35] Р. Грујић, *Прва штампарија...* 86; *Записи и натписи* 547, 564, 6168, 6259.

[36] Р. Грујић, *Прва штампарија...* 86.

[37] Г. Суботић, *Упутство за израду антиминса у светогорском рукопису XV века.* Зборник радова Византолошког института 23, Београд 1984, 199–200.

или је можда премештен у другу дијецезу па га је могуће идентификовати са реченим хвостанским митрополитом Никанором, или је пак већ био умро – тешко је утврдити.

У рукописном *Триоду* манастира Грачанице, писаном 1569. године, у доба новобрдског митрополита Дионисија, састављен је попис „Никанурових књига", којих је било за ово доба право и ретко једно мало богатство, „12 великих и 15 малих". С правом се сматра да се тај попис односи на личну библиотеку тада већ покојног митрополита Никанора[38].

Иако су непознати историјски подаци о коначној судбини и години смрти грачаничког митрополита Никанора, остаје чињеница да је он био грачанички и новобрдски митрополит скоро пуне четири деценије, од 1528. до можда 1567. године. Деловао је не само као црквени великодостојник и организатор него и као веома плодан и свестрано заинтересован културни прегалац и стваралац. Старао се о писању и сам писао књиге и теолошке полемике и тумачења, отворио прву штампарију у седишту своје дијецезе – Грачаници. Био је наручилац икона, библиофил, врстан калиграф а можда и дрворезац и мајстор високих квалитета уметничке обраде племенитих метала. Смирски дуборезни сребрни крст у овом броју његових познатих дела заузима посебно и значајно место.

INSCRIPTION DU METROPOLITE DE GRAČANICA NICANOR DATANT DE 1551 SUR LA CROIX DU VILLAGE DE SMIRA

MILAN IVANOVIĆ

Dans le Musée national de Belgrade est conservée une croix sculptée sur bois et sertie d'argent du métropolite de Gračanica (No d'inventaire 1560) que celui-ci a offerte à l'église de l'Ascension du Saint-Sauveur, sa fondation dans le village de Smira à 25 km au sud-ouest de Gnjilane, ville du Kosovo en R. S. de Serbie.

Le village de Smira est mentionné dans la charte du roi serbe Milutin, délivrée au pyrgos du monastère de Chilandari au Mont-Athos. Cet acte fut confirmé en 1308 par l'empereur byzantin Michel IX, tout comme l'avait fait avant lui son père Andronic III Paléologue, par une charte conservée de nos jours au monastère de Chilandari sous le No d'inventaire 51.

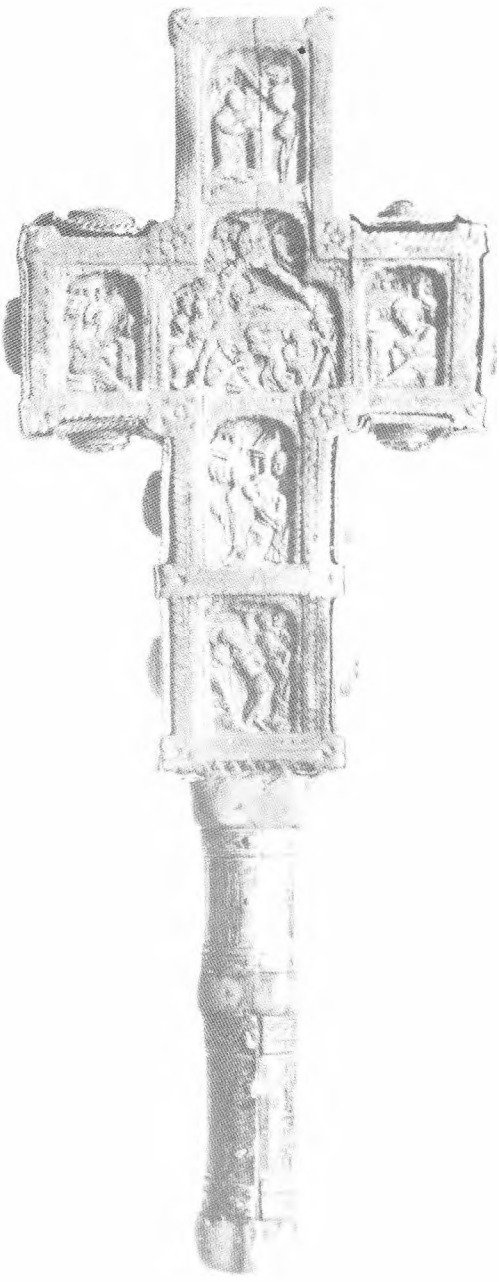
Le métropolite de Gračanica et de Novo Brdo, Nicanor, est un personnage historique des premières décennies du XVIe siècle. Il est mentionné de 1528 à 1567 en tant que fondateur de l'église Saint-Sauveur au village de Smira, auteur de livres et de traités théologiques et fondateur de la première imprimerie en Serbie méridionale dans le monastère de Gračanica en 1539, dans laquelle fut imprimé l'octoïc de Gračanica qui a été conservé jusqu'a nos jours seulement en une dizaine d'exemplaires, certains complets d'autres incomplets. Ce personnage est également connu en tant que grand bibliophile qui, à une époque où les livres étaient écrits à la main ou, plus rarement, imprimés, possédait dans sa bibliothèque personnelle un vrai petit trésor: 12 grands livres et 15 petits d'après ce que nous apprend sa succession. Il a également commandé des icônes. Le monastère de Gračanica conserve notamment son icône du Christ avec les apôtres datant de 1567. Sur le bord inférieur de celle-ci on trouve son portrait représentant de façon réaliste un homme énergique, d'âge moyen, à la barbe rousse en compagnie du philosophe antique Pythagore et du prophète persan Irope, ce qui témoigne de son instruction et de son vaste champ d'intérêt. C'est sur le sertissage en argent de la poignée de la croix de main à baiser, qu'il a offerte à sa fondation, l'église Saint-Sauveur au village de SMIRA, que l'on trouve, entre les raies ornementales, son inscription sur trois lignes en gros caractères cyrilliques formant une frise décorative. Sur douze champs latéraux, répartis de chaque côté de cette croix, on a réalisé des sculptures sur bois minitieuse représentant les Grandes Fêtes:

[38] Р. Љубинковић, *Две грачаничке иконе*... 134.

l'Annonciation, la Nativité, la Visitation, le Baptême, la Transfiguration, la Crucifixion, la Descente aux enfers et les Rameaux ainsi que les quatre évangélistes. D'après ses qualités artistiques cette croix compte parmi les trois oeuvres les plus importantes de ce type dans les arts appliqués serbes pour la première moitié du XVIe siècle.

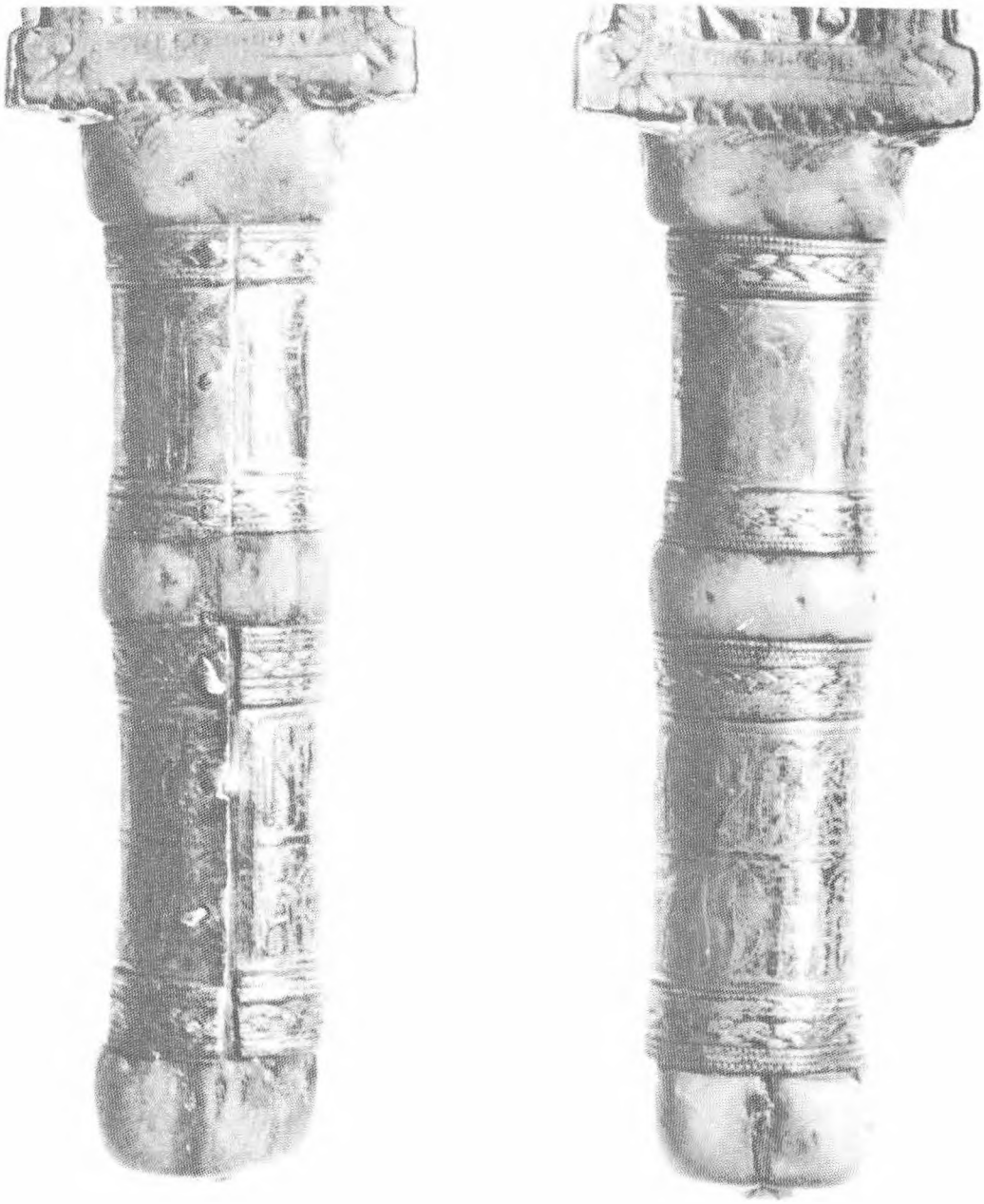
Les manuscrits serbes écrits sur l'incitation du métropolite Nicanor et quelquefois même par sa propre main dont certains furent même achetés "d'un Turc à Constantinople" sont gardés, excepté ceux conservés dans les églises, monastères et bibliothèques publiques yougoslaves, dans l'ancienne Bibliothèque de cour à Berlin (No 45), la Bibliothèque des sciences à Léningrade, la Bibliothèque de Hlud à Moscou et dans le monastère de Novo-Niamecko en Bessarabie.

Сл. 1. Сребрни дуборезни ручни крст грачаничког митрополита Никанора из 1551. године – једна страна.



Сл. 2. Сребрни дуборезни ручни крст грачаничког митрополита Никанора из 1551. године – друга страна.

(Фото: Народни музеј Београд)

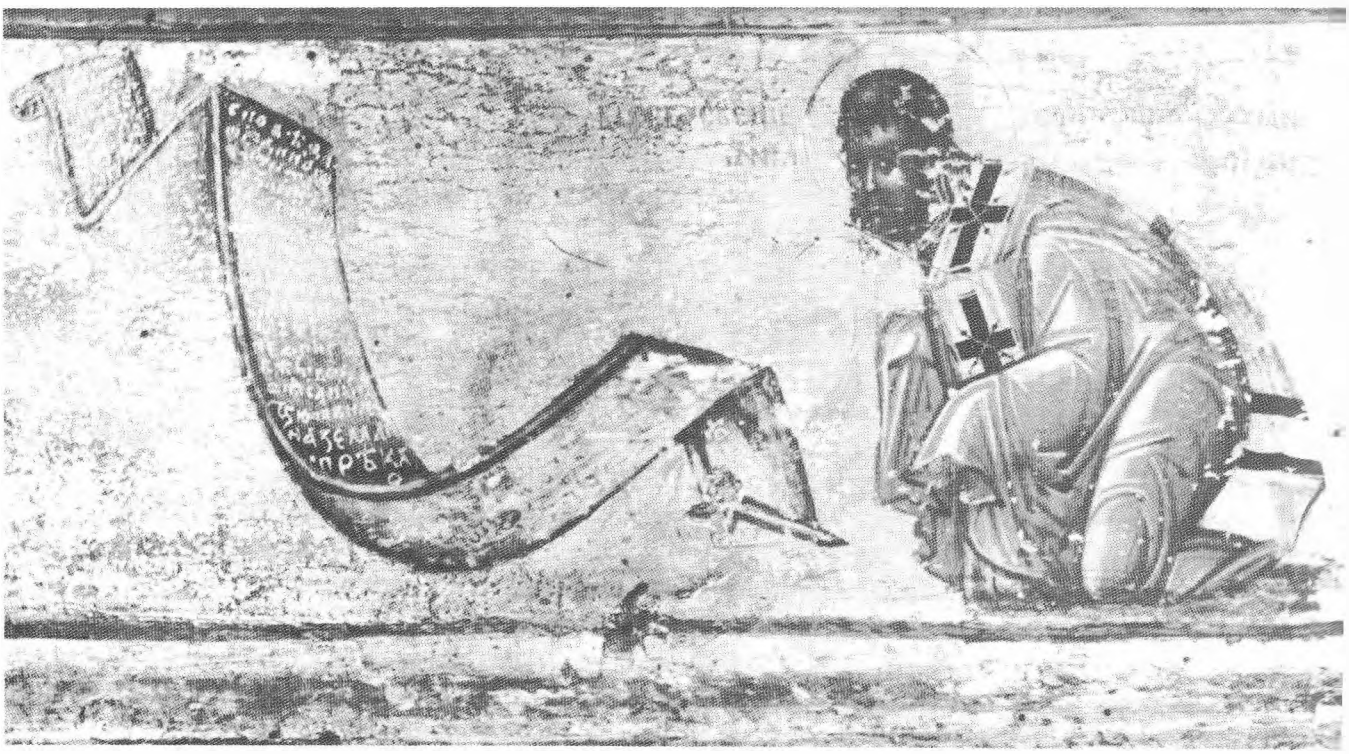


Сл. 3. Сребрни дуборезни ручни крст грачаничког митрополита Никанора из 1551. године – детаљ дршка крста с обе стране.

(Фото: Народни музеј, Београд)

Сл. 4. Натпис на сребрном крсту митрополита Никанора из 1551. године из села Смире. (Калк по гипсаном отиску М. Стаменковића, вајара конзерватора, рад С. Франић, техничара конзерватора, Београд)

Сл. 5. Потпис грачаничког митрополита Никанора на дрворезу Грачанице у Грачаничком октоиху из 1539. године



Сл. 6. Портрет грачаничког митрополита Никанора на икони Христа са апостолима из око 1567. године у манастиру Грачаници.

(Фото: Б. Костовски)

ЈАСМИНКА НИКОЛИЋ

Ктиторски натпис и живопис у Непроштену код Тетова

Представа о разређености ликовних споменика средњег века и каснијег периода на тлу старе полошко-тетовске епархије, новијим истраживањима и конзерваторским подухватима већ је у одређеној мери измењена, нарочито у поређењу са богатом, сложеном и континуираном ликовном активношћу на скопском и призренском подручју према којима је овај крај гравитирао и најчешће делио историјску судбину. После значајних открића Р. Грујића у Лешку[1], у новије време приступило се откривању средњовековних градова и утврђења[2], као и архитектонско-сликарских споменика средњег века.[3] Упоредо с тим налаже се потреба проучавања и дела касног средњег века, као што је то случај са већим сликарским ансамблом св. Николе у Новацима (чије се скинуте фреске чувају у скопском Археолошком музеју) или Богородичине цркве у Лешку, чији је живопис из 1646. са каснијим пресликавањима.

У овом прилогу биће речи о мало познатој цркви арханђела Михаила у селу Непроштену, која је у досадашњим општим и регионалним прегледима уметности била позната само по непотпуно прочитаном ктиторском натпису.[4] Корекцијама и анализом текста натписа могу се сазнати, до сада неуочени, значајни подаци о рангу полошке епархије у другој половини XVI века. У исто време, објављивањем преосталог живописа у храму, потпуније се уводи још један сликарски споменик настао ускоро после обнове Пећке патријаршије.

---

[1] Р. Грујић, *Полошко-тетовска епархија и манастир Лешак,* ГСНД XII, Скопље 1933, 33–77.

[2] Т. Томовски, *Средновековни градови во Полог,* Годишен ЗбФФУС, кн. 2, Скопје 1976, 249–267.

[3] А. Николовски – П. Миљковић-Пепек, *Состојбата и валоризацијата на спомениците на културата од XIV век до денес на територијата на Собранието на општината Тетово.* Културно наследство VI, Скопје 1975; П. Миљковић-Пепек, *Преглед на црковните споменици во тетовската област од XI до XIX век,* Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, том III; 457–476.

[4] В. Петковић спомиње је у два наврата: 1924. у *Старим српским споменицима у Јужној Србији* (VII) и 1950. у *Прегледу црквених споменика кроз повесницу српског народа* (210) износећи само податак о години градње који доноси и С. Петковић у *Зидном сликарству на подручју Пећке патријаршије 1557–1614,* Н. Сад 1965, 212. Нешто више, основне податке о храму и ктиторски натпис, доносе А. Николовски и П. Миљковић-Пепек у већ поменутом заједничком раду *Состојбата и валоризацијата.* Исти натпис, уз мање корекције објавио је П. Миљковић-Пепек у *Преглед на црковните споменици во тетовската област* остављајући неразрешен завршни део натписа, уз омашку да се код митрополита полошког ради о титули „возвишени".

Једнобродна црква из Непроштена, малих димензија, засведена полуобличастим сводом, са полукружном апсидом и нишама за проскомидију и ђаконикон, изграђена је од ломљеног камена и својим се архитектонским склопом и опусом градње не издваја од других грађевина овог периода.

Историјски подаци о овом храму врло су оскудни и своде се, тако рећи, само на словенски фреско-натпис на источном зиду, на узаном простору између ниша апсиде и ђаконикона:

Изволенїемь ѡца и поспешенїемь с(ы)на и сьвршенїем с(ве)т(а)го д(оу)ха. сьгради се ѡт основанїа храм сїи. вь лет(о). ҂зос. трудом и потщанїемь. раба в(о)жїа Николе и брата мѹ Радена и вьсех православних хр⟨и⟩стїань села сего. ѡбнови се и пописа при вьс[еѡс](ве)щеномѹ митроп[олит]а положкаго кур Ге[ра]сима вь [л]ѣт⟨о⟩. ҂зоз. м(ѣсе)ца аугѹ⟨ста⟩. е҃. крѹг слнцѹ. ⟨к҃⟩а. а лѹ⟨не⟩. ѳ҃. епакта .е҃. злат(о)число. і҃в. темелїе . і҃в.

После уобичајене формуле, у натпису стоји да су цркву 1567/8. године „wт основанїа" подигли Никола и његов брат Раден уз помоћ свих православних хришћана у селу. Осим имена главних ктитора, натпис, на жалост, не пружа о њима друге податке.[5] Истраживања у циљу конзервације живописа показала су да је декорација прве зоне, где би се могли очекивати евентуални портрети главних ктитора, у толикој мери уништена влагом и накнадним интервенцијама и поправкама, да су ликови ктитора, ако су и постојали, данас неповратно изгубљени.

Формулација „ѡбнови се", којом започиње други део натписа у коме је реч о живописању цркве, упућује на неку мању обнову или бар преправку извршену непосредно пре осликавања храма. Црква је, додуше, доживела многобројне интервенције, али како ниједна од њих није савремена натпису, то значи да се израз „ѡбнови се", не односи ни на какав грађевински захват, већ га треба тумачити једино као „ѡбновленїе", односно освећивање храма.[6]

У свом завршном делу натпис садржи исцрпне елементе датирања, што омогућава прецизно одређивање датума када је храм у потпуности био завршен и освећен. За разлику од године градње (1567/8), годину осликавања цркве, с обзиром на наведени датум 5. август, могуће је прецизно одредити као 1569. Натпис, осим основних, садржи и неке пасхалне елементе датирања као што су „круг сунца" и „круг месеца", „епакта" или „темелие", као и „недељно слово" и „златни број".[7] Последња два елемента („недељно слово" и „златни број"), срећу се као елементи датирања у рукописима и старим штампаним књигама, док су у натписима на црквама врло ретки и јављају се у XVI веку.[8]

---

[5] У главној катастарској управи у Анкари, под инв. бр. 190 чува се пописни дефтер Скопског санџака из 1568/9. године, у чијим се оквирима, поред Скопске, Прилепске и Кичевске, налазила и Тетовска нахија. На листу бр. 105 дати су подаци о с. Непроштену. Село је баштина извесног Николе, а међу војнуцима ослобођеним од (војнучке) дужности наводе се имена Николе Јона и Радета Јона. Свакако блиски сродници, Никола и Раде су као припадници „војнучког" реда били ослобођени свих државних пореза, па је готово сигурно да су управо они главни ктитори који се помињу у натпису из олтара цркве. *(Турски документи за историјата на македонскиот народ,* том VI, књ. I, Скопје 1984, 267–68).

[6] Л. Мирковић, *Православна литургика,* II део, Београд 1967, 202: „Освећивање храма зове се „ѡбновленїе" зато, што освећивањем обично здање храма постаје свето, и према томе сасвим нешто друго, ново".

[7] Број „круга сунца" оштећен је и видљива је само последња вредност а҃ (1), али се са сигурношћу може рећи да се ради о к҃а (21), јер та вредност одговара 1569. години и наведеном „недељном слову 1. септембра" – е҃ (5). „Круг месеца" такође је тачан и одговара години осликавања цркве, а тачни су и знаци за „златни број" і҃в (12) и „темелије" і҃в (12) који представљају елементе западног рачунања.

[8] Види Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи,* књ. VI, Ср. Карловци 1926, 177 и даље.

Посебну пажњу у натпису, као прилог историји полошко-тетовске епархије, заслужује помен „всеосвештеног"[9] митрополита кир Герасима, што је за сада једини податак о овој епархији у рангу митрополије.

Од оснивања полошке епископије, нешто после 1348, када је за епископа рукоположен Јоаникије, пређашњи јеромонах Антоније, ктитор Лешачког манастира[10], до обнове Пећке патријаршије позната су само двојица полошких епископа, Григорије и Серапион, чија се имена налазе у актима сабора Охридске архиепископије, одржаних 1529. и 1532. године поводом настојања митрополита Павла Смедеревца да Пећку цркву обнови и отцепи од Охридске архиепископије.[11] После обнове Пећке патријаршије, у другој половини XVI века, 1565, у поменик призренског манастира св. Тројице у с. Мушутишту уписао се и један „смѣрени епископъ положски Богохранимаго мѣста Тетова" – не записавши, на жалост, и своје име.[12] Хронолошки затим следи натпис у Непроштену из 1569, а онда и натпис из цркве св. Илије у Новацима код Тетова из 1577. године у коме се помиње митрополит Никанор (I).[13] Како није имао у виду натпис из Непроштена, Р. Грујић је у својој студији о полошкој епархији високу титулу митрополита Никанора (I) у Новацима објаснио могућношћу да је Никанор од полошког епископа касније постао скопски митрополит задржавајући извесно време и управу над својом некадашњом епархијом, као што је то случај са његовим имењаком Никанором (II) почетком XVII века.[14] Ако натпис из Новака и допушта такву претпоставку јер у њему нема података о којој се митрополији ради, овај из Непроштена је у томе сасвим одређен. У њему стоји да је Герасим п о л о ш к и митрополит. Могућност да је реч о скопском митрополиту овде је сасвим искључена. Податак из Непроштена, дакле, доказ је да је полошка епархија извесно време, до припајања скопској, била у рангу митрополије. Уједно омогућава корекцију Грујићеве тезе о Никанору (I) као скопском митрополиту и реалну основу за претпоставку да је и у том случају реч о полошком митрополиту.

У дефтеру заведеном под бр. 2539 у Архиву Председништва у Истамбулу, који је вођен ради књижења државног дохотка од православних црквених организација на територији Царства, садржани су на листовима 74–85 подаци о Пећкој патријаршији са свим њеним епархијама за период од 1640. до 1655. године.[15] На странама 84–85 уписани су пешкеши „митрополије области Скопља са нахијом Нагорич у Кратовском кадилуку"и „митрополије области Тетова и њено подручје".[16] Код скопске митрополије

[9] Титула „всеосвештени" била је у употреби уз имена епископа још од XIII века и јасно се одвајала од титуле „преосвештени", која се употребљавала уз имена архиепископа и касније патријарха. Ове разлике у титулатури почеле су да се губе већ у доба кнеза Лазара, а у турском периоду, до укидања Патријаршије сасвим су се изгубиле, па су се подједнако употребљавале за патријархе, архиепископе и епископе. (М. Југовић, *Титуле и потписи архиепископа и патријарха српских*, Богословље, год. IX, св. 3, Београд 1934, 256–257)

[10] Основне податке о оснивању полошке епископије пружа натпис на надгробној плочи овог епископа пронађеној у цркви св. Атанасија у Лешку. (Р. Грујић, *Полошко-тетовска епархија*, 61–62, исти, *Скопска митрополија*, Споменица православног храма Св. Богородице у Скопљу, Скопље 1935, 101–102; П. Миљковић-Пепек, *Црквата Св. Атанасиј Александриски крај манастирот Лешок*, Споменици на средновековната и поновата историја на Македонија, т. III, Скопје 1980, 481–484).

И Снѣгаровъ *История на охридската архиепископия – патриаршия*, София 1932, 21–27; И. Иванов, *Български старини из Македония*, София 1970, 572–574.

[12] Љ. Стојановић, *Стари српски записи*, књ. I, Београд 1902, бр. 647. Й. Иванов, *Български старини*, 90–91. Оба аутора исказују сумњу у тачност издавања натписа који први пут публикује И. С. Јастребов у *Подаци за историју српске цркве*, Београд 1879, 79–80.

[13] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, бр. 6387.

[14] Р. Грујић, *Полошко-тетовска епархија*, 70.

[15] Дефтер је превела и обрадила Р. Тричковић у својој студији *Српска црква средином XVII века*, Глас САНУ CCCXX, Одељење историјских наука, књ. 2, Београд 1980.

[16] „Пешкеш" је био тачно утврђен за сваку Патријаршију и сваку њену епархију и морао је бити плаћен пре добијања новог или обнове старог берата. Р. Тричковић, н. д., 66–67.

пешкеш износи 25 дуката, са каснијим повећањем на 5 600 акчи, а код тетовске тај износ је 17 дуката уз напомену да је нов и да је митрополија области Тетова припојена Скопљу.[17] Накнадно повећање пешкеша скопске митрополије било је вероватно последица тог припајања до кога је дошло убрзо по припајању Нагоричке нахије скопској митрополији, вероватно нешто пре 1635, када се у поменику манастира Дечана помиње Никанор (II) као е п и с к о п тетовски.[18] Иста личност у натпису у Св. Богородици у Лешку из 1646. носи титулу „владика Скопју и Пологу" што јасно говори о управи над двема областима: Скопља и Полога.[19]

Идентификација зидне декорације цркве у Непроштену за сада остаје ограничена, пре свега због накнадног осликавања и преслика новијег датума. Веће површине оригиналног живописа из 1569. године сачуване су у олтарном простору, на западном зиду и само делимично на страничним зидовима.

Декорација у олтару прилагођена је простору и уобичајена је за мале храмове. У најнижој зони апсиде представљена је Служба агнецу. У њеном централном делу насликана је Часна трпеза, застрта тканином украшеном бисерима, са мотивом крстова уписаних у кругове, а на њој Христ-Агнец у дискосу са звездом и крај њега путир и копље. Агнецу се клањају четворица архијереја обучених у полиставрионе: са северне стране св. Василије Велики чији је лик врло оштећен и један непознат архијереј, највероватније Григорије Богослов, са полуотвореном књигом на којој исписани текст представља почетне речи молитве коју на литургији верних свештеник чита одмах после речи установљења тајне евхаристије и означава сећање на Христове речи да је тај чин у његов спомен (Лука 22,19): „Поминающе оубо спасителньıю сію заповѣдь..."[20]. Са јужне стране Агнецу се клањају св. Јован Златоуст и Атанасије Александријски. На свитку који у руци држи Јован Златоуст исписане речи означавају најузвишенији моменат литургије-молитву епиклезе, у којој се ради претварања дарова у крв и тело Христово призива св. Дух: „И еже въ чаши сеи, честнıю кровь Христа твоегѡ"[21]. Поворка архијереја наставља се на јужном зиду у олтару, где је видљива фигура Кирила Александријског (сачуван је део сигнатуре и доњи део фигуре са тамном, зашиљеном брадом). Даље према олтарној прегради сачувани су мали остаци представе непознатог архијереја. У идејну садржину олтара уклапају се и представе Богородице са Христом на престолу, којој се клањају два анђела у царским далматикама украшеним бисерима и са укрштеним лоросима у конхи апсиде, лик св. Симеона Столпника поред нише проскомидије, затим фигура св. Романа Мелода обученог у бели стихар са ораром и огртачем, који десном руком замаче перо у мастионицу смештену на пулту са његове десне стране, а у левој руци држи отворену књигу у ниши ђаконикона, као и сцена Благовести насликана на простору изнад проскомидије и ђаконикона.

---

[17] Ибид., 160. Коментаришући овај податак на страни 83, аутор тврди да је до припајања полошке епархије Скопској митрополији дошло око 1565. „кад се у запису полошког епископа помињу у манастиру Лешку (сиц!) скопски митрополит Методије и врањски епископ Софроније". Запис на који се позива Р. Тричковић (Љ. Стојановић, бр. 647) односи се на запис „епископа тетовског" у поменику призренског манастира св. Тројице. Податак да су се 1565. у манастиру св. Тројице (не у Лешку!) нашли истовремено један полошки епископ, скопски митрополит Методије и врањски епископ Софроније, не може представљати основу за тврдњу какву износи Р. Тричковић, нарочито ако се има у виду већ поменута сумња у тачност издавања овог записа (види напомену бр. 12).

[18] Љ. С т о ј а н о в и ћ, бр. 6759.

[19] Љ. С т о ј а н о в и ћ, бр. 1351.

[20] Л. М и р к о в и ћ, *Православна литургика*, II, 96.

[21] Ibid., 98.

Апстрактну идеју бога и сложену догму о Тројичном божанству било је тешко тумачити и још теже ликовно уобличити и приближити верницима.[22] Како православна црква није дозвољавала антропоморфно приказивање Оца и св. Духа, основно учење о триипостасном божанству могло се приказати кроз симболичну представу св. Тројства, што је наметало многобројна иконографска решења.[23] Једно од њих је и редуцирана сцена Гостољубља Аврамовог у Непроштену, насликана у темену лука који формирају конха апсиде и свод: три фигуре анђела представљене су за скормно постављеном трпезом на којој се налазе само евхаристична чаша и прибор за јело. Схватимо ли евхаристични суд као симбол жртве, а гест благосиљања, који чини средишњи анђео у чији је нимб уписан крст који означава Христа, као израз спремности на жртву ради искупљења људских грехова, алузија на евхаристију постаје очигледна. Тиме се, међутим, не исцрпљује сложена симболика ове композиције. Сцена Гостољубља као праобраз евхаристије обично садржи ликове Аврама и Саре, који угошћују три анђела, представу дуба Мамврискога и дома Аврамовог у позадини, а понекад и епизоду са клањем телета. У представи из Непроштена ови су детаљи изостављени. Лишена готово свих наративних елемената који би је конкретно одређивали, ова се представа у извесној мери удаљава од библијског текста Пост. 18, 6–9, који чини основу композиције Гостољубља Аврамовог и представља једно од могућих решења при ликовном уобличавању триипостасне, јединствене и недељиве Тројице.[24]

На тај је начин у скученом простору олтара цркве у Непроштену, преко сцене Агнеца и представе старозаветног тројичног божанства изнад конхе апсиде, приказана идеја о евхаристичној жртви која се приноси св. Тројици и могућем искупљењу верних кроз учешће у тој жртви. Ако томе додамо и представу Богородице са Христом на престолу у конхи апсиде, видимо јасно изражену суштину хришћанске догме о оваплоћењу, жртви и искупљењу.[25]

Преслике новијег датума не дозвољавају да се особености сликарског поступка сагледају у целини. Једина представа сачувана да у довољној мери пружи извесне податке о начину рада и могућностима мајстора из Непроштена, јесте фигура Арханђела Гаврила из композиције Благовештења. Доња хаљина, широких рукава и са траком из-

---

[22] Сетимо се само троглавих представа св. Тројице у Матејчу (Н. Л. Окуњев, *Грађа за историју српске уметности*, Црква св. Богородице – Матеич, ГСНД VII–VIII, Скопље 1929; Р. Грујић, *Скопска митрополија*, 171) и цркви св. Спаса у Штипу, за које С. Петковић, побијајући претпоставку Р. Грујића да је овакво представљање св. Тројице реакција на богумилску јерес, оправдано закључује да „овакав начин илустровања јединства трију божјих лица значи само изналажење начина сликара у њиховом настојању да компликовану теолошку садржину-једносушност и једнакост св. Тројства – учине доступном обичном вернику". С. Петковић, *Црква Св. Спас во Штип*, Зборник на штипскиот Народен музеј II (1960/61), Штип 1961, 81–95. Сличне представе св. Тројице налазе се у цркви Преображења у Зрзу из 1535. и цркви св. Николе у Шељцану (Албанија) из средине XVI века. (Б. Бабић, *Фреско-живопис сликара Онуфрија на зидовима цркава прилепског краја*, ЗЛУ 16, Нови Сад 1980, сл. 8 и 20).

Основне радове о иконографији св. Тројице доноси В. Н. Лазарев, *Об еднои новгородскои иконе и ереси антитринитариев*. Руская средновековая живопис, Москва 1970, стр. 280 (напомена 4). Види Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Охрид 1980, 162–166, са старијом литературом. Разматрајући сликарски ансамбл цркве Константина и Јелене у Охриду, аутор објашњава појаву приказивања Тројице у оквиру Божанске литургије и даје осврт на старије представе Тројства уз критички приказ дискусија вођених око њих.

[24] J. D. Stefanescu, *L'Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruhelles 1936, 100; В. Н. Лазарев, *Новые открытия в Софии Киевской*, X Международный Конгресс по византиноведению, Москва 1955, стр. 16–17; С. Радојчић, *Прилози за историју најстаријег охридског сликарства*, Зборник радова Византолошког института, књ. VIII/2, Београд 1964, 361–362.

[25] A. Grabar, *Les peintures murales dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ochrid*, Cahiers Archeologiques XV, Paris MCMLXV, str. 260; В. Ђурић, *Раваничкu живопис и литургија*, Манастир Раваница, Споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 62.

над лакта украшеном бисерима, изведена је у загаситом тону црвено-смеђе, а огртач, који пребачен преко леве руке пада у наборима низ тело арханђела, насликан је у пригушено зеленој боји. Ивице огртача обрубљене су белом траком и украшене бисерима. Инкарнат лица и руку изведен је на окер подлози са маслинасто-зеленим сенкама на обрисима лица, око носа и устију. Преко тога наношен је светли окер, а на најистакнутијим деловима и бели акценти. Лик и читава фигура арханђела пластично су моделовани, али са благим прелазима и осећањем за нежне колористичке односе. И поред тога што је у питању сликарство мале сеоске цркве скромних приложника, распоред композиција и представљање фигура великог формата говоре о раду зографа који је решавао и сложеније уметничке задатке. Ваља указати на чињеницу да елегичност и свежина његовог сликарства још ничим не наговештавају занатску тврдоћу или суви геометризам других савремених и нешто каснијих сликарских целина у суседним крајевима под пећком и охридском јурисдикцијом.

L'INSCRIPTION DU FONDATEUR ET LES FRESQUES DE NEPROŠTENO PRES DE TETOVO

JASMINKA NIKOLIĆ

La petite église Saint-Michel Archange dans le village de Neprosteno, près de Tetovo, n'était connue dans les précis d'art que par une inscription de son fondateur incomplètement déchiffrée. Par des corrections et une analyse de cette inscription on a réussi à établir un certain nombre de données importantes, non découvertes jusqu'à, présent concernant le rang de l'éparchie de Polog dans la deuxième moitié du XVIe siècle.

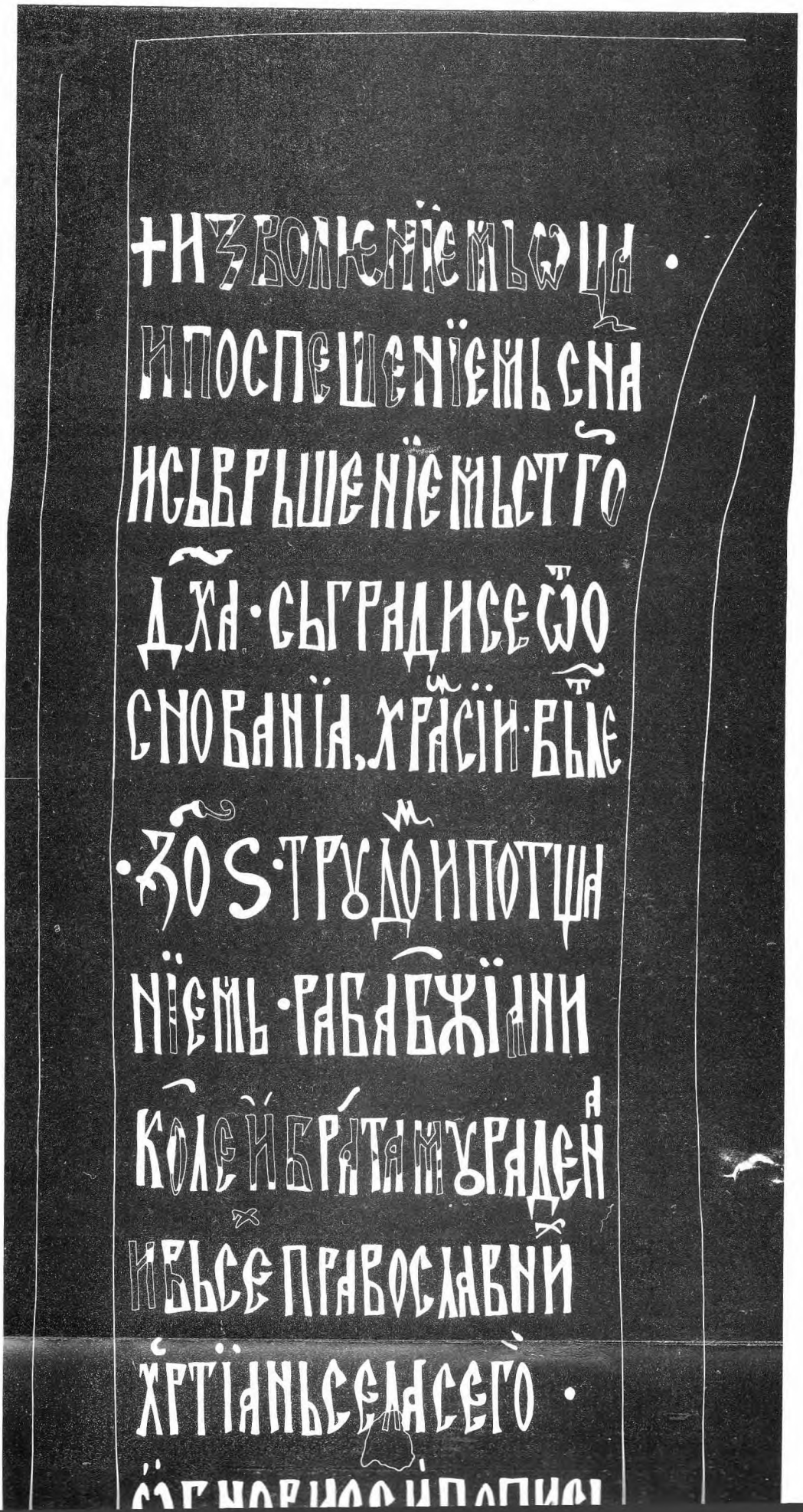
L'inscription se trouve dans l'autel entre les niches de l'abside et le diaconicon. On y lit que cette église fut construite en 1567-1568 par un certain Nikolas et son frère Raden, et que l'exécution des fresques de la décoration intérieure fut terminée en 1569 à l'époque du métropolite de Polog Gerasim. La mention de celui-ci comme métropolite do Polog constitue la seule source connue, pour instant, faisant état du rang de métropolie pour l'éparchie de Polog. Cette mention révèle que l'éparchie de Polog a eu, durant un certain temps, jusqu'à son annexion par Skoplje, le rang de métropolie, ce qui, par la même occasion, permet de corriger la thèse de Grujic selon laquelle Nikanor (I) était métropolite de Skoplje et d'établir l'hypothèse plus pausible que celui-ci fut aussi métropolite de Polog. Cette éparchie de Polog a perdu son rang de métroplie lors de son rattachement à celle de Skoplje, probablement un peu avant 1635, date à laquelle on trouve Nikanor (II) mentionné dans les annales de Dečani en tant qu'évêque de Tetovo.

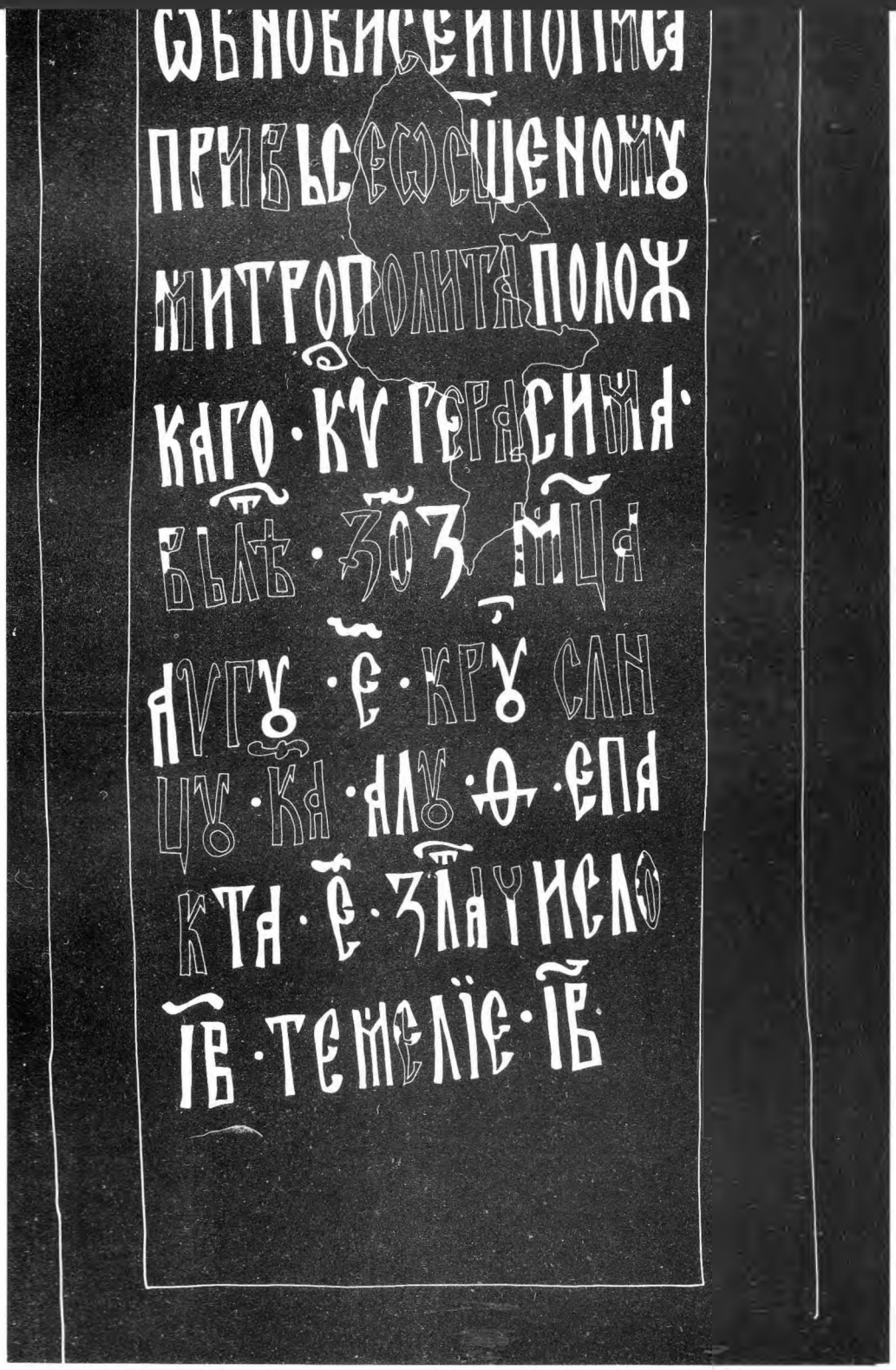
Des surfaces assez importantes des fresques originales de 1569 sont conservées dans l'espace de l'autel, sur le mur ouest et seulement en partie sur les murs latéraux.

L'autel offre la décoration conventionnelle des petites églises. Dans la zone la plus basse de l'abside on a peint l'Agneau de Dieu sur la sainte table devant lequel s'inclinent quatre évêques vêtus de polystavrions: Basile le Grand et un évêque inconnu, du côté nord, Jean Chrisostome et Athanase d'Alexandrie, du côté sud. Cette suite d'évêques se poursuit sur le mur sud de l'autel par la figure de Cyrille d'Alexandrie, tandis que plus loin, vers la cloison de l'autel, sont encore conservés des fragments de la figure d'un évêque inconnu. Dans le contenu d'idée de l'autel sont également insérées une représentation de la Vierge à l'Enfant sur le trône entourée de deux archanges, la figure de saint Syméon le Stylite, puis celle de Romain le Mélode, ainsi que la scène de l'Annonciation, peinte dans l'espace situé entre la proscomidie et le diaconicon. Dans le sommet de l'ogive, formée par la conque de l'abside et la voûte, on a représenté la scène réduite de l'hospitalité d'Abraham. Placée dans l'autel, cette scène réduite de l'hospitalité d'Abraham. Placée dans l'autel, cette scène (par l'intermédiaire de la scène de

l'Agneau de Dieu) est l'expression de l'idée du sacrifice de Jésus-Christ offert à la Sainte Trinité et de la rédemption possible des croyants par leur participation au sacrifice eucharistique.

Les particularités du procédé pictural ne peuvent pas être en ce moment envisagées dans leur ensemble à cause des copies récentes. Cependant, la plasticité de l'aspect et de la figure de l'archange dans l'Annonciation, les nuances légères et le sens pour les relations coloristiques tendres, ainsi que la disposition des compositions et les figures de grand format, révèlent un peintre d'icônes qui a sans doute eu à résoudre des tâches artistiques plus complexes que celles dans la petite église de village à Neprošteno.


+ИЗВОЛЕНІЕМЬЮЦА ·
ИПОСПѢШЕНІЕМЬСНА
ИСЬВРЬШЕНІЕМЬСТГО
ДХА·СЬГРАДИСЕѠО
СНОВАНІЇА, ХРАСІИ·БЬЛЕ
·ЖОS·ТРУДОИПОТЩА
НІЕМЬ·РАБЯБЕЖІАНИ
КОЛЕЙБРАТАМЪУРЯДЕН
ИВЬСЕПРАВОСЛАВНИЙ
ХРТІАНЬСЕЛАСЕГО ·



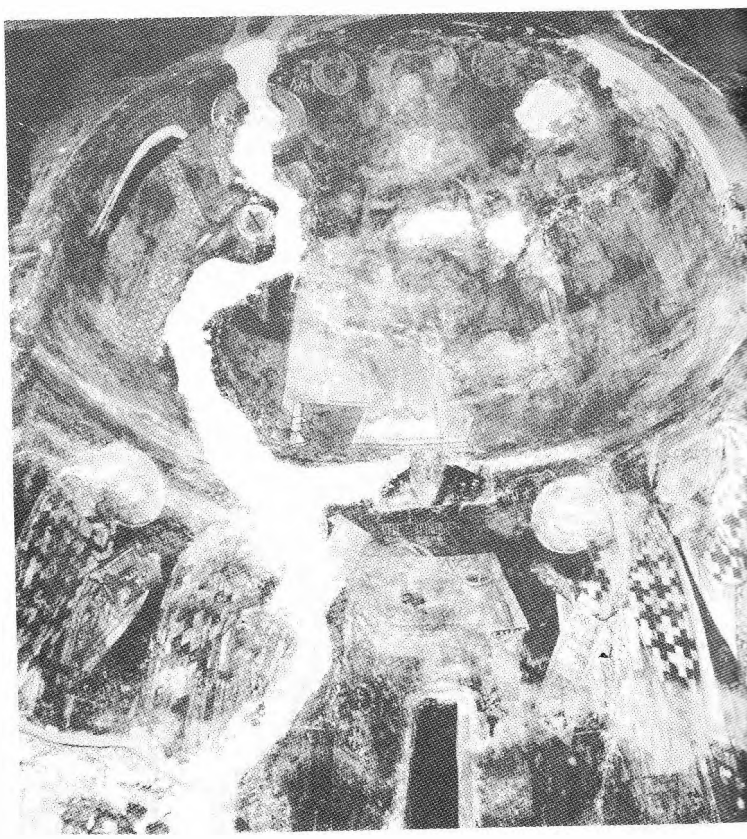
Црт. 1. Ктиторски натпис, источни зид олтара

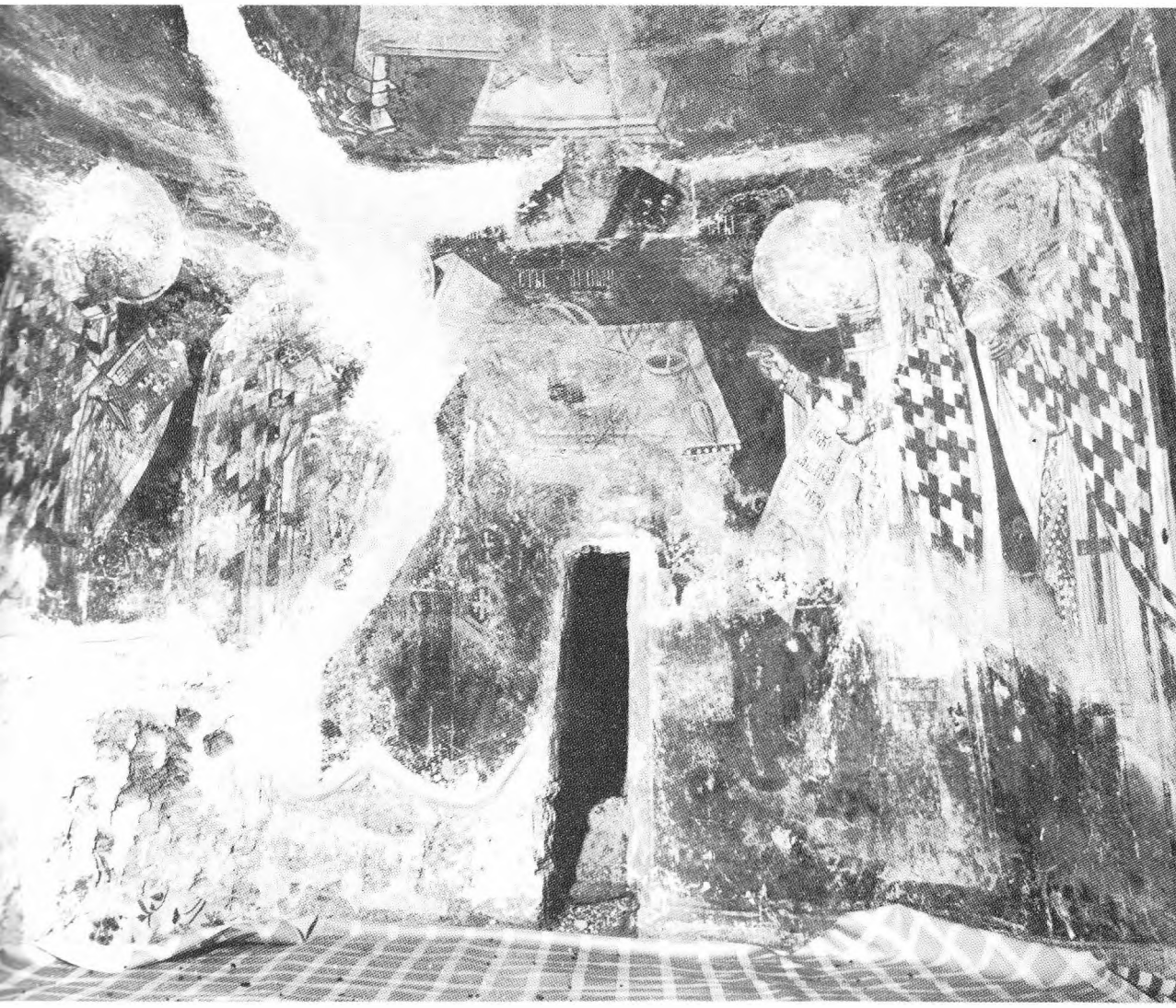
Распоред композиција на источном зиду олтара (Аутор цртежа Н. Цонев)

Сл. 1. Црква Арханђела Михајила у Непроштену, изглед са североистока

Сл. 2. Ктиторски натпис, источни зид олтара

Сл. 3. Живопис у конхи апсиде: Богородица са Христом и
Служба Агнецу





Сл. 4. Служба Агнецу, конха апсиде

Сл. 5. Деталь, Часна трпеза

Сл. 6. Арханђео из Благовести, источни зид олтара

Сл. 7. Роман Мелод, ниша ђаконикона

Сл. 8. Старозаветна Тројица, источни зид олтара
(Аутор фотоса М. Димески – Димес)

СРЕТА ПЕЦИЊАЧКИ

Опис Корбовске цркве из 1735. године

Пошто је Тимочка крајина с Кључем за време аустријске владавине 1718–1738. године у духовном погледу била у саставу вршачко-карансебешке епархије, а ова, опет, у саставу београдско-карловачке митрополије, са којом се дописивала и слала јој своје извештаје, то су се у патријаршијско-митрополиском Архиву, сада Архиву Српске академије наука и уметности у Ср. Карловцима, поред осталих налазили и списи те епархије, разуме се уколико беху очувани, не изузимајући ни документе који су се односили на Тимочку крајину и аустријску Краљевину Србију уопште. Но изгледа да тих списа није било много, већ, напротив, сасвим мало. А и што је постојало углавном је већ објављено почетком овог века, првенствено од Димитрија Руварца и Радослава Грујића, па је иза тога мало шта нештампано и преостало. Тако је Р. Грујић лета 1914. поред других аката објавио и један записник о парохијама Тимочке крајине из 1736. године под заједничким насловом „Прилози за историју Србије у доба аустријске окупације 1718 – 1739" (Споменик СКА, Београд, књ. LII/1914, 84–208), где је на стр. 191. дао кратак опис корбовске парохије. Тај опис се мање односи на парохију, а далеко више на њеног свештеника, односно на његов иметак и породицу, док о самој цркви није речено ништа, ни ту ни другде. Не говоре „Прилози ..." ни о другим црквама тога краја и тога доба, тако да се о њима донедавно није знало баш ништа. Имајући то у виду, наиме, овде потписани је 1968. године публиковао један други „егзамен" из 1735. године, који се односи управо на цркве под следећим насловом: „Неке цркве и црквени инвентари кључко-крајинског и ново-паланачког протопопијата у 1735. год." (Развитак, Зајечар, бр. 2/1968, 63–69), али ту није дат опис корбовске цркве, који се управо због тога овде и објављује. Тај спис се и сад налази у већ споменутом Архиву, где је заведен под бр. ПМ „А", 345/1735. Записник је сачињен у Банатској Паланци 1735. године, изгледа 5. октобра. Осим године, из акта се не види тачно ни ко га је ни кад га је саставио, али сам текст доказује да му је аутор за своје време био доста писмен човек, несумњиво из редова свештенства, а највероватније из управе речене епархије. Његов опис корбовске цркве је сасвим кратак а језгровит, и утолико јаснији. Сачињен је више на народском него на црквенословенском језику, па се утолико пре саопштава тако како је и написан. А ево и самог описа, који гласи:

СЕЛО КОРБОВО

Црков ос[ве]штена, – храм с[ве]тая Петка, – рукою архимандрита Макарїя, сагражденїем духари растовим даскама, свод имееть от растови дасака, олтар прегражд[е]нь и сведень, препрата сва прегражена, точїю једина даска из[в]алъна меш-

то [!] пенцера. Пенцера 2,1 на олтару ужблень, другы у цркви от востока. С[ве]тая трапеза от камена, и столпь от камена, на нои завеса бела и друга от чита шарена. Проскомидїя от две даске, и на нои завесе не има, точїю доле имеет от шарена чита. Двери изображени, и завеси от чита; икона от дрвета велики 4 и празднички 12, и апостоли и крест, на среди распетїа Христова, и 2 мале заве[се] от чита, и антими [н] с изображен от чита и о[све]штень. Потир и дискос, звез[д]ица, кашика от коситера, дарци от чита. Свештнака 3,1 от железа а другїи от древа 2; кадилница 1 от пиринца, кандила 2 от стакла, умивалница у земли от древа, крестилница у земли. У препрати столи. 2 налона, 1 от древа, не имеет завесе. С[ве]тое тело у артїи завїено у кγ[т]иїи стоить. Книге 3 црквене: саборница, псалтирь, евангелїе. Црков дужинею 2 клофтера и по, ширинею 1 клофтерь и по, и висинею 1 клофтер и по. Врата 1 от запада. Звоницγ и звоно имеють. Црков незаграждена. Око цркве гробле -един крест, а проче преслице.

*

* *

Овај запис доказује, дакле, поготово ако се упореди с већ споменутим описима околних кључко-крајинских цркава из те исте, 1735. године, објављеним у Развитку бр. 2/1968, да се корбовска црква не разликује много од других српских цркава тога краја и тога времена, осим што је по свом обиму и димензијама од неких била већа, а од већине других, опет, знатно мања и с мањим, скромнијим инвентаром, што је зависило, уосталом, и од величине и економске снаге сваке поједине парохије. Али без обзира на то, вредност записа је евидентна већ и стога што он сведочи да је село имало своју цркву и у првој половини XVIII века, што се досад уопште није знало, тако да је В. Петковић није могао ни регистровати у свом „Прегледу црквених споменика кроз повесницу српског народа", издатом у Београду 1950. године.

LA DESCRIPTION DE L'EGLISE DE KORBOVO DATANT DE 1735.

SRETA PECINJAČKI

Quoique toujours habitée par une population serbe à l'époque de la domination turque, la Timocka Krajina (Marche de Timok) relevait, du point de vue de l'administration ecclésiastique, de l'éparchie de Vidin (patriarchie de Constantmople); c'est pourquoi les informations sur les églises rurales de l'époque sont extrêmement rares. Cependant, lorsque, en 1718, cette région fut annexée à l'Autriche, la situation commença à s'améliorer. En effet, toutes les paroisses de la Timocka Krajina furent rattachées à l'éparchie de Vrsac—Karaksebes qui relevait de la métropole de Belgrade—Karlovci; les évêques de celle-ci effectuèrent, pendant une période assez brève, plusieurs visites canoniques et autres de toutes les unités ecclésiastiques dirigées par des archiprêtres, sans excepter celles de Kljuc et de Negotinska Krajina. De nombreux documents, conservés fragmentairement ou dans leur ensemble, en témoignent; on peut en conclure que presque chaque village de la région en question avait une église. C'est un de ces documents que nous publions ici. Il résulte clairement de celui-ci que l'église de Korbovo, de dimensions modestes, était construite en bois (à l'époque il ne pouvait d'ailleurs pas en être autrement dans la région), mais qu'elle était garnie d'un mobilier relativement joli en comparaison de celui d'autres églises de la Krajina déjà connues. Le plus important, c'est que l'écrit atteste l'existence de l'église dès la première moitiée du XVIIIe siècle..

ЗАГОРКА ЈАНЦ

Повези Жефаровићеве Стематографије

Када се појавила мала књига *СТЕМАТОГРАФИЈА – Изображеније оружиј илирических* – великог и далекосежног утицаја, био је то један од најзначајнијих културно-политичких догађаја за Србе у Угарској у петој деценији XVIII века[1].

Књига је штампана у Бечу 1741. године као полуприватно издање Патријаршије у Сремским Карловцима. У њој су текст и илустрације резали Христофор Жефаровић и Томас Месмер. Према нашим данашњим сазнањима бечка граверска радионица Томаса Месмера, у којој је књига резана и отискивана, може се сматрати првом српском штампаријом у XVIII веку.

У ствари, био је то велики политички подухват предузимљивог пећког патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте и његових сарадника. Понајвише, патријаршијског секретара Павла Ненадовића Млађег, једаног од најобразованијих Срба у оно време. И наравно, сликара и бакроресца Христофора Жефаровића.

Као што је познато, *Стематографија* је била најбоље примљена књига свога доба. Особито ју је радо дочекала млада српска грађанска класа, која се већ тада борила за већа права и демократске односе у друштву. Порука књиге била је јасна, бар за Србе у оквиру Угарске и била је сажета у стиховима које је Павле Ненадовић посветио Жефаровићу:

„Мислим, веома ће бити радостан такав читатељ
Кад отвори (даље) књигу и угледа цело српско царство
Јер ће се ослободити тамног мрака незнања српске прошлости
А светлост славе дома Немањићког од сада биће му позната"[2].

Проучавање ове, за Србе значајне књиге, наметало је истраживачима многе проблеме, којима сада можемо додати и проблеме око проучавања њеног повеза.

Два издања, односно четири варијанте ове драгоцене књиге добили су најразличитије повезе: од једноставних, од сатинираног или рељефног папира па до богатих кожних корица украшених орнаментиком у златотиску. Наравно, највећа пажња била је посвећена повезу другог издања, које је патријарх био наменио појединим угледним људима у Русији, како би скренуо њихову пажњу на положај Срба у Угарској, где им је, према политичком програму царице Марије Терезије, претила опасност од унијаћења.

---

[1] Д. Давидов, *Стематографија, изображеније оружиј илирических*, (фототипско издање) Нови Сад 1972.

[2] Исто, страна 10.

Тешко је веровати да повез *Стематографије* није имао никакве везе са њеним текстом, односно да је то било препуштено књиговесцима и њиховој тренутној инспирацији, иако има и таквих мишљења. То се може прихватити за један део примерака, поготово оних из првог издања, који су можда продавани и без корица, па су их власници сами давали на коричење. Међутим, ствар је сасвим другојачија кад је у питању друго издање са којим је патријарх Шакабента имао велике планове. Све говори у прилог томе да је читав овај пројекат замишљен као целина, као што су увек књига и њен повез недељиве целине, и да је требало да *Стематографија* импресионира својим текстом, гравирама и повезом. Од овог тренутка настаје оно што смо у почетку назвали проблемом. Књига је штампана као приватно, скоро илегално издање и требало је да измакне угарској строгој цензури и сигурно да се њено повезивање није могло препустити било ком повезивачу. Знамо са колико је обазривости патријарх одабирао сараднике на овој књизи, да није имао поверења у постојеће штампарије у Угарској и другде. И да је Месмерова радионица одабрана због његове младости (имао је 24 године), због неискуства и готово потпуне анонимности. На крају, и због уверења да он неће приметити промене које су унете у превод књиге Ритера Витезовића. Знамо да у оно време кад се *Стематографија* појавила није био баш велики избор књиговезаца који су радили по „западњачкој" техници, при чему је кожа затезана преко картона–лепенке; већина књига је у то време повезивана по манастирским радионицама. Поготову, није било довољно поузданих мајстора којима би се могао поверити овакав, помало опасан посао. Сувише контроле пак, од стране патријаршијских власти за време повезивања, могло је и те како побудити пажњу аустријске цензуре и њених доушника.

Прво издање *Стематографије,* као што је речено, добило је веома различите повезе, како по материјалу, тако и по декорацији. Скоро по правилу, овом издању није посвећивана посебна пажња. Заправо, овај се повез није издвајао ни по чему од обичних, скромних повеза онога времена. То би се наравно, условно могло рећи за онај мали број примерака који су имали скроман картонски повез превучен финијим „форзац-папиром". Међутим, кожни повези украшени слепим отиском или златотиском, који је сада углавном отрвен, и поред различитог украса, имају одређене заједничке карактеристике по којима се одмах може познати *Стематографија.* Није у питању само формат, који одмах упозорава стручњака, пошто је било и других књига овога облика, мада не тако често. Можда је у питању начин компоновања који читаву корицу књиге претвара у чипкасту површину која мало подсећа на венецијанске и фирентинске повезе XVII века. На овом месту, можда, треба нешто рећи и о овом формату, 215 × 160 mm, који модерно штампарство сматра својим открићем. Овај облик иначе и није уобичајен у српској књизи онога времена. У манастирским радионицама су књиге веће и ближе облику правоугаоника, а код тада ређе књиге, рађене ван манастира, мањег и ужег облика.

Међу кожним повезима првог издања *Стематографије* има доста оних рађених у слепом отиску, то јест, чије контуре нису означене златом. Један такав примерак првог издања чува се у Библиотеци Матице српске у Новом Саду а потиче из збирке Александра Сандића. Овај се повез нешто издваја од осталих по крупним стилизованим палметама, једноструким по рубовима и двоструким у угловима и уплетеним у стилизовано растиње. Насупрот овоме, у средини корице је један дугуљасти чипкасти медаљон у чијем је средишту једва наглашеним контурама означен крст. Остали примерци повеза првог издања обе редакције, не заслужују посебну пажњу.

Сасвим је друго питање луксузног повеза другог издања *Стематографије.* Овај је повез рађен у неколико варијанти – колико их је до сада пронађено – и сви представљају не тако чест пример богатог, ретко виђеног и искусног књиговезачког рада. Скоро сви ови повези рађени су у смеђој или црвенкастој кожи и украшени су орнаментиком у стилу ренесансе, барока и са неким елементима немачког рококоа. По својој ле-

поти и финоћи израде издвајају се три варијанте повеза другог издања *Стематографије*. Све оне имају по рубу широку траку богате таласасте касно ренесансне лозице, кроз коју се провлаче јелени гоњени псима. Рад је толико прецизан и уметнички компонован да му је тешко наћи паралеле међу повезима онога времена, и то не само у нашим крајевима. Особито се овде истиче примерак који се чува у Патријаршијској библиотеци у Београду и који спада међу најлепше очуване. Код њега, осим поменуте сцене лова на јелене, налазимо у врло сложеним угаоним и централним мотивима, скоро чипкасте композиције саздане од стилизованих гранчица, ваза са цвећем и фино цртане животиње, адосиране и афронтиране псе и веверице. Уза све то, наизменично, са скоро класичним палметама, дате су птице, можда, соколи раширених крила, који стоје на малим троуглима између два повијена листа... Све је на изглед мирно, па ипак оставља утисак слободне композиције на којој се све креће и уклапа у јединствени чипкасти украс који прекрива читаву површину обеју корица. Код свих досад пронађених примерака *Стематографије*, обе су корице исто компоноване, што није баш уобичајено у српском повезу (Сл. 1, 2 и 3). На примерку из Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић" у Београду, осим широких трака са поменутим сценама лова на јелене, постављена је још једна ужа трака, ближа средини корице, на којој су у истој врежи, као и на спољном оквиру, дате птице, вероватно папагаји. На овом повезу, који има врло отрвен рељеф па га је тешко репродуковати, нема угаоних мотива. Уместо њих су постављене птице, можда орлови, овде са раширеним крилима. У средини је један често виђени узани и дугуљасти мотив испуњен врло стилизованим лишћем.

Трећа варијанта повеза другог издања *Стематографије*, осим сцена лова, има изванредно прецизно урађене угаоне и централне медаљоне састављене од богатог стилизованог растиња, ваза са цвећем и стилизовани плодови нара и мале шишарке. Централна композиција је заокружена са четири рококо елемента у облику изврнуте шкољке (Сл. 4). Сви ови примерци повеза дело су изванредног мајстора, чији идентитет представља посебан изазов за сваког истраживача. Очевидно, мајстор није морао да штеди на материјалу, кожи и злату. Морао је имати на располагању и богат избор калупа, „филетни" и другог алата са декоративним мотивима, које је вешто слагао у сличне, али не и исте композиције. Поједини детаљи, као што су вазе из којих излазе лозице и слично, као детаљи нису нека новина, али овако компоновани дају потпуно невиђену слику. Скоро се намеће мисао да су калупи одабирани, можда чак и рађени посебно за ову прилику, као што је уосталом био и читав посао око књиге. Уосталом, ако су се патријарх и његова околина одлучили да *Стематографију* издају у једној овако скупој техници као што је бакрорез, зашто се томе не би могао додати и релативно мали посао око резања калупа за украшавање повеза.

Сцене лова које можемо пратити на великом броју ових повеза који, на крају и не представљају реткост, пошто је *Стематографија* штампана у изузетно великом броју примерака, многоструко су значајне за историју српског повеза, или боље рећи повеза српске књиге. У првом реду, што у српском повезу нема примера оваквих сцена, а у повезима суседних земаља нису нађени. Тако остаје неоткривен узор који је евентуално послужио као инспирација за повез *Стематографије*. Сцене лова на којима су ловци са псима који гоне зечеве, дивље свиње и јелене налазимо на неким дрворезима у немачкој штампаној књизи, компоноване као оквир тексту, и то негде двадесетих година XVI века[3]. На једном француском повезу, са краја XV века, налазимо сличну таласасту

[3] Dr. Hainrich Röttinger, *Das Alte Buch und seine Ausstattung vom XV bis zum XIX, Jahrhundert Buchdruck, Buchschmuck und Einbände*, Verlag Gerlach – Weidling, Wien – Leipzig, s. a., 21, 30.

лозицу кроз коју се провлаче ловци са рогом и пси. Сматра се да је ова сцена настала под утицајем француских илуминираних рукописа[4].

Вероватно да су нашем мајстору много ближи били повези рађени у „Московском печатном дворцу", настали у првој половини XVII века. Ту се могу наћи вреже са птицама и животињама, најчешће лав, једнорог и јелен. Иначе, лав и једнорог су симболи књиговезнице „Московског печатног дворца" и често се јављају и као хералдичка композиција, заједно или сваки посебно, и користе се као средишни мотив, „средњак". Међутим, на овим руским повезима из московске радионице нису у питању сцене лова. То су мирне и статичне фигуре и читав тај низ животиња и лозице делује доста укочено.

Неки руски повези из почетка XVIII века, као, на пример, Слово похвалителное из 1724. године има такође корице прекривене фином чипкастом орнаментиком, али на њима нема ниједног елемента који би подсећао на повез наше *Стематографије*. Али зато има много везе са италијанским повезом XVII века, као што је наведено и за наш повез[6].

Осим ових, да их условно назовемо фигуралним композицијама, неколико повеза другог издања *Стематографије* имају доста строго стилизовани биљно-геометријски украс, у којем доминирају плодови нара и рококо шкољка, слично као на неким раније поменутим повезима. У угловима и у средини вешто су укомпоноване сложене звезде састављене од равних и златом шрафираних издужених ромбова (сл. 5).

Опште узевши добија се утисак да су декоративни елементи за повез *Стематографије* бирани са руских, немачких и венецијанских узора, повеза и графике из различитих временских раздобља. Све можда са циљем да се постигне одређени естетски ефекат, у првом реду, једне богате књиге, али, исто тако, да се на први поглед не препозна српска књига. Поготову што је *Стематографију* буквално требало прошверцовати преко границе, при чему су коришћене и руске дипломатске пошиљке.

Коме је заправо патријарх Арсеније IV Јовановић Шакабента могао поверити израду повеза ове књиге намењене Русији? Морало је бити тешко да се нађе мајстор од поверење са оваквим способностима. Особито кад се узме у обзир да су књиговесци по правилу били образованији од других занатлија, а оваквом мајстору приликом шивења, морао је проћи кроз руке сваки табак. Међу српским повезима онога времена или са краја XVII века, скоро да нема примера који би могли да послуже као узор. У Музеју српске православне цркве у Београду, у збирци Радослава Грујића чува се један примерак рукописа, у ствари, препис књиге штампане у Кијево–Печерској Лаври 1671. године *(Тајна исповести и покајања).* Повез ове књиге би се могао сврстати у категорију повеза којима припада и повез *Стематографије.* Сем стилизованих цветова сунцокрета (?) и плодова нара, само општи утисак чипкасте површине, фина кожа и прецизно изведена декорација у златотиску, као и формат, подсећају на повезе који су предмет ове расправе (Сл. 6). И овај повез је анониман; чак није забележена ни година преписа. Садржајно, композиција овог повеза подређена је црквеном садржају књиге. У средини је Распеће, у угловима серафими, са стране и у централном пољу су две издужене лози-

---

[4] Dorothy Miner, *The History of Bookbinding 525 – 1950.* A. D. Baltimor Museum of Art. 1957, 78, Pl. XXXVI – katalog izložbe održane novembra 1957. do januara 1958. godine.

[5] С. А. Клепиков, *Орнаментальные украшения переплетов конца XV – первой половины XVII веков в рукописях библиотеки Троице–Сергиева монастыря,* Записки отдела рукописей, Государственая ордена Ленина Библиотека СССР имени В. И. Ленина, Москва, 1960, 57, Т. III–5 нр. 74, 75; 417, Т. III–6.

[6] Исти, *Из истории русского художественного переплета,* КНИГА, исследования и материјалы, Москва 1959, 98, рис. 26, 27.

це, можда продужење Лозе Јесејеве[7]. Не знамо чак ни да ли је препис рађен код нас или у Кијеву. Према подацима којима располажемо, знамо да су наши људи одлазили на школовање у Кијев и отуда су доносили, како књиге, тако и алатке и калупе за украшавање повеза. Али исто тако, у црквама и манастирима у Војводини и Славонији био је велики број руских књига, баш из московских и кијевских радионица; далеко више него српских[8]. Иначе, познато је да су руске књиге доношене у нашу земљу неповезане и тај посао је обављан у српским манастирским радионицама. Тешке, кожом превучене, дрвене корице којима су и руске црквене књиге биле повезане, представљале су непотребан терет руским трговачким агентима. Руске књиге су иначе, на чудан начин доспевале у српске манастире и поред строге угарске цензуре и контроле. Ово све, наравно, не поједностављује читав проблем.

У XVIII веку знамо за релативно мали број повезивача; један део њих је био анониман. У време издавања *Стематографије,* врстан повезивач и вероватно човек од поверења, био је поп Живан Бајац (дошао је из Баје), који се потписивао као Хајдаревић или Црногорац. Био је карловачки прота. Он је уживао велики углед, бивао је депутат у Бечу и посланик на народно-црквеним зборовима. Био је доста образован човек, имао је своју библиотеку и сам је повезивао књиге. Из записа на њима знамо да је урадио више повеза, али је сачувано само неколико. Неки од ових су рађени под утицајем руских повеза, а неки у традиционалном стилу српских повеза XVII века[9]. Само према овим сачуваним повезима не бисмо могли њему приписати повезе *Стематографије.* Осим тога, он је био аматер, док је повез *Стематографије* радио, по свој прилици, искусан професионалац. Најзад, повези попа Бајца, наравно они који су нам познати, рађени су на начин који је коришћен у манастирским радионицама, то јест, преко даске је разапињана кожа, која је после украшавана калупима, слепим или златним отиском. Повез *Стематографије* је рађен техником код које је кожа стављана преко картон-лепенке. Наравно, то не значи да карловачки прота није могао и тако да ради, али се чини да је био сувише велики број овако повезаних *Стематографија,* да би се могло рачунати са аматерским радом. За такав обиман посао била је потребна читава радионица, која се, у крајњој линији, могла организовати и у оквиру митрополијског двора у Карловцима. Како у нашој науци уопште није проучен проблем меценатства као институције и обима његових могућности, можда у суштини једноставни проблеми изгледају нерешљиви.

Постојале су одређене тешкоће у погледу слања *Стематографије* у Русију, па је разматрана и могућност да је књига можда и тамо повезана. Међутим, за ово нема никаквих доказа. Најпре, велики број овако повезаних књига сачуван је у нашој земљи, па се не може претпоставити да су књиге тамо повезиване и онда враћене у земљу. Поготову што су и руске књиге доношене неповезане. Осим тога, то би био и превелики ризик. Овај проблем делимично осветљава и концепт једног писма упућеног од патријарха непознатом перфекту у Москву. Писмо је сачувано у Митрополијској архиви у Сремским Карловцима, на које указује др Д. Давидов. У том писму патријарх каже да нема потпуне адресе лица у Русији којима треба послати *Стематографију* и да није згодно да их он шаље. Даље каже: „... из предострожности решисмо да не пишемо овде посвете познатим Вам лицима, него да пошаљемо Вашој уважености преко придвор-

---

[7] З. Јанц, *Кожни повези српске ћирилске књиге,* Београд, 1974, Т. 98; Isti, *Povezi i okovi iz jugoslovenskih kolekcija* (katalog izložbe) Beograd 1973, sl. 15, kat. br. 47.

[8] З. Јанц, *Прилог проучавању опреме књиге на територији Војводине,* Рад војвођанских музеја 2, Нови Сад 1953, 170–175.

[9] R. Grujić, *Hajdarević Živan...* St. Stanojević, *Narodna enciklopedija,* srpsko-hrvatsko-slovenska, I knjiga, Zagreb, s. a. sub. voce H; Z. Janc, *Kožni povezi srpske cirilske knjige.* 40, 41, 61.

ног руског комесара Господина Димитрија Параскевича, у специјалном пакету са поруком: да Ви познатим личностима, за које смо Вам јавили, испишете уредне адресе и посвете, и да им како најбоље знате уручите..."[10]. Из овога се јасно види да се повез не помиње. С друге стране, није уобичајено да се посвете пишу на неповезане књиге. Поготову кад их шаље поглавар једне цркве угледним личностима ради специјалне политичке мисије.

Тако смо исцрпли засад доступне могућности решења ауторства повеза другог издања Жефаровићеве *Стематографије*. Но без обзира на то ко је радио овај богати повез, његова уметничка вредност и занатска углађеност само подвлаче вредност *Стематографије* и њене значајне улоге у историји српске дипломатије и борбе српског народа за националне и верске слободе под угарском влашћу у XVIII веку.

LES RELIURES DE L'HERALDIQUE DE ŽEFAROVIĆ DITE STEMATOGRAFIJA

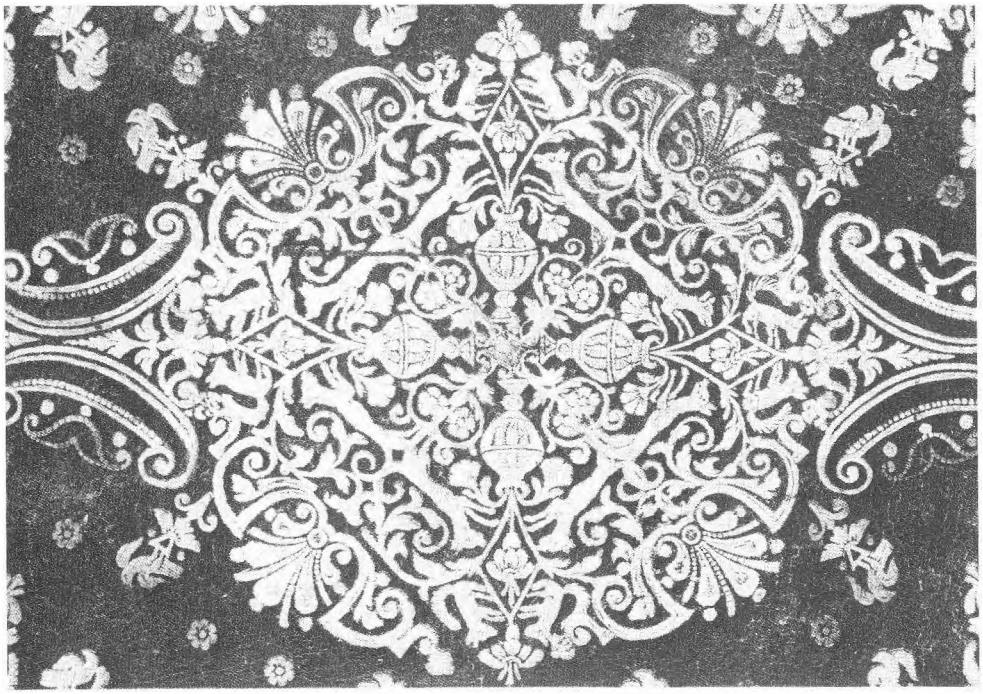
ZAGORKA JANC

L'auteur présente les plus belles reliures de la seconde édition de l'Héraldique (Izobraženije oružij iliričeskij - Répertoire des armes illyriennes) de Christophe Žefarović, dite Stematografija, gravée sur cuivre en 1741 à Vienne. S'appuyant sur une série de données et en procédant à de nombreuses analyses, l'auteur arrive à la conclusion que la reliure de ce livre doit être considérée comme un tout, inséparable du projet d'exécution de l'Héraldique. Etant donné que le modèle de ce type de reliure n'a pas pu être trouvé dans la reliure européenne, l'auteur suppose que les moules pour la décoration de l'Héraldique ont été réalisés specialement pour cet ouvrage. La question de l'attribution de cette reliure reste en suspens, malgré la supposition selon laquelle sa réalisation pourrait être l'oeuvre du pope Živan Hajdarevic Bajac, archiprêtre de Sremski Karlovci, ou du moins avoir été organisée par celui-ci.

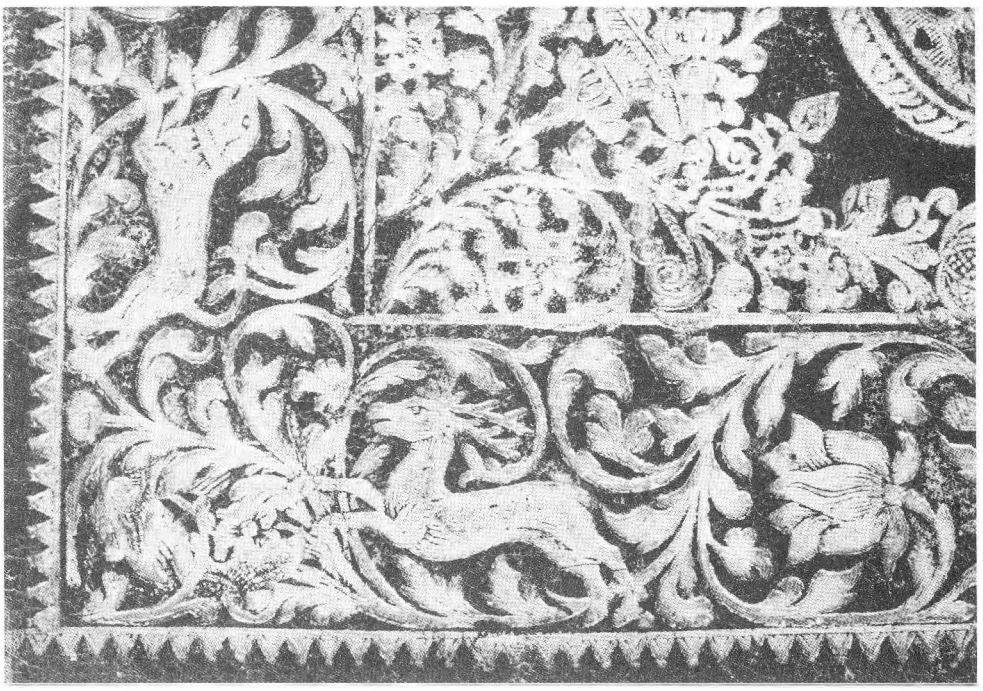
Pour terminer, l'auteur signale qu'en dépit du fait que l'on n'a pas pu identifier le relieur de l'Héraldique, la valeur artistique et la perfection artisanale de la reliure en question ne font qu'augmenter la valeur du livre de Žefarovic et souligner le rôle important que cet ouvrage a eu pour la diplomatie serbe et dans la lutte pour les libertés nationales et religieuses que le peuple serbe, soumis à la domination hongroise, mena au cours du XVIIIe siècle.

[10] Д. Давидов, н. д. 28, 29.

Сл. 1 Жефаровић, Стематографија, Патријаршијска библиотека Београд, П/VIII 2017.



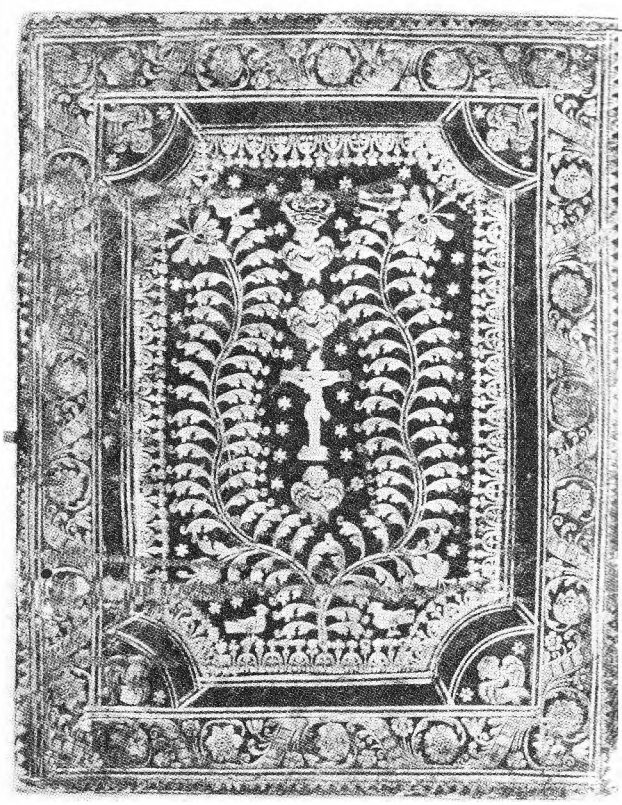
Сл. 2 Жефаровић, Стематографија, Патријаршијска библиотека Београд, детаљ централног дела.



Сл. 3 Жефаровић, Стематографија, детаљ сцене лова.

Сл. 4 Жефаровић, Стематографија, повез – приватно власништво.

Сл. 5 Жефаровић, Стематографија, Музеј српске православне цркве, Београд, збирка Р. Грујића, бр. 340.



Сл. 6 Повез из краја XVII века, Музеј српске православне цркве Београд, збирка Р. Грујића, бр. 83.

БЕЛА ДУРАНЦИ

Сликар Стипан Копиловић (1877–1924)

Стипан Копиловић се родио у Бајмоку, поред Суботице, 24. марта 1877. у кући сиромашног Феликса и Кларе, рођене Парчетић, као седмо дете. Након дугог лутања по Европи, умро је у Бачкој Тополи, 18. марта 1924. године. У моменту смрти, ћерка Марија и син Карољ, били су деца и не памте свог оца. Супруга Терезија Мико, није више жива. Од родбине сликара познавали смо само нећакињу, Марију Јанковић, пензионерку из Сомбора, која нас је упутила на свог сина и дала адресу у Будимпешти, у којој породице Копиловић више није било.

Сликар и графичар, Арпад Г. Балаж (Balázs G. Árpád, 1887–1981), један од могућих зналаца Копиловића, присећао се лета 1922, када су се сликали у бачкотополском парку, некада званом „Зичи парк". Памтио је и описао до најситнијег детаља слику, коју је тада радио Копиловић, а није знао да је та слика у збирци Градског музеја и те 1970. био је изненађен да је сликар још 1924. умро.

Вајар, Карло Барањи (Baranyi Károly, 1894–1978), такође један од учесника сеанси у „Зичи парку", где су се договарали о формирању Друштва ликовних уметника Војводине, скренуо ми је пажњу једним писмом на „изузетан таленат" али је са жаљењем признао да ништа није чуо после смрти сликара о Копиловићу, односно о његовим делима или породици.

Друштво уметника о којем је било речи, формирано је крајем новембра 1923[1]. и након годину дана тихо је одумрло. Никога од учесника изложбе, тим поводом приређене, односно оснивача удружења, више нема међу живима.

Копиловић је – разболевши се од упале мождане опне – умро и несхватљиво брзо нестао из сећања. Дела су му још неколико пута излагана а затим га је прекрио заборав. Сачувано је свега дванаест његових слика и четири зидне композиције у бајмочкој католичкој цркви. Ипак, минимална уметничка заоставштина потврђује да је овоме сликару место међу значајним стваоцима у прве две деценије нашега столећа.

Средина из које је поникао и пут којим је одлутао до своје четрдесет и пете године, колико су уобичајени за оно доба, толико су и карактеристични за овог упорног и својеглавог сеоског берберина, знатижељника и луталице, на крају – сликара импресионисте, страственог заљубљеника у позив и организатора ликовног живота у Суботици. Он није тражио грађанску легализацију уметничке професије у форми академске дипломе. Учио је сликарство у Будимпешти, Минхену, Паризу, Фиренци и Риму, да би на крају постао студент Академије ликовних уметности у Пешти – не завршивши ни-

[1] Bácskai Hirlap, 28. XI и 1. XII 1923.

када студије. У једном тренутку определио се за светлост и сунце, радост стварања и опијен бљеском чисте боје – то је вероваше исповедао кроз своја платна. Може се претпоставити да је био плодан сликар па ипак, стицајем околности, његова се биографија једва може сачинити, а платна и скице не могу се наћи.

У годинама када се опредељује за сликарство, овај неуки берберски момак окружен је бројним замкама. То је време „Миленијумске изложбе", доба конзервативних схватања и малограђанских захтева. Копиловић није прихватио улогу сликара допадљивих мотива у клими тадање Суботице, „трећег града у земљи" који није био без ликовних збивања.

Сликар Калман Мештерхази (Mesterházy Kálmán, 1867–1898) приредио је у родном граду прву изложбу 1881. године. Долазиле су овамо и путујуће изложбе из Пеште а излагао је у Суботици и Морели (Morelli Gusztáv, 1848–1909) сликар и графичар, познат по преношењу у графику омиљених дела славних мађарских мајстора: Месеља, Грегуша, Келетија, Фестија и Мункачија. Касније, он ће бити први учитељ Копиловића.

У граду живе и стварају уметници Петар Буљовчић, Михаљ Блашковић-Батори и Антал Сирмаи. Најугледнији је Хенрик Ацел, секретар Удружења ликовних уметника Јужне Мађарске, настањен у Суботици.

Архитекти – придошлице, користе гостопримство обогаћене вароши и пројектују палате трајнијих вредности. То су угледни мајстори мађарске сецесије: Еден Лецхнер, Ђула Партош, Деже Јакаб, Марцел Комор и Ференц Ј. Рајхл. Више младих Суботичана одлазе на студије: Јелена Човић и Ангелина Мачковић у Минхен, Еде Телч и Ференц Бенце у Беч, а Антун Бачић у Загреб, одакле ће се нешто касније и он запутити у минхенску Академију.

Прва слика берберског помоћника настала у то време сведочи о надарености Стипана Копиловића и једна је од ретких међаша у његовом развитку. Радио ју је по свој прилици око 1896. На овом платну – данас у власништву Бачке бискупије – насликана је бајмочка стара црква и неколико околних зграда. У првом плану је велики, тада још пусти трг. Вероватно, да би пригушио утисак празнине, Копиловић је у иначе добро конципирану слику без сувишних детаља, усликао – невешто – људске фигуре. Иако је очигледан недостатак школе или било којих других сликарских поука, ово рано дело Копиловића је искрено виђење сеоског младића оштра ока. Аутор наивно-пленеристичког платна није могао знати да ће 6. маја 1896, у Нађбањи, започети славно раздобље мађарског пејзажног сликарства а није познавао ни усамљеног Синеи Мершеа (Szinyei Merse Pál, 1845–1920), који је независно од француских импресиониста, 1872. насликао чувени „Мајалиш".

Један текст, писан и објављен 1904, говори о даљој судбини берберина – сликара. Може се веровати да је казивање истинито: „Копиловић се издвојио први пут из групе бајмочких берберских помоћника када је отишао у Пешту. Ово издвајање колеге су попратиле иронично а касније са завишћу. Већ и код куће дечак је цртао и моделирао. У Пешти, где је више ствари узбуђивало његову машту, још више"[2]. Овај пресудни корак Копиловић је могао учинити 1896. као двадесетогодишњак, никако раније.

„Неком од муштерија, кога је бријао, допали су се цртежи. Послао га је Густаву Морелију, директору школе декоративног цртања. Морели је пажљиво прегледао скице.

– Од кога сте учили цртати?

– Ни од кога.

– Желите ли похађати моју школу?

– Од срца, поштовани господине.

[2] Schöber Bela, *Kopilovity István*, Bacsország, 1904 oktober 9. стр. 12.

– Да, али јесте ли завршили средњу школу?

– Ја сам молим, обичан берберски момак.

– Ништа зато. Бићете ванредни полазник, бар док не положите испите четири разреда грађанске школе"[3].

Цитати су из апела Беле Шобера (Schober)[4], којим се Копиловићу жели испословати подршка јавности за наставак школовања. Наиме, Копиловић је у лето 1904. дошао у Бајмок из Минхена и ради у „атељеу" који му је општина благонаклоно ставила на располагање (учионица школе). Ту је Шобер видео огромно платно у масивном оквиру: „У том тренутку сам препознао (враћајући се баш из Минхена) Рубенсовог „Христа на крсту"[5].

Хроничар и пријатељ хвали копију као изванредан рад младића, који је много напредовао. Слика је вероватно настала у Минхену, јер документ Баварске краљевске академије, издат 3. VI 1903. потврђује присуство Копиловића у Минхену, школске 1902 3. године, као студента професора Халма (Петер Халм, графичар 1854–1923)[6]. У том времену, Копиловић је стипендиста Калочке надбискупије и града Суботице а прима помоћ и бајмочких имућнијих мештана.

По запису Шобера: „После школе декоративног цртања, уследила је школа за примењену уметност а затим Минхен". Ова Шоберова реченица је доста нејасна. Наиме, око 1890. настала је Виша занатлијска школа и Технолошки музеј занатства као једна установа. Зграда је добијена 1896, када је завршена по пројектима Лехнера и Партоша. „Тада је Школа декоративног цртања претворена у институцију за усавршавање примењених уметника"[7]. У тој, Државној мађарској краљевској школи за примењену уметност, Стипан Копиловић је заведен као студент резбарства у времену од 1900. до 1902. Где је био раније, остаје недефинисано. У сваком случају, када се 1904. вратио у Бајмок, завршио је двогодишњу школу која га је квалификовала за уметничког дрворезбара, као што је био и Густав Морели, и студент је графике на минхенској Академији.

Боравећи у Бајмоку, Копиловић је насликао нову верзију бајмочке цркве, сигнирану: К. 1904. Овога пута, то је рад сликара са осмишљеном композиционом шемом, јасно дефинисаним плановима, пропорцијама и зналачким гестом. Угао посматрања померен је незнатно удесно, два објекта са леве стране су одбачена и мотив је истакнутији, тј. црква и жупни уред испуњавају платно складно и ненаметљиво. Развој од једне деценије више је него очигледан, али се може приметити недостатак светла у колориту, боје су пригушене, чак сирове. Претходна слика, иако невешто рађена, има атмосфере!

За сада ништа нам не указује на могућност повезивања Копиловића са младима око Нађбање. Поменута слика, чак искључује такву могућност. Њега нема ни касније у попису ученика или учесника колоније, односно слободне сликарске школе у Нађбањи. До данас, утврђено је само да је Суботичанин, Шандор Олах (Olah Sandor 1886–1966), око 1910. ученик Холошија у Минхену. Код Антона Ажбеа (Azsbe Anton 1862–1905), знамо само за једног ученика из Суботице: Јелена Човић (1879–1951) била је тамо до 1905.

---

[3] Ibid. стр. 12

[4] Schober Béla, графичар, похађа исту школу као и Копиловић, али 1910–1914.

[5] „Оригинал по старом каталогу бр. 748 – каже Шобер – означен је овако: Christus am Kreuz. Hintergrund nachtlicher Himmel uber der Stadt Jerusalem". Слика је рађена за бајмочку цркву, али је увек остала у просторијама општине. После другог светског рата, пре 1950, слика се након неуспеле рестаурације коју је обавио дилетант – „загубила".

[6] Потврда секретаријата Академије бр. 654/ 3. VI 1903.

[7] *Müveszeti Lexikon,* Budapest 1966, II (F–K) стр. 459

Извесно је само то да се Копиловић из Бајмока није вратио на Академију. Међународно шаренило тадањег Минхена вероватно је утицало да се резбар и графичар осамостали. Можда је и укинута стипендија била разлог даљим опредељивањима сликара на пола пута.

Следећи траг је тек из 1908. На тражење Стипана Копиловића, 23. априла бајмочка општина издаје сиротињско уверење у коме се тврди да је он „... становник Париза, студент сликарства, без имовине ..."[8] Нешто касније, француски документ, Извод из матичног регистра становника Марне ла Кокет (Marnes-la-Coqette) 8. новембра 1909. бележи Копиловића као берберина[9].

У међувремену обновљена је бајмочка црква[10]. На месту звоника додати су трансепт и апсида а на супротној страни озидан је нови звоник. Новоизграђени део цркве добио је четири плафонске композиције великих димензија. Радио их је Стипан Копиловић.

Иако је стари део цркве осликао Карољ Јакобеи (Jakobey Károly, 1826–1891) у традиционално тамном, академском маниру, млађи колега, изврстан кописта старих мајстора, није био фасциниран угледом познатог уметника, посебно поштованог јер је родом из Куле. Његове су композиције слободније у размештају фигура, испуњене светлошћу и чистим, живахним бојама, попут сцена из стварног живота на обали мора, под палмама или у одговарајућем ентеријеру. Копиловића као да је овлаш дотакао тада владајући манир сецесије, али пленеристичко схватање доминира на све четири сцене у трансепту и апсиди обновљене бајмочке цркве. Зачуђујућа је смелост сликара да атакује, тако бескомпромисно, на традицију, ауторитет једног Јакобеиа и навике сеоске средине. Још више запањује склоност исте средине да његово дело прими и до данас очува. Познати рестауратор Душан Нонин рестаурирао их је 1983.

Упоредо са обновом и сликањем бајмочке цркве настале су три мање уљане слике, које су, срећом, доспеле у Бачку галерију др Јоце Милекића, на Палићу. Љубазношћу власника и за војвођанску уметност веома заслужног колекционара, ова три капитална дела данас су у збирци завичајне галерије суботичког Музеја. Две су сигниране 1907. а трећа, најбоља, 1908. године[11].

Пристаниште и *Пејзаж* су уља сликана сочним и чистим бојама, обасјана сунцем, испуњена ваздухом. Потез је лак и треперав у складу са импресионистичким искуствима Копиловића. Валерске градације *Пристаништа*, прозрачност колорита, игра светла и љубичасте сенке *Пејзажа* суочавају нас 1907. са зрелим сликарем-импресионистом који је своја дела донео у завичај из Париза.

Ослобођена палета, значај атмосфере и пажња посвећена сунчаној светлости говоре нам о битно другим утицајима и преокупацијама уметника него што смо их срели на другој верзији *Бајмочке цркве* из 1904. године. Тамо су боје још без сјаја и нема трепераве животности, иако је платно пример пленеризма, само на минхенски, хладнији и помирљив начин.

Поетичност *Пристаништа* и *Пејзажа* у наредној години, допуниће специфичан влажни штимунг *Брода на Сени* у даљем сазревању уметниковог односа према боји и гесту. Плаве, смеђе, зелене и беле партије наношене су енергичним и брзим потезом

---

[8] Уверење бајмочке општине бр. 78/1908, 23. априла 1908.

[9] Уверење бр. 23/1909.

[10] Стару цркву осликао је Јакобеи 1889. Исте године дошло је до пожара у пределу главног олтара те се родила идеја о поновном проширењу цркве. Данашњи изглед, црква је стекла 1907, када је Стипан Копиловић приступио осликавању новоизграђеног дела.

[11] Инвентар уметничке збирке Градског музеја у Суботици: Копиловић Стипан, *Пристаниште,* уље, платно, 37,5 × 46 cm, сигн. доле лево: К. 07 бр.: У–466.

Копиловић Стипан, *Пејзаж,* уље, платно, 46 × 38 cm, сигн.: доле десно: К. 07 бр. У–463.

Копиловић Стипан, *Брод на Сени,* уље, платно, 38 × 46 cm, сигн.: доле лево: К 08, бр. У–451.

широког киста. Жути акценат у центру слике, плави, мрки, црвенкасти трептаји на води и љубичасто прозрачне контуре града у позадини натапају ово платно ваздухом и пригушеним светлом, асоцирајући на париске мотиве Маркеа (Albert Marquèt, 1875–1947), какве ће овај уметник касније сликати.

Одушевљење и страствено играње бојом у циљу креирања колористичке сензације, ваздушасте и осунчане, занемаривање детаља и контура осликаних предмета, тежња ка јединственој импресији, указују на кретање Копиловића у средиштима импресионистичког сликарства. Један запис у *Bacskai Napló* 1908. то и потврђује: „... након низа година у Минхену, затим Паризу, тренутно је у Фиренци а одатле одлази у Рим где ће завршити студије." Нешто даље, новинар бележи и најављује: „... у јесен ће приредити изложбу у Пешти и Суботици."

Нема трагова да је поменута изложба одржана. Што се Рима тиче, био је тамо, несумњиво 20. маја 1908.[12] Али попис студената Академије ликовних уметности у Будимпешти, школске 1908/9. године, бележи Копиловића као студента II године?!

За сада, овај податак ремети све конструкције о школовању Стипана Копиловића а за наредне године нема никаквих, конкретних докумената или показатеља. Много касније, 1935, у ликовној енциклопедији о њему је забележено: „На будимпештанској школи за примењену уметност, код Морелија, оспособио се за вештог дрворезбара. Касније у Будимпешти је студирао сликарство. На изложбама није учествовао".[13]

Додуше, енциклопедија каже да је „сликар и графичар", али нема речи о студијама у Минхену и другим центрима. Од 1909, када је крајем године сигурно био у Француској, све до рата, ништа се не зна о Копиловићу. Према томе, подаци у енциклопедији, једну деценију после смрти сликара, узети су из евиденције две мађарске школе у којима је био регистрован као ученик. Како га у списку излагача у Националном салону и другим, сличним институцијама нема, можемо претпоставити да је изван ликовних збивања. По свему судећи, до рата није био ни члан Удружења уметника. Једина претпоставка, која се сама намеће, могла би бити да се вратио занату берберина или запослио као намештеник.

У току рата, као рањени војник, у једној пештанској болници упознао је будућу супругу Терезију. Прво дете им је умрло, друго – кћи Марија, живи у Данској са породицом која ју је усвојила. Након подужег трагања и низа случајности, пронашли смо сина Карољa, графичког радника, који живи и ради у Будимпешти.

На жалост, подаци добијени од њега више су него оскудни. Осим неколико докумената и једне фотографије својих родитеља, син нема ништа више. Само по причању мајке зна да му је отац био уметник сликар.[14]

Присећајући се казивања мајке, која је умрла 1957, Карољ тако зна да су родитељи напустили Мађарску због учешћа оца у Комуни 1919. године. Да би избегао непријлике, Копиловић је дошао у Суботицу, где су му пријатељи већ припремили услове за издржавање породице. Добио је место шефа испоставе социјалног осигурања у Бачкој Тополи и службени стан. Уз службу Копиловић је нашао времена да интензивно слика и са колегама ради на окупљању уметника. Покренули су и питање оснивања уметничке колоније у Бачкој Тополи, где је за ову иницијативу било доста разумевања. Тамо, у „Зичи парку", сретали су се уметници. Ту је Арпад Г. Балаж упамтио жустрог у покретима и доста ћутљивог сликара, који ће изненадно оболети.

---

[12] При дну уверења секретаријата Минхенске академије, нечитак штамбиљ из Рима, носи датум 20. маја 1908.

[13] *Müveszeti lexikon*, szerkesztette Éber Laszlo, Budapest 1935, I (A–K) стр. 581 (Kopilovich Istvan).

[14] Разговор Б. Д. са Карољем Копиловићем у Будимпешти (8. II 1972).

près de Subotica. Au moment de sa mort, sa fille Marie et son fils Karolj, étaient en bas âge, si bien qu'ils n'ont gardé aucun souvenir de leur père. Son épouse Thérèse Miko, de Budapest, n'est plus en vie.

Après sa mort, Kopilovic fut oublié avec une rapidité incroyable. Ses oeuvres furent exposées à deux reprises pour tomber dans l'oubli à leur tour. Seules 12 tableaux et 4 compositions murales ont été inventoriées jusqu' à présent.

C'est vers 1896, après avoir peint au pinceau l'église de Bajmok que Kopilovic se lança dans la peinture, en amateur. Ayant abandonné son métier de barbier, il se rendit à Pest où il s'inscrivit à l'Ecole de dessin décoratif, dirigée par Gustave Morelli. Entre 1900 et 1902 il suivait les cours à l'Ecole de l'art appliqué, section gravure sur bois. Il quitte Budapest pour Munich où, pendant l'année scolaire 1902/3 on le trouve dans la classe de Peter Halm, graveur à l'Académie des beaux-arts.

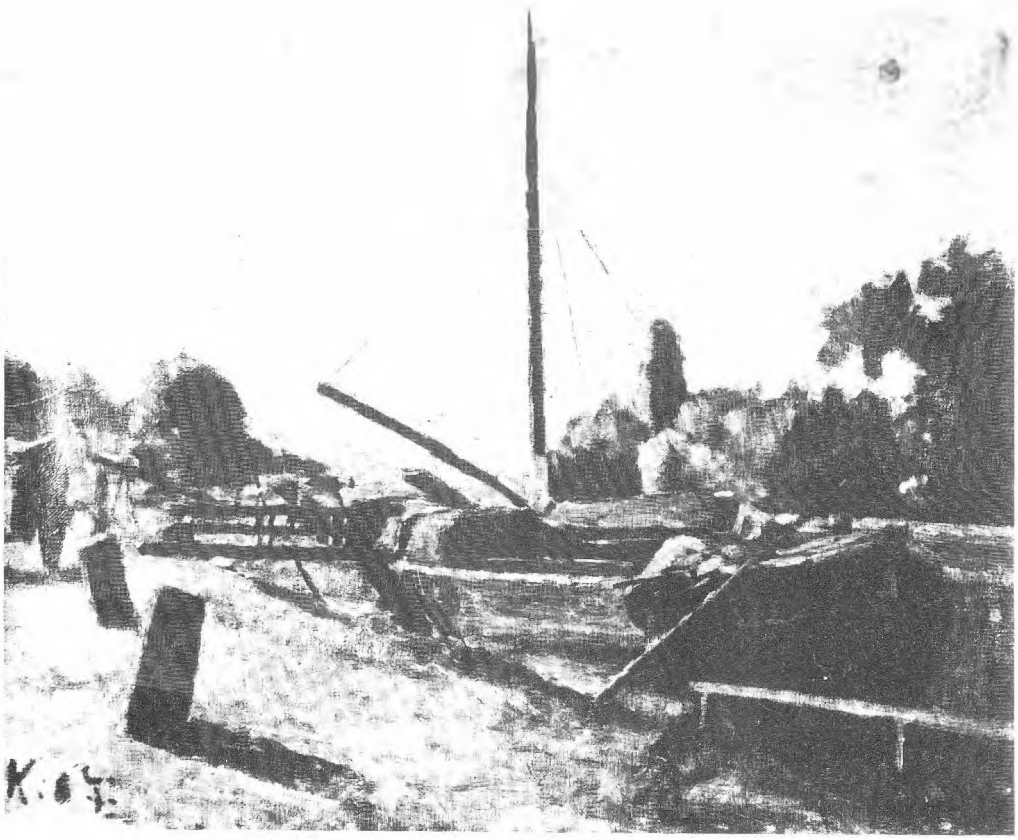
En 1907/8 il participa à la décoration de l'église rénovée de Bajmok. Un an plus tard on trouve son nom inscrit sur les registres de l'état civil de Marnes-la-Coquette où il était déclaré comme barbier travaillant à Paris. Entre-temps il avait séjourné à Florence et même le 20 mai 1908 il s'inscrivit à l'Académie de Rome. Un peu plus tard, pendant l'année scolaire 1908/9, son nom figure parmi les étudiants de l'Académie des beaux-arts de Budapest, où il suivait les cours de peinture, seconde année (?!).

Ses études étaient irrégulières et il ne les acheva jamais. Dans l'Encyclopédie des beaux--arts, publiée en 1935 à Budapest, il est mentionné comme peintre et graveur. Ses trois meilleurs tableaux, qu'il exécuta au cours des années 1907 et 1908 et qui sont conservés au Musée Municipal de Subotica, le rangent parmi les impressionnistes inspirés, rares à l'époque en Voïvodine. La seule exposition où l'on sait qu'il présenta ses oeuvres eut lieu à Subotica, vers la fin de 1923, quelques mois seulement avant sa mort. Il s'agissait de l'exposition des peintres qui avaient fondé l'Association des peintres, sculpteurs et graveurs de Voïvodine et qui s'étaient proposé d'encourager la vie artistique au lendemain de la Première Guerre mondiale.

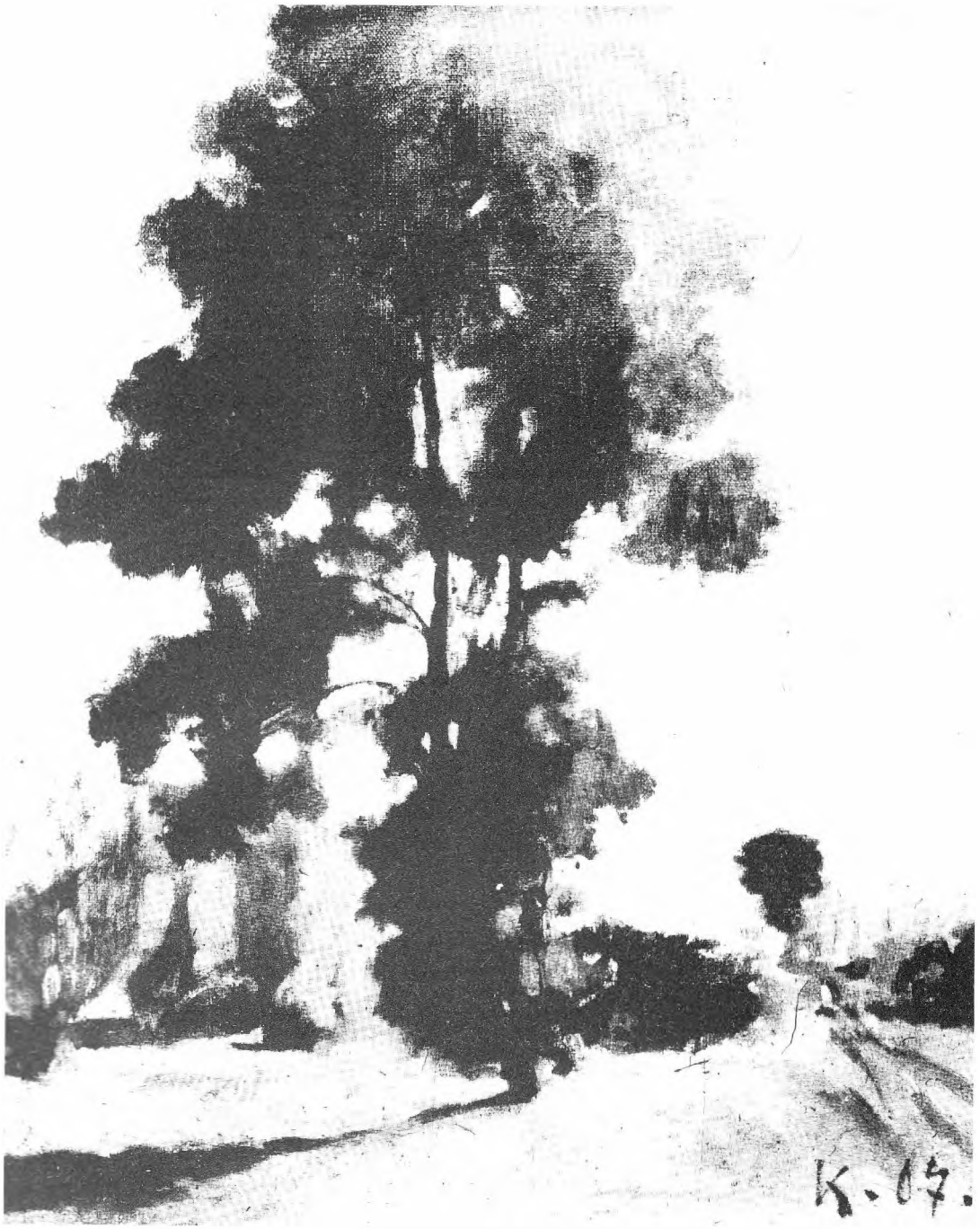
типан Копиловић, Бајмочка црква, око 1896.

2 Стипан Копиловић, Портрет мушкарца, . картон, 44 × 37 cm, сигн. д. д. лат. Стеван Копиловић (рађена вероватно 1923.)

Сл. 3. Стипан Копиловић, Брод на Сени, 1908, уље, платно, 38 × 46 cm, сигн. доле лево К.08. Фото А. Јурига



Сл. 4. Стипан Копиловић, Пристаниште, 1907, уље, платно, 37,5 × 46 cm, сигн. доле лево К.07.



Сл. 5. Стипан Копиловић, Пејзаж, 1907, уље, платно, 46 × 38 cm, сигн. доле десно К. 07. Фото А Јурига

Сл. 6. Документ Баварске академије; при дну забелешка из Рима

ЈАСНА ЈОВАНОВ

Из преписке сликара Јосифа Фалте

У недостатку других писаних докумената, којих је мало чак и када се ради о нашој новијој уметности, подаци које срећемо у писмима представљају драгоцено полазиште за даља истраживања. Писма Надежде Петровић, Данице Јовановић, Косте Миличевића, Паје Јовановића, Новака Радонића, Уроша Предића и других, пружила су нам обиље података који осветљавају животни пут у личност сликара. Најчешћа тема о којој наши сликари у писмима пишу су финансијски проблеми, недаће са добротворима и стипендиторима, дуговима и меницама, затим о похађању приватних школа и атељеа, курсевима и предавачима, изложбама које посећују, као и о свакодневним догађајима и интересовањима.

У већини случајева, ради се о писмима која су сликари са студија у иностранству слали члановима породице или пријатељима у домовини. Ретко када је сачувана комплетна преписка, али и оно сачувано, од непроцењиве је вредности за истраживаче. Можда највећу вредност имају писма мало познатих сликара, о којима нема ни много сачуваних података, нити су им радови сачувани у неком већем обиму. У таквим случајевима, наводи из писама могу да помогну при реконструкцији биографије, као и у изналажењу до тада непознатих радова.

Можда најречитији пример који иде у прилог овој тврдњи представља двадесет сачуваних писама мало познатог сликара Јосифа Фалте. Настала између 1887. и 1894. године, сва осим последњег које је послато из Минхена, писана су из Беча, Фалтином оданом пријатељу др Сави Критовцу у Руму, а сачувала су се до наших дана управо захваљујући пажњи породице Критовац.[1] Уз њих је сачувана и једна фотографија Јосифа Фалте, која је такође доспела у Руму у једном од поменутих писама. „Морам се и фотографисати дати, јер су сад увели неку нову моду на академији, да сваки у свом индексу мора имати прилепљену и своју фотографију..."[2] Захваљујући тој наредби, до наших дана сачувао се бар лик сликара, ако већ његове слике нису успеле да надживе свог творца. Мада Фалта није чувао одговоре Саве Критовца, јасно је да је преписка била веома жива.

Мада се о личности Јосифа Фалте, као и о његовом сликарству не зна много, без његовог имена, не би се могла замислити историја српског сликарства деветнаестог века. Ученик две, тада најпознатије европске сликарске академије, прешао је развојни

[1] Свих двадесет писама откупљено је од Богдана Рајаковца из Руме и чувају се у Рукописном одељењу Матице српске.

[2] Писмо бр. 17.

пут карактеристичан за многе наше сликаре. Готово фанатички одан жељи да се посвети сликарству, отискује се најпре у Беч, а затим и у Минхен. Иако му је уметничка заоставштина веома скромна, чак и на основу постојећих дела јасно се види да је Фалта прешао развојни пут од сликара самоука, преко студента који је коректно испуњавао своје задатке у окв:рима реалистичке сликарске школе, до једног од првих наших сликара којег су привукла импресионистичка кретања.

Као и када је реч о цртежима и малобројним сликама, који су углавном датовани и потписани, и писма су датована са истом прецизношћу, што је значајно због повезивања већ познатих података у јединствену целину. Већ на први поглед запажа се лепота језика којим се Фалта изражавао, као и читак, исписан рукопис. Пажњу такође привлачи и Фалтина бескрајна оданост уметничким циљевима, коју никакви животни проблеми, беда, немаштина и болест нису могли да поколебају.

„Пошао сам овим путем; први корак сам пошао у помрчини; наишао на јаз даскама покривен, ја сам се у њега сјуривао; још ми остаде десна слободна, њом се придржавам – она ми је још моћна – а клонел нада да ћу се из јаза искобељати слободно бих могао пустити још и ту десну, која је још доста снажна, па се јазом пустити у суноврат да ме свет више не гледа... То ти је од прилике слика моја данашња, а тако је изгледала за целу годину."[3] Те речи звуче помало патетично, али ипак истинито одражавају околности које су Фалту пратиле током читавих студија, па и до краја живота.

Даље, Фалта се у писмима открива и као помни посматрач актуелних догађаја, уметничких, а понекад и политичких, али и као пријатељ који никада не заборавља средину из које је поникао. Све то је довољно тек да би се реконструисао његов животни пут. Несуђени правник, најпре бечки, а касније, у складу са захтевима времена у којем је живео, и минхенски ђак, није делао довољно дуго да би јавност приметила његово сликарство. Од оновремених помена у штампи, једна кратка вест о наименовању на место учитеља цртања у сарајевској Великој гимназији[4] и два некролога,[5] сажели су читаву трагичну Фалтину причу. Тек тридесет година после смрти, његово име се поново јавља у штампи[6], да би у наше време поново привукло пажњу истраживача.[7]

Рођен је у Руми, 1862. године, у сиромашној породици. Отац му је био кројач, Чех који никад није научио српски. „Буди добар, отиди мом оцу, поздрави га, реци му: да сам здрав, да напредујем у сваком погледу, да би му писао, но не знам дал је сестра код куће, те бил му когод писмо српски писано да чита имао",[8] пише Фалта Сави Критовцу у Руму. У истом писму додаје: „Замоли га у име моје да ми начини једне зимске чакшире јер никаквих немам. Оне пепита што сам имао расфотао сам још лане па сад морам да у летњим чакширама идем. Ако новца нема, нек купи штоф на веру, ја ћу гледати за које време да одужим."

Мати Фалтина била је Српкиња. Њу сликар не помиње, што значи да је раније умрла. Од породице, имао је још сестру, која је такође умрла млада, од туберкулозе. Њена смрт, која је уследила након пресељења породице у Сремску Митровицу, била је један од најтежих удараца који су погодили Фалту. „Пред умним очима нам се простире застирач, који одељује ово наше ништавило и тајну која светом влада и коју нико никад докучити неће. У туги и болу свом човек као животиња у кавезу јури тражећи из-

---

[3] Писмо бр. 4.

[4] Сарајевски лист бр. 109, Сарајево, 13. IX 1895.

[5] Босанска вила бр. 5, Сарајево 1896, 84.
П. Лагарић, *Јосиф Фалта*, Бранково коло бр. 15, Сремски Карловци 1896, 474–475.

[6] Д. Јанковић, *Јосиф Фалта*, Застава бр. 35 и 36, Нови Сад 1926, 1.
О. Микић, *Сликар Јосиф Фалта – стипендиста Матице српске*, Зборник за ликовне уметности Матице српске бр. 8, Нови Сад 1982, 269–271

[8] Писмо бр. 9.

лаза из невоље. Но заман. Невидовна сила срце стегне којој се ни рука ни нога ни цела снага не одупиру нит помоћи могу против ње, тек суза-олакшица кадра је као оно капља уља узбуркано море да утиша бол у срцу",[9] дубоко потресен писао је Фалта из Минхена.

У најранијој младости Фалта је у Руми почео да учи браварски занат. Шегртовање га ни најмање није привлачило, те је прешао у Нови Сад и наставио школовање у Великој српској гимназији. Захваљујући препоруци румске Црквене општине, већ тада је добио новчану помоћ бачког владике, Германа Анђелића. И касније, на самом почетку сликарских студија у Бечу, док још није било извесно да ће му бити одобрена стипендија Матице српске, а притиснут дуговима које је направио да би уопште могао из Руме да се отисне у свет, Фалта одлучује да посети свог некадашњег добротвора. Герман Анђелић се тада на путовању Европом неко време задржао у Бечу. „Био сам данас код Германа, лепо ме примио и читаво пола сата са мном разговарао; питао ме о академији и приповедао ми о сликама и о галеријама што их је видео у Италији и Немачкој, питао ме најпосле шта планирам за квартир."[10] Резултат ове посете била је незнатна сума од педесет форинти. Али и тај новац, који није могао битно да поправи фалтине уздржане финансије, био је довољан да поврати пољуљано самопоуздање. „Лако покретљива моја унутрашњост заталаса се, разлије се у блаженство, а усред тога блаженства чујем како божанствени звук харфе прати песму нечујну што ми је душа пева о пријатељству и минулим сретним часовима... Толико као одушка нека је осећањима, па да прећем у сферу свакидашњих брига и једи живота."[11] Само на тренутак дозвољава да га обузме еуфорија због успеха који су имале аудијенције код Германа Анђелића, а онда му се у сећање поново враћају свакодневни проблеми, менице, квите и дуг, који треба да буде „онај мотор који ће ме будити из сањарија, које ме обузимају у ревној овој сликарској чежњи", додаје Фалта у истом писму.

Познато је да је Фалта сликао портрет свог добротвора Германа Анђелића, можда још у гимназијским данима, или после овог сусрета у Бечу, у знак захвалности добротвору. На жалост, и овај портрет, као и низ других, помињу се само у новинским чланцима и писмима.

Године 1882. Фалта завршава гимназију с одличним успехом.[12] Већ тада се бави сликарством као самоук и ради портрете и иконе са приличним успехом. Вероватно је из тог времена и портрет др Милутина Татића, који му се приписује. Татић је био Румљанин, а и члан патроната Велике српске гимназије, тако да је Фалта са више страна могао да дође у везу са њим. Збуњује чињеница да је то био уљани портрет, а мало је вероватно да је Фалта већ тада радио у уљу.

Након гимназијског школовања, Фалта одлази у Беч на студије права. Те две године представљају значајну прекретницу у сликаревом животу. Први боравак у престоници аустроугарске царевине, који је Фалти омогућио сусрет са многим уметничким збиркама, велелепним грађевинама и богатим уметничким животом, истовремено га је подстакао да одустане од намере да постане правник. После две године студија, невољан да полаже испите, Фалта се вратио у Руму.

Убрзо поново одлучује да се отисне у Беч. Године 1887. припрема се за упис на сликарску академију и чека да добије одговор на захтев да постане Матичин стипендиста.[13] Месеца новембра исте године написао је и прво писмо пријатељу Сави Кри-

[9] Писмо бр. 20.
[10] Писмо бр. 1.
[11] Писмо бр. 2.
[12] *Споменица о стогодишњици Српске православне велике Гимназије у Новом Саду 1810 – 1910*, Нови Сад 1910, 62.
[13] К. Амброзић, *Прилози биографијама наших сликара из архива Матице српске*, Зборник Матице српске, серија друштвених наука бр. 8, Нови Сад 1954, 156.

товцу у Руму, у којем, као и у следећем које долази ускоро, пише о поменутој аудијенцији код Германа Анђелића. Ипак, најзанимљивији делови писама, односе се на Фалтино школовање, као и на сам рад.

Крајем 1887. године, Јосиф Фалта је између седморице других молилаца, као особито оспособљен, изабран на прво место на конкурсу за стипендију Матице српске из закладе Христифора Шифмана. Стипендија је износила две стотине педесет форинти. Из каснијих записника са седница Матице српске сазнаје се да је Фалта редовно слао стипендиторима потврде о часовима које је похађао, као и о положеним испитима. Истовремено је слао и цртеже који су илустровали његово напредовање. „Сутра полазим опет после ферија у школу, те ћу дати од професора потписати квиту што је Матици шаљем. Ако професор не буде сутра дошао мораћу се претрпити за који дан док га не ‚упецам', а узрок ће бити да ћу за који дан дуже и стипендију морати чекати."[14] Судећи по бројним цртежима које поседује Галерија Матице српске, Фалта је пуно полагао на мишљење његових стипендитора. „На академији морам да сам увек, јер би ми могао професор при потписивању квита за стипендију пребацити да не показујем довољно труда, а то нисам рад"[15]. Ове речи најбоље илуструју колико је сликару значила помоћ коју је добијао од Матице српске.

У време када је Фалти била одобрена Матичина стипендија, он се још није био уписао на сликарску академију. Тек је намеравао да се, како он сам каже, „упише", односно да похађа часове цртања по гипсаним моделима – „да црта главе по гипсу израђене"[16], јер му је то било врло нужно за академију. Значи, ту годину дана коју је Фалтра провео у Бечу пре уписа на академију, искористио је да се припреми за пријемни испит. У протоколима академије, Фалтино име се среће од 1888. до 1891. године.[17] Тако стоји да је Falta Josef, рођен 11. фебруара у Руми, Славонија, православне вероисповести, отац абација у Руми, школска спрема – гимназијска матура. Током студија показао је добар успех из перспективе и анатомије, а вредноћа му је такође оцењена добр им. Из владања је имао одличан успех. Током оба семестра школске године 1890/91. похађао је општи курс сликања и показао је одличан успех. Да такав успех не долази случајно, потврђује сам Фалта: „Од неко доба живим сасвим што но каже по сату ценим време, предавање ни једно не пропуштам нит изостајем са цртања."[18] Не треба сумњати да је Фалта сваки слободан тренутак посвећивао раду. Нештедимице је трошио енергију да би до краја проникао у тајне сликарског умећа. Са приближавањем испита, и интензитет рада постајао је снажнији. „Ево четрнаест дана данас како – ти знаш – по мом обичају кошуље нисам скинуо и чисте обукао – а то је знак да никуд из стана нисам излазио. Провео сам то време радећи, који цртајући, које учећи."[19], јављао је Фалта у писму написаном непосредно после ускршњих празника. У истом писму јавља о догађају који је узбудио читав Беч. „Ја ти приповедати нећу нит могу и колико бих ти могао, толико си дознао сигурно из наших листова Браника и Заставе". Мада те речи представљају само наговештај, довољно добро илуструју тврдњу да Фалта ипак није био слеп за оно што се дешавало око њега. На срећу, ово су једини наводи из писма које је било могуће проверити. *Застава* не помиње догађај о којем писмо говори, али зато *Браник* у броју од 25. IV 1889. године доноси непотписан чланак о штрајку кочијаша бечког трамваја и о нередима које је изазвао поремећај у градском превозу за време празника.

[14] Писмо бр. 11.
[15] Писмо бр. 14.
[16] Писмо бр. 8.
[17]. К. Амброзић, В. Ристић, *Прилози биографијама српских уметника XVIII и XIX века*, Зборник радова Народног музеја II, Београд 1959, 422.
[18] Писмо бр. 9.
[19] Писмо бр. 11.

За време поменутих ускршњих празника, у Бечу је боравила и Даница Камбер, супруга Фалтиног пријатеља из Руме Андрије Камбера. Заједно су посетили изложбу у Kunstlerhaus-u.[20] Фалта то саопштава само као поруку пријатељу у Руми, али, на жалост, не говори о којој је изложби реч.

Исте, 1889. године, нешто касније пише и о испитима који су били пред њим:[21] крајем јуна чекали су га испити из анатомије, а касније, у размаку од осам до десет дана из још два предмета, чије називе не наводи, али додаје да ће до половине јуна бити готов са првом годином на академији. „Искрено да речем изморио сам се довољно целог овог времена, а још ће ме доста муке стати док и испите с врата не отаљам." Ове речи довољно јасно исказују сву муку и труд које је Фалта морао да уложи да би успео да превазиђе све тешкоће и да истраје до краја.

Првог лета свог боравка у Бечу Фалта се није враћао на распуст у родну Руму, плашећи се да би путовање било превелики издатак за њега. Тек наредне године, свестан да и боравак у Бечу изискује трошкове, одлучио је да преко лета ипак не остане тамо. „У Руму не бих био рад да долазим бар док не свршим академију. Знаш и сам како је код нашег света. Сваки би хтео да му дајем рачуна, шта сам радио и где сам био. Сматрао би, да с правом иште то од мене, јер ме Рума помаже, а осим тога Румљани extra из својих џепова троше на мене. Ја ћу се у своје време Румљанима као добротворима тако и у Руми благодарним показати, но засад сам још те предрасуде, да у Руму не треба да идем."[22] Надао се да ће старешинство манастира Шишатовца изаћи у сусрет његовој молби и да ће му дозволити да тамо проведе ферије. Да ли је заиста током лета године 1889. био у манастиру Шишатовцу, за сада се не може утврдити. Нема ни трага о некој његовој делатности тамо. Може се само претпоставити да Фалта, уколико је тамо провео тих неколико летњих месеци, није седео скрштених руку. Он сам, на жалост, ништа не говори касније о томе, а сваки други податак који би се у самом манастиру могао сачувати, вероватно је уништен.

У сваком случају, са повратком у Беч и почетком школске године, вратиле су се и старе бриге и обавезе. Фалта је у неколико наврата покушавао у Загребу да изради стипендију,[23] али је сваки пут бивао одбијен. Ни посредовање Ђурковића није помогло да Фалта добије потврдан одговор. Финансијске невоље и даље су остале највећи проблем који је пратио сликара. Више од свега, главобоље му је задавало плаћање школарине, обавеза која се никако није могла избећи. „Ја сам опет у грозној кубури. Ректор је објавио неки дан да је последњи термин плаћања школарине до 14. о.м. Ко до суботе до подне не плати, брише се из листе академичара, до чега никако не би смео допустити до дође"[24], јадао се Фалта Сави Критовцу. Да би нагласио озбиљност ситуације у којој се налази, додаје да су се имена неуредних платиша најпре истицала на огласној табли, а потом су се они, којима та опомена није била довољна, брисали са списка студената академије. У страху да се нешто такво не догоди, Фалта је најпре покушао да позајми новац, а затим је почео да обилази ђаке којима је држао часове цртања,[25] али ни они, очигледно, нису били бољег имовног стања. Писмо Сави Критовцу, у којем моли пријатеља да му некако набави новац, било је заиста последњи корак очајника. На срећу, пре него што је Фалтино писмо стигло до Руме, Сава Критовац је већ послао новац, тако да је школарина била плаћена у последњем тренутку. Проблем плаћања

[20] Писмо бр. 10.
[21] Писмо бр. 12.
[22] Исто.
[23] Писмо бр. 14.
[24] Исто.
[25] Један од тих ђака био је и сликар Васа Ешкићевић, који код Фалте учи сликање портрета угљеном по фотографијама. О томе: Теодор Плавшанић, *Васа Ешкичевић (1867–1933),* Зборник за ликовне уметности Матице српске бр. 6, Н. Сад 1970, 164.

високе школарине пратио је сликара и касније, током студија на минхенској сликарској академији. Сачувани су подаци, заправо Фалтине молбе министарству школарине за ослобађање од плаћања трошкова.[26] Чак у два маха Фалта је покушао да умањи трошкове својих студија, али се не зна да ли му је то пошло за руком. Ипак, захваљујући тим документима, сачуваним у Минхену, сачувао се бар неки траг о сликаревом каснијем школовању.

Коначно, за изучавање делатности и животног пута Јосифа Фалте, у његовим писмима најважнији су они делови који се односе на сликарево уметничко деловање. Готово да нема писма у којем се не помиње бар неки детаљ везан за рад. Поред напомена о напредовању на академији, углавном је реч о изради портрета по наруџбини, што је од првог дана боравка у Бечу био један од значајних извора прихода. Ту Фалтину делатност треба схватити и као посредан начин примања помоћи од некадашњих суграђана. За цену од пет до десет форинти, по фотографијама које су му преко Саве Критовца, Андрије Камбера и других стизале из Руме, Фалта је у Бечу радио „слике", како их је сам звао, и слао их натраг у Руму.

Из протокола сликарске академије види се да је Фалта похађао општи курс сликања тек од 1890. године. У јесен наредне године, када говори о напредовању на студијама, Фалта први пут помиње да се бави и сликањем. „До сад сам већ пет портрета намазао и то доста добро. Цео дан се бавим мојим академским пословима јер ово ми је последња година на опћој сликарској школи, ове године морам показати шта знам да могу даље напредовати."[27] У истом писму још напомиње да ће много више моћи да „заслужи", односно да заради, када буде усавршио сликање бојама. На основу свега тога, као и на основу неких ранијих напомена у писмима, стиче се закључак да је Фалта до тада углавном цртао портрете, што би могао бити један од разлога због којих се они нису сачували до наших дана. Ту тврдњу најбоље доказују баш Фалтине речи о „слици" коју је радио за румског банкара Јоакима Ристера: „При фиксирању сам је, што кажу, 'ферпацовао'. Нисам удесио добро смесу; сувише је густа изашла, те је обојадисала папир и нахватала се материја дотична на површини, те је слика много тиме од сјаја свог изгубила. Писао сам Ристеру како би се слика могла прелаковати, што бих и сам у́чинио, да сам времена имао. Ако није управи слика по вољи, ја сам вољан другу начинити."[28] Ово није једини проблем који је искрснуо између сликара и његових наручилаца. Окупиран обавезама на академији, као и приватним часовима које је давао, Фалта није увек стизао да удовољи захтевима своје клијентеле, као ни да у потпуности испуни њихова очекивања. Понекад се чак дешавало да до неспоразума дође и без његове кривице. „Није ми се дало никако да тај лик погодим. Па ова фотографија некуд чудновата, не можеш светлости ни сени удесити па никако. Једва једном ју доконах – а знам да филистру опет по вољи бити неће."[29] Радило се о слици супруге Јоце Богдановића, коју је Фалта радио по други пут, после једног безуспешног покушаја.

Током читавих студија у Бечу, помињу се ти портрети по наруџбини, око десетак њих којима се за сада не може ући у траг. Из тог периода, осим бројних цртежа који представљају академске вежбе, сачуван је још само један цртани портрет који, додуше, Фалта не помиње, али он ипак може да послужи као веродостојна илустрација за остале. Ради се о цртежу са ликом Викторине племените Ђурковић, потписаном и датираном у 1889. годину. На први поглед је јасно да је рађен по фотографији, али је цртан веома меко, са благим сенкама и прелазима, тако да одудара од знатно тврђих школских вежби. Да ли је израда овог портрета повезала Фалту са породицом Ђурко-

[26] Податак добијен љубазношћу колеге Владимира Коњикушића из Минхена.
[27] Писмо бр. 18.
[28] Писмо бр. 5.
[29] Писмо бр. 11.

вић или је сликар урадио тај портрет у знак захвалности, није нам познато. Управо те, 1889. године, Фалта је последњи пут узалуд покушао да испослује стипендију у Загребу. Чак ни Ђурковићева интервенција није му помогла да је добије.[30]

Од осталих портрета које је Фалта радио за време студија, остала су нам само имена наручилаца – чланова трговачких породица Богдановић, Андрејевић, Вујевић, као и Николајевића, Пазарских, Нешковића, Ђорђевића, Хараминчића, Младеновића и других.

Тих година, Јосиф Фалта се бавио и израдом илустрација за различите часописе и књиге. Раније познат податак да је радио неколико цртежа за илустровани часопис *Немања* који је излазио у Бечу, допуњује и приказ поменутог часописа, из пера Н. Марковића у новосадској *Застави.*[31] Мада не наводи њихове ауторе, већ само набраја илустрације, Марковић на крају додаје да су ликови Банијца и Банијке, за које се зна да их је радио Фалта, преузети из Беговићеве књиге *Животи Срба граничара.* Други податак о сарадњи са часописима, даје нам сам Фалта. По наруџбини Стеве Поповића, урадио је манастир Врдник и Крушевачку цркву, „обе перетом израђене".[32] Послао их је Арси Пајевићу у Нови Сад, али је, за сваки случај, уколико се догоди да цртежи не буду објављени у календару, један намењо Сави Критовцу, а други Андрији Камберу на поклон. Цртеж манастира Врдника објављен је у календару *Орао* за 1889. годину, а касније је неколико пута прештампаван у различитим календарима.

Из Минхена се, током две године боравка, Фалта само једном јавио Сави Критовцу, и то у јануару 1894. године.[33] Дубоко потресен због смрти сестре, Фалта ништа не тражи, осим да га се пријатељи сете о новогодишњим празницима и да испију у његово здравље „чашу вина руменога". Приметно је да у том писму нема више оног полета и одушевљења, које се, упркос свим гешкоћама, запажало у претходним јављањима.

Податке о Фалтиним минхенским студијама треба потражити и на другој страни. Захваљујући продужетку Матичине стипендије, коју је добијао до краја 1894. године (када сликар и прекида свој боравак у Бечу), Фалта је могао да настави студије у Минхену. У матрикулама академије име му налазимо под редним бројем 1025. – Јосиф Фалта из Руме, Аустрија, отац, шнајдер, православне вероисповести, уписао се на сликарску класу код професора Лицен-Мајера другог новембра 1892. године.[34] Фалтини биографи поред Лицен-Мајера помињу и познатог пејзажисту Карла Раупа. Имена двојице професора наводе се и у молбама које је Фалта подносио у циљу ослобађања од плаћања школарине, у два наврата.

То би углавном било све што би се могло рећи о Фалтиним студијама у Минхену. Да ли је завршио академију или је студије морао да прекине због болести, тешко је рећи. Крајем 1894. или почетком наредне године, вратио се у родну Руму. У септембру 1895. запослио се као наставник цртања у сарајевској Великој гимназији. На том послу није остао ни шест месеци. Као и многе његове савременике, туберкулоза га је покосила када је био у пуном напону стваралачке снаге.

Фалтина сликарска заоставштина није нарочито обимна. Поред почетничких радова, као што су портрети Јована Татића и његове супруге, који му се приписују и илустрација објављених 1888. године у часопису *Немања* у Бечу, ту су и цртежи који се чувају у Галерији Матице српске. Има их укупно шездесет шест и, судећи по прециз-

[30] Писмо бр. 14.

[31] Н. Марковић, *Немања – српски илустровани лист у Бечу,* Застава бр. 75, Нови Сад, 15. V 1888.

[32] Писма бр. 7 и 8.

[33] Писмо бр. 20.

[34] Ј. Јованов, *Минхенска школа и српско сликарство.* Каталог Галерије Матице српске, Н. Сад 1984, 58.

ном датовању, сви су настали у оквиру академских вежби, такође у Бечу. Само један цртеж, поменути портрет Викторине племените Ђурковић из 1889. године настао је под другачијим околностима и илуструје читаву једну, за сада нама непознату, област Фалтине делатности – израду наручених портрета, углавом према фотографијама. Међу нарученим делима из тог времена налазе се и цртежи манастира Врдника и Крушевачке цркве, које је Фалта радио за илустровани календар *Орао.*[35] Још два уљана портрета приписују се времену студија на бечкој сликарској академији. Још један портрет, захваљујући снажним акцентима минхенске реалистичке сликарске школе, доводи се у везу са каснијим раздобљем Фалтиног стваралаштва. Најзначајније, али истовремено и најзагонетније Фалтино дело је мали, недовршени пејзаж са називом *Предвечерје,* на којем је приметно интересовање за импресионистички сликарски поступак. Мада се претпоставља да је то последњи рад овог сликара, још увек постоји могућност да се појави неко дело из сарајевских дана, које ће бацити више светлости на личност мало познатог уметника.

Писма Сави Критовцу из Беча: 1. новембар 1887, 2. 7. XI 1887, 3. 14. XI 1887, 4. 3. I 1888, 5. 26. II 1888, 6. 2. V 1888, 7. 1. IX 1888, 8. 3. IX 1888, 9. 26. XI 1888, 10. 18. IV 1889, 11. 28. IV 1889, 12. 3. VI 1889, 13. 1. VII 1889, 14. 9. XII 1889, 15. 15. XII 1889, 16. 1. III 1890, 17. новембар 1890, 18. 28. XI 1891, 19. 30. XII 1891.

Из Минхена: 20. 3. I 1894.

AUS DEM BRIEFWECHSEL DES MALERS JOSIF FALTA

JASNA JOVANOV

Neben anderen Quellen, die uns bei der Erforschung des Lebens und Wirkens des wenig bekannten Malers Josif Falta zur Verfügung gestanden haben, befinden sich auch seine Briefe. Es gibt deren insgesamt zwanzig und alle stammen aus den Jahren zwischen 1887 und 1894. Bis auf einen und zwar den letzten, aus München abgesandten Brief, sind alle Briefe in Wien geschrieben und an den treuen Freund Dr. Sava Kritovac in Ruma adressiert. Wie dies gewöhnlicherweise der Fall ist, bezieht sich Falta in diesen Briefen auf verschiedene Bereiche seines Lebens und Wirkens. Eines der Hauptprobleme, mit dem er ständig zu ringen hatte, bildete seine prekäre finanzielle Lage bzw. die ihn ständig begleitende Geldnot, so daß sich der größte Teil der Briefe darauf bezieht – auf Stipendiensorgen und das Sammeln von Professorenunterschriften und verschiedenen Gutachten zwecks Zustellung seinen Förderern, auf Darlehen und deren Rückzahlung, auf neue Versuche ein Stipendium zu bekommen, aber auch auf Versuche mit eigenen Arbeiten, vor allem mit Ausarbeitung von Porträts, sich seinen Unterhalt zu verdienen. Darüber hinaus beinhalten diese Briefe auch einige wertvolle Angaben über sein Studium an der Wiener Kunstakademie, die von Falta besuchten Lehrveranstaltungen, sowie über die von ihm abgelegten Prüfungen und die im Laufe des Studiums gemachten Fortschritte. Neben den schon bekannten Details aus Faltas Biographie ermöglichen uns diese von seiner eigenen Hand niedergeschriebenen Angaben ein vollständigeres Bild vom Künstler, der uns so wenige Arbeiten hinterlassen hat, zu schaffen. Für die Beleuchtung des Schaffenswerks dieses Malers sind von besonderer Bedeutung die Angaben über die Porträts, die Falta auf Bestellung vermögender Rumaer Bürger geschaffen hat. Leider ist uns vorläufig keines dieser Porträts bekannt. Bekannt sind nur die Illustrationen, die Falta in verschiedenen illustrierten Zeitschriften und Kalendern veröffentlicht hat. Außer diesen Illustrationen wurden mehr als sechzig Zeichnungen und nur vier Ölbilder Josif Faltas aufbewahrt.

[35] Велики илустровани календар Орао, Нови Сад 1889.
Податак да су Фалтини цртежи заиста објављени добила сам љубазношћу професора Богдана Станојева из Новог Сада.

Сл. 1. Јосиф Фалта

У Бечу, 9/21 нов. 887.

Драги мој Ковачеве!

Свакидашња моја разноситања
свуда ме носе, па тако могу
мало ми је добро шало долазе
по-вечу, ни-тде нико не буде
радосан у мени доме кошао
о чем с тобом ћу ја.
Неки ресбиљи свеђаји обузму
ме, којима морам дасе
подам, као записима за
неке поштене и миле, које
су ми мила, с којима про-
живех по који леп часак
у нашој, и ако дерној Ђути.
Лако покрет мила мојег
ћутарења ваталаса се, разлије
се у фантазији, а усред
тога блажена гује као
божанствени звуке
харфе краљ Давид, коју
мило ми ју душа ћена а о
пријатељству и пиштуи т

У Београду 31. 894.

Драги мој Сава и Ђуро!

Обрадовао ме Ваш се до данас
јавио писмом, срдачно и искрено
као и до данас шаљући бојаму
тишину и тобоже да мирисом забора-
вим на све осећаје. Ушао сам у
ту моју и вашу, нешто да кам-
де ресаре ситна крилашца протег-
нуо сам. Машао бојаму сам сенке
а све ноћивало је весео родбина
од људи из Митровице, док ми је
последња удар не завичајна је
дрхтаја крилашца. Како ми је
тада било и како ми је радо
ће моћу Вама штампати. Тако је
прошла година и пет' како нема
свакидашње жале сада онеч-
ње вре'. Да сам некрасно рекао

ДЕЈАН РАДОВАНОВИЋ

Сецесијске ковине на фасадама Београда

На самом почетку XX века сецесија[1] је потпуно формиран стил који је освојио сва поља уметничког стварања и обликовања. Сецесијски орнамент који покрива скоро сваки предмет свакодневне употребе, грађевине ... продире у све делатности и претвара овај начин уметничког обликовања у стил живота експанзивне средње класе. Интернационалну распрострањеност сецесије тријумфално доказује Париска изложба 1900. У процесу развоја крајем XIX века се јасно разликују посебности појединих великих центара развоја овог стила, али и доследно праћени општи програмски принципи. Настала под окриљем интернационализације индустрије и трговине, сецесија управо тим путем осваја свет. Нови стил симултано промовише нове материјале, начине грађе и производње у истој мери у којој и они њега, па сабирајући све погодности новина постаје синоним за модерни живот.

Српска средина се са сецесијом сусреће на домаћем тлу на почетку XX века. Нови стил доносе трговина и реклама, као и архитекти и уметници школовани у иностранству[2]. Укус публике и поручилаца одређују мода и жеља за укључивањем у модерну европску средину. Најјаче корене сецесија је створила у архитектури и примењеним уметностима Србије, иако се може наћи у свим видовима уметничке делатности. Чињеница да је сецесија најзначајнији утицај остварила у архитектури, може се објаснити не само динамичним темпом изградње тог времена (односно бројем грађевина из тог времена) већ и школовањем српских архитеката у немачким земљама и потребом за увођењем нових начина градње.

---

[1] Термин Сецесија се у иностраној литератури користи за означавање бечке варијанте стила, док се као репрезент целокупних збивања најчешће употребљава термин Art Nouveau, који уједно означава француску варијанту. Поред поменутих термина у употреби је још читав низ израза (Jugendstil, Mackintosh, Glazgow, Chicago, Belge, Horta...) који представљају напор да се терминолошки разграниче национални аспекти развоја тог покрета. У нашој литератури која се бави овим покретом у нас, најчешће је у употреби израз Сецесија, мада се јављају и изрази Art Nouveau i Jugendstil у зависности од тога који се утицај акцентује у појединим случајевима. У сваком случају конвенционално је прихваћен термин Сецесија за генерални план утицаја, мада се аутори углавном слажу у томе да је утицај сва три центра (Беча, Париза и Немачке) присутан у нашој продукцији. И у овом раду ће се за збивања у српској уметности, под утицајем овог стила, користити термин Сецесија.

[2] Подаци о школовању архитеката су објављени у радовима Гордане Гордић *Архитектонско наслеђе града Београда* I, (Каталог архитектонских објеката на подручју Београда 1690–1914, ЗЗСК града Београда, Београд, 1966.) и биографије архитеката (Каталог изложбе „Српска архитектура 1900–1970", МСУ, Београд 1972). Тиме се бави и Дивна Ђурић-Замоло у раду *Градитељи Београда 1815–1914*, Музеј града Београда, 1981.

Развој трговине у Србији током XIX века је довео до стварања веома живог тржишта, на коме велику улогу има увозна роба. Производи домаће индустрије и занатства[3] на том тржишту морају да издрже конкуренцију стране робе, па занатлије и индустријалци врло брзо прихватају нови начин обликовања и украшавања. Разлози о којима је била реч, заједно са укусом наручилаца, формираним путем моде и рекламе, убрзо доводе до тога да се декор улица у Србији, а пре свега у Београду, мења и уједначава у тежњи да се прати европска мода.

Веома важну улогу у промени декора града имају ковине фасада, које су, изгледа, заједно са другим покретним мобилијаром имале и важну улогу у продору новог украса[4].

Утицаји који стижу са свих страна и различитим путевима у нашу уметност, поготову у архитектуру и примењене уметности[5], које директније подлежу законима тржишта, долазе на тло које још увек није припремљено за систематичан и уједначен развој. Не може се почетком XX века ни говорити о примењеној уметности у Србији, већ само о њеном зачетку у оквиру занатства. Са друге стране, сецесија је у свом развоју већ на самом почетку инсистирала на споју уметности и занатства. Тај почетни спој у Србији није још постигнут почетком XX века, иако постоје покушаји у том смеру[6]. Спој уметничког и занатског се одвија спонтано, а успех споја и квалитет резултата зависи од индивидуалних способности мајстора. Од афинитета мајстора зависи и избор врсте украса, па како то сачувани примерци ковина показују, у Београду се у исто време јављају орнаменти најразличитијих облика и порекла.

Међу сачуваним примерцима ковина могу се сада јасно одвојити три главне групе украса диференциране по формалним одликама, с обзиром на репертоар и еволуцију орнамента.

Прва група је, са својим орнаменталним репертоаром преузетим директно из природе, најближа почецима развоја сецесијског орнамента. Овде је сачувана барокна пуноћа форме и рокајни аранжман скоро натуралистички изведених флоралних елемената. У цртежу и аранжману је видљиво настојање да се очува природан склоп и поре-

---

[3] Развојем индустрије и занатства у Србији се бавио Никола Вучо у радовима *Распад еснафа у Србији*, САНУ, Београд 1959. и *Развој индустрије у Србији*, САНУ, Београд 1980. Иако је акценат на економско-социолошким проблемима ова истраживања садрже важне податке који су у вези са зачецима примењене уметности у Србији.

[4] У чланку *Сецесија у архитектури Београда*, ЗЛУ Матице српске бр. 3, Нови Сад 1967, Жељко Шкаламера износи мишљење да се сецесијски орнамент у архитектури Београда јавио прво „у занатским радовима, (...) у облицима и шарама ограда, балкона, врата и прозора" (страна 319), што је врло вероватно с обзиром на увоз такве робе и долазак великог броја занатлија у Београд.

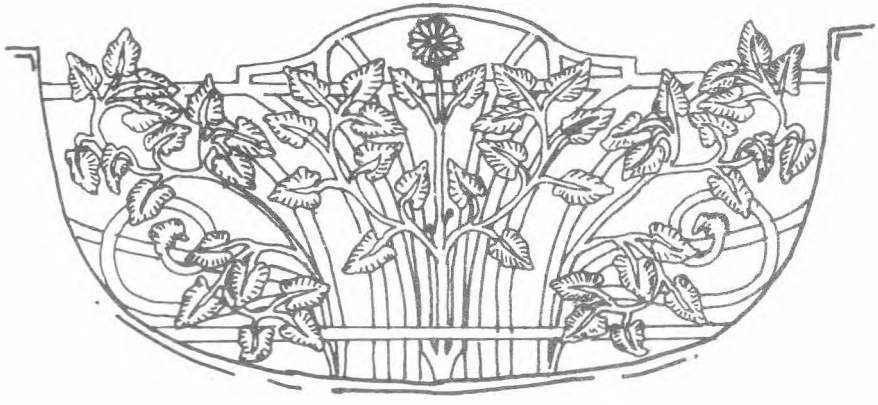
[5] Велики допринос проучавању сецесијске архитектуре у нас дао је Жељко Шкаламера у студијама *Сецесија у архитектури Београда 1900–1914.*, ЗЛУ Матице српске бр. 3, Нови Сад 1967. и *Сецесија у српској архитектури*, Зборник Народног музеја XII-2, Београд, 1985. Зоран Маневић у чланку *Пионири модерне архитектуре Београда*, Архитектура и урбанизам бр. 16, Београд, 1962. такође посебно обрађује сецесијску архитектуру али у сажетијем обиму. Дивна Ђурић-Замоло у оквиру рада *Архитектура Београда 1898–1914 из архиве Грађевинског одбора*, Музеј града Београда, 1980. такође обрађује сецесијски период. О примењеним уметностима тог периода постоји неколико студија објављених у зборницима Музеја примењене уметности и каталозима изложби истог Музеја. Од посебне важности за овај рад су каталози *Уметничка обрада метала*, Београд, 1953. и *Развој уметничке обраде метала народа Југославије*, Београд, 1956.

[6] Мисли се на рад Цртачко-сликарске и уметничко занатске школе, која је од 1895. до 1906. на вечерњем курсу школовала и занатлије. Утицај ове школе није био довољно развијен због недостатка практичног рада и незаинтересованости мајстора за школовање шегрта и калфи. Исцрпна обавештења о раду ове школе и њеном програму пружа студија Лазара Трифуновића *Српска цртачко-сликарска и Уметничко-занатска школа 1895–1914*, Универзитет уметности, Београд, 1978.

дак.[7] Стилизација је најизразитија у неочекиваном извијању стабљика и лисних трака и стварању компликованих врежа разнородних биљних елемената.

Најкарактеристичнији пример натурализма представља чаковани украс парапета излога Робног магазина (слика бр. 1). У својој неусиљеној елеганцији овај мотив ладолежа чува природну логику биљке, чији је изглед у потпуности пренесен и само очишћен од сувишних детаља и околине.

Слично решење се налази и на огради куполе и конзолама кровног венца Официрске задруге (цртеж бр. 1) – бршљан се сасвим природно пење уз једноставну основну конструкцију.



Црт. 1. Ограда венца куполе на згради Официрске задруге (1908), Генерала Жданова 45.

Натурализам облика је сачуван и на богатој чипкастој врежи капије зграде у Деличградској бр. 1 (цртеж бр. 2). Стилизација се испољава у „укрштању" различитих биљних врста. Неусиљеност линија извијања потиче од избора одговарајућих елемената из природе за сваки детаљ, те успркос нереалном склопу, аранжман делује природно, а успркос компликованости – сврсисходно.

Процес даље стилизације се наставља укључивањем декоративних елемената чије порекло није у природи у аранжмане са флоралним елементима. Такав ток стилизације показује ковина улазних врата куће Николе Предића (цртеж бр. 3). Смело извијени централни мотив са флоралним елементима је овде уравнотежен декоративном траком. Слично су изведене и ковине куће Карла Кнола.

Друга група ковина се везује за следећу етапу еволуције сецесијског орнамента. Улога геометријских, апстрактних елемената је већа и важнија у организацији аранжмана, а биљне вреже замењује геометријска арабеска, настала њиховом стилизацијом. Иако се још могу наћи поједини елементи израђени уз поштовање флоралног

[7] Овакав приступ је близак прото покретима као што је Arts and Crafts Movement, који у истраживању природних – флоралних облика долазе до стилизације сецесијског орнамента.

порекла, њихова улога се мења па постају само завршни акценти геометријских, најчешће дводимензионалних аранжмана. Овакво контрастирање структура и волумена се јавља у читавом низу примера.

Прећашњи флорални орнамент је у једном броју радова из ове групе коришћен само као инспирација за извијање линија и формирање декоративних врежа (цртеж бр. 4). У овим примерима је често занемарена структура, па флорални елементи постају орнаментални украси, као на капији куће Јована Скерлића (цртеж бр. 5) и подрумском прозору куће Марије Рекалић.

Учвршћивање геометријског склопа аранжмана је такође једна од битних одлика ковина ове групе и доприноси даљем току одвајања од природе.Такве аранжмане налазимо на капији куће Јелене Јанковић (цртеж бр. 6) и радовима Васе Јовановића (слика бр. 2 и цртежи 7, 8, 9, 10, 11).

Даљом престилизацијом и чишћењем цртежа настају ковине треће групе. Овде се потпуно губи флорални украс, а у први план избијају проблеми геометријске организације. Основни пут развоја орнамента у овој фази је његово даље прочишћавање кроз уједначење елемената и учвршћивање композиције (слика бр. 3). Сачувани примерци ове групе показују да је асиметрија доста ретка, а када се јави, само је релативна јер се асиметрични елементи најчешће постављају у правилан низ (цртеж бр. 12).

Један од ретких примера потпуне асиметрије је решетка подрумског прозора куће Галтије Леоне (цртеж бр. 13). Овај бич линије у замаху као да представља савршену илустрацију Ван де Велдеове реченице: „Eine Linie ist ein Kraft"[8].

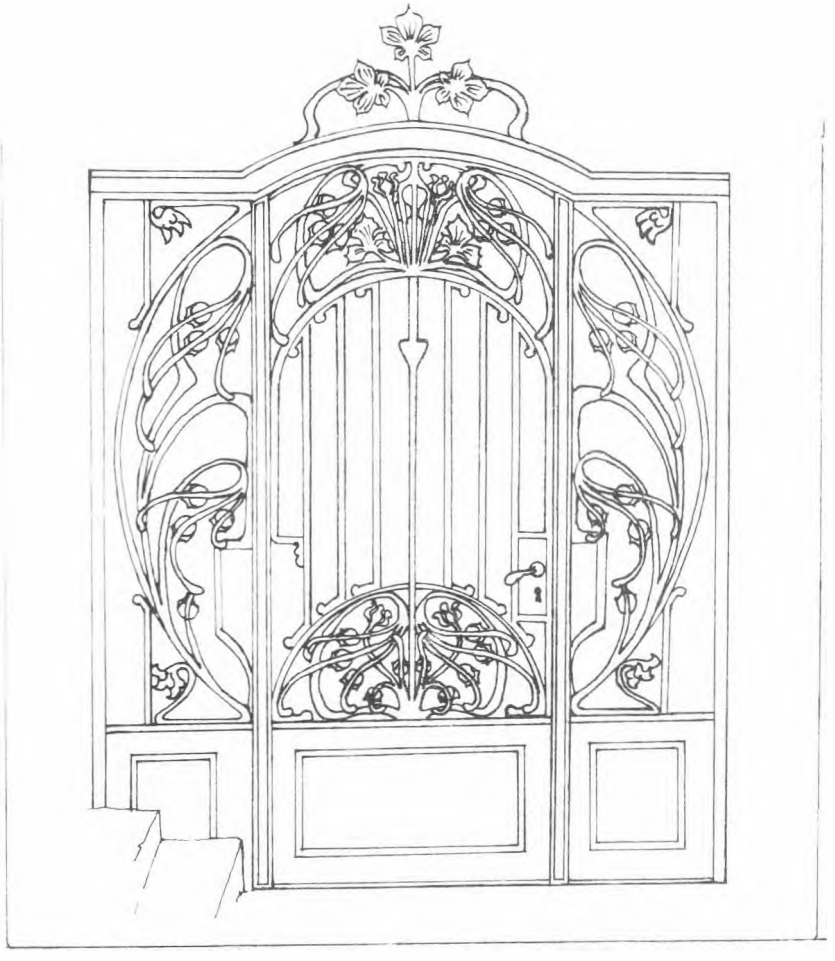
Разиграност и замах су у овој групи узмакли пред својеврсним класичним миром. Капија зграде у Светозара Марковића бр. 34 (цртеж 14), иако релативно асиметрична, основни декоративни ефекат показује у градацији цртежа и густине структуре материјала. Постепеност градације од затворене плохе лима у доњем троуглу, преко централне решетке до мирног широко отвореног горњег троугла, одише мирном хармонијом на рачун енергије.

У градацију структура се укључују и игре светлости и сенке као на капијама Бразилске амбасаде и зграде на углу Гундулићевог венца и улице Ђуре Стругара (цртеж бр. 15).

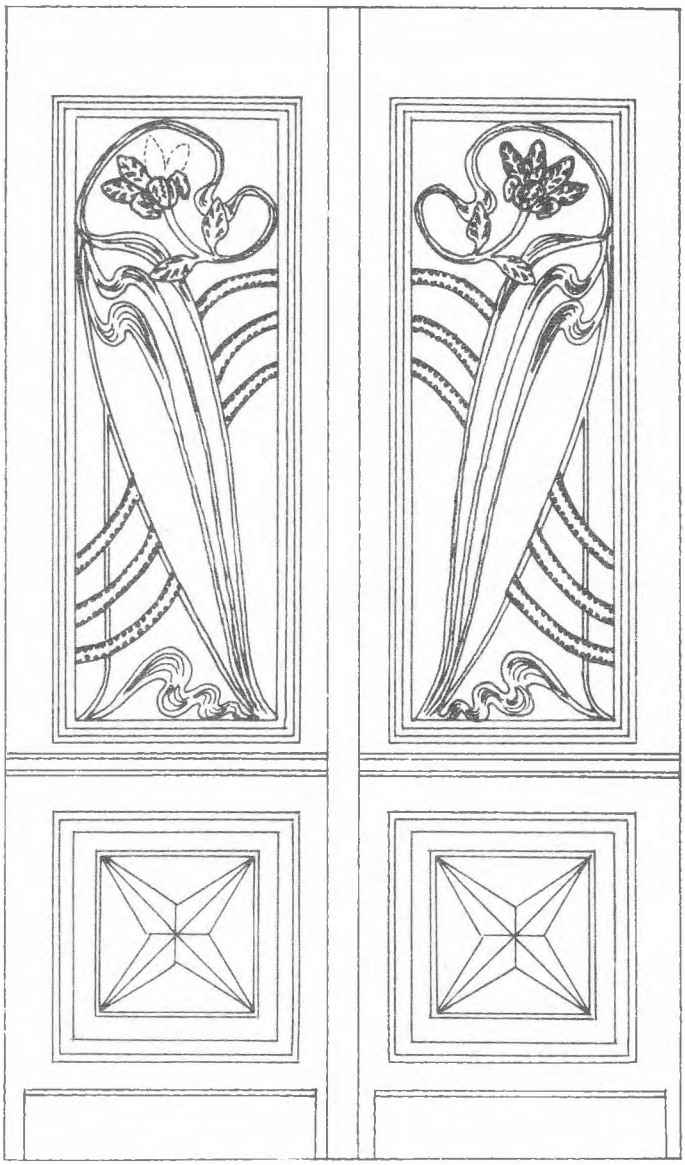
Ковине Вучине куће на Сави, рађене по нацртима Димитрија Т. Лека, показују знаначким избором елемената и мирним ритмовима линија најбоље остварење споја стилизације и академског мира.

Међу сачуваним ковинама тог времена је значајно поменути један усамљен пример сасвим пречишћеног и правилног орнамента. Ковина врата куће Платона Папакостопулоса у улици Маршала Бирјузова 38 (цртеж бр. 16), израђена је у склопу правих линија које се секу под правим угловима и равне скоро квадратне површине у горњем делу. Склоп и начин стилизације показују јасну сродност са Хофмановим начином обликовања у коме је сецесијски орнамент пречишћен до функционализма.

[8] „Линија је снага (енергија)"

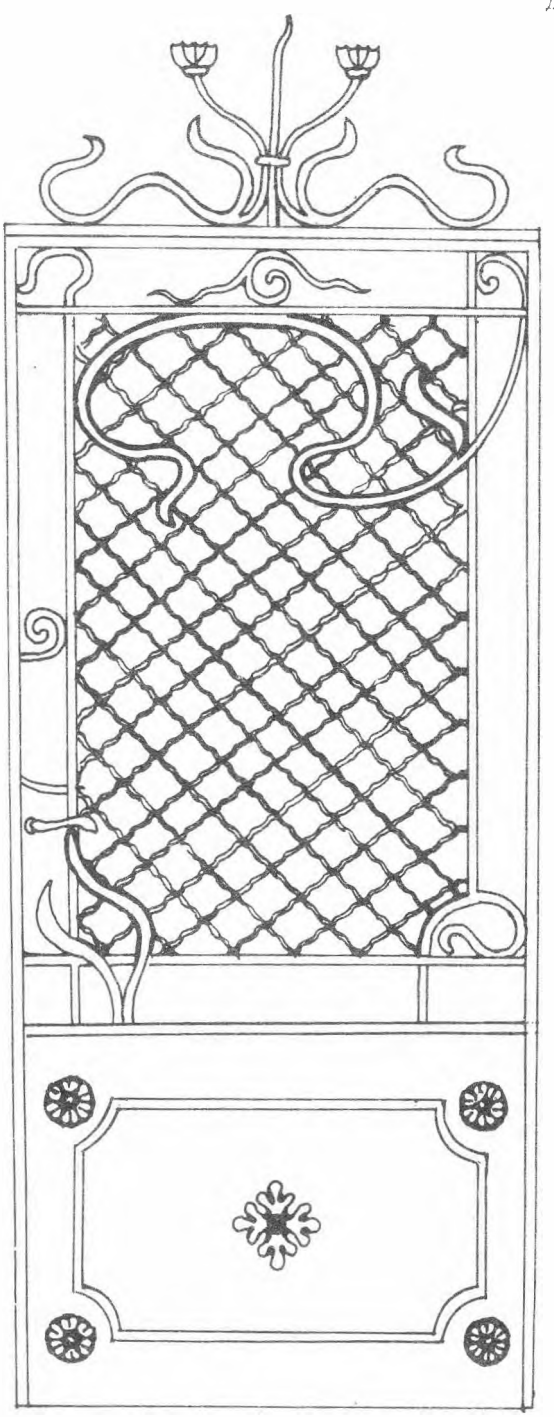


Црт. 2. Капија куће Сретена Алексића (1907), Делиградска 1.

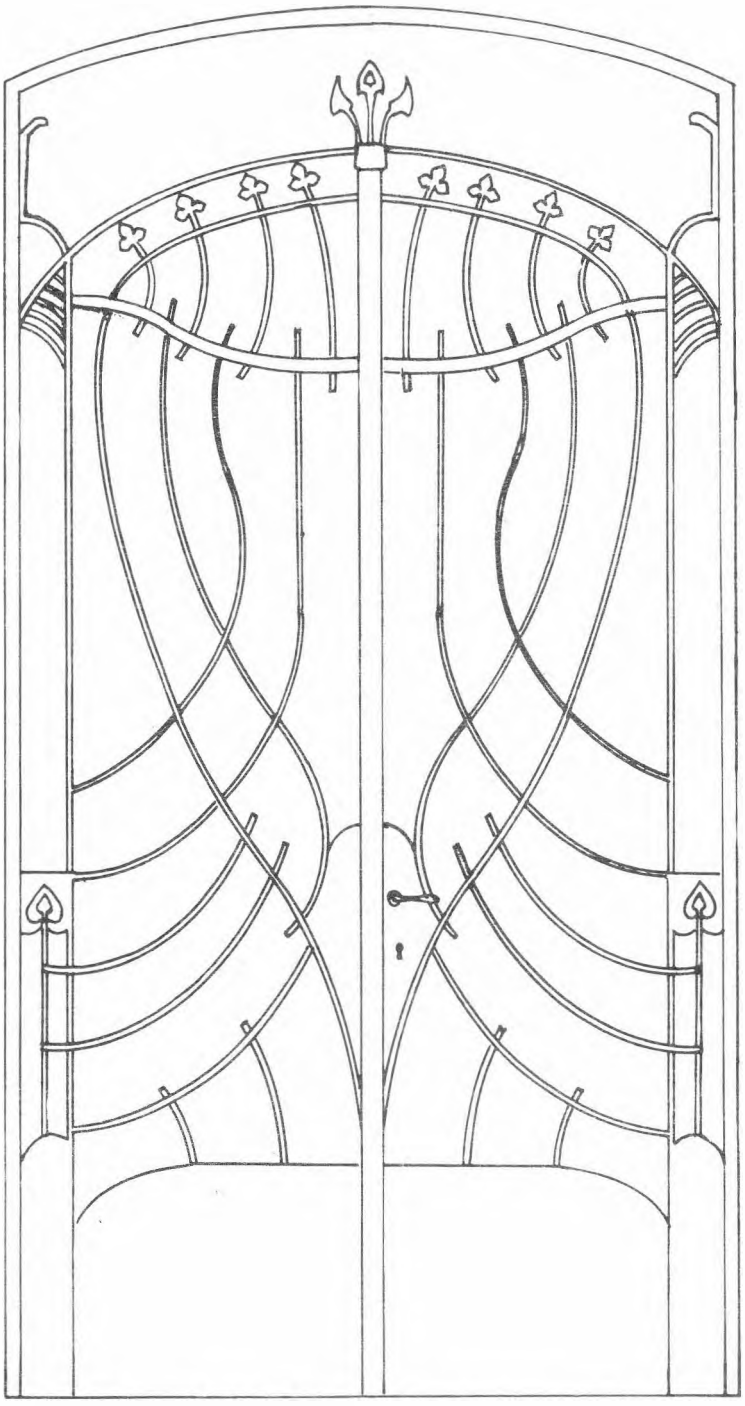


Црт. 3. Ковина са врата куће Николе Предића (вероватно из 1906), Вука Караџића 14.

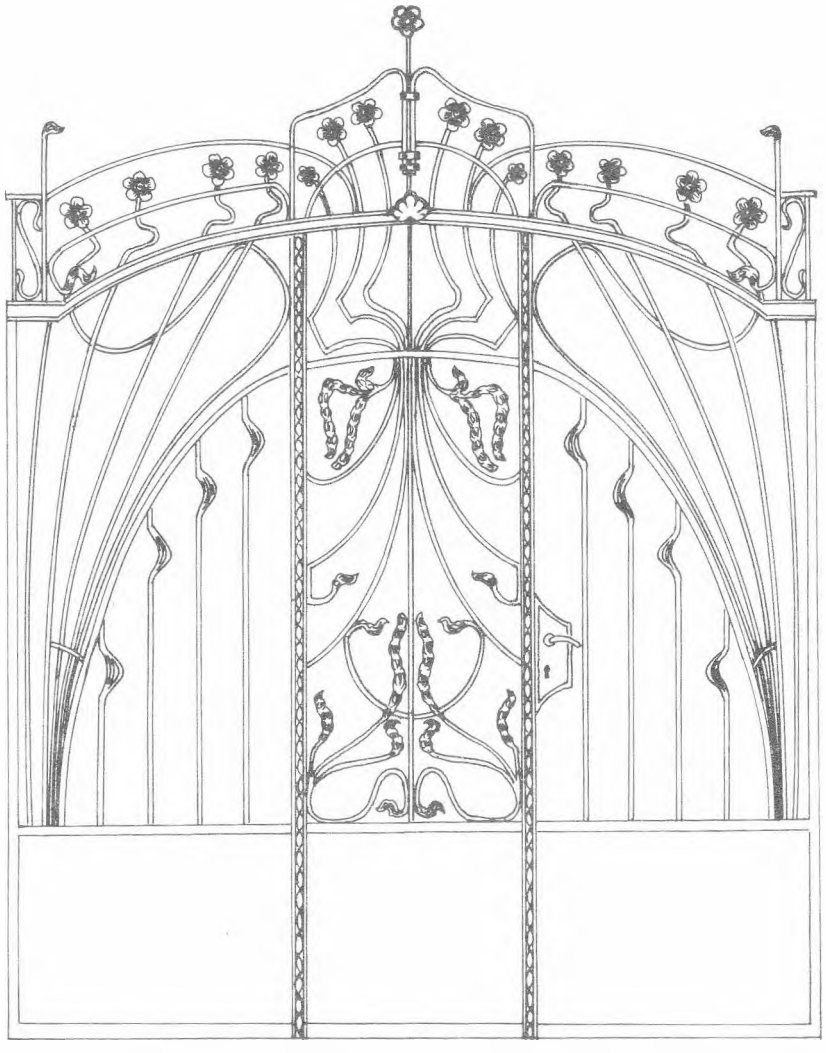
Црт. 4. Капија пасажа Николе Спасића (око 1910), Обилићев венац 17.



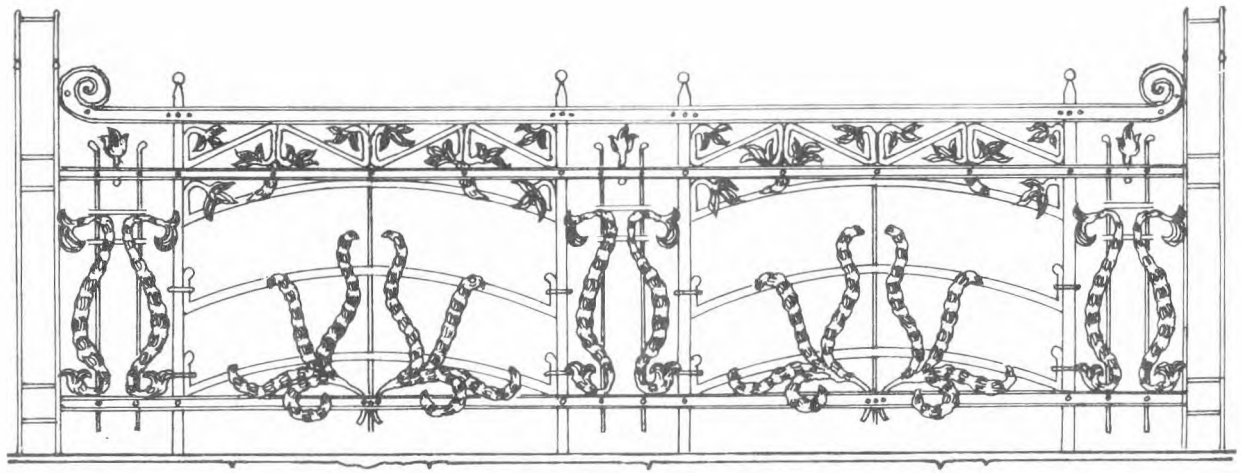
Црт. 5. Капија куће Јована Скерлића (око 1900), Господар Јованова 42–42а.



Црт. 6. Капија куће Јелене Јанковића (1907), Таковска 3.

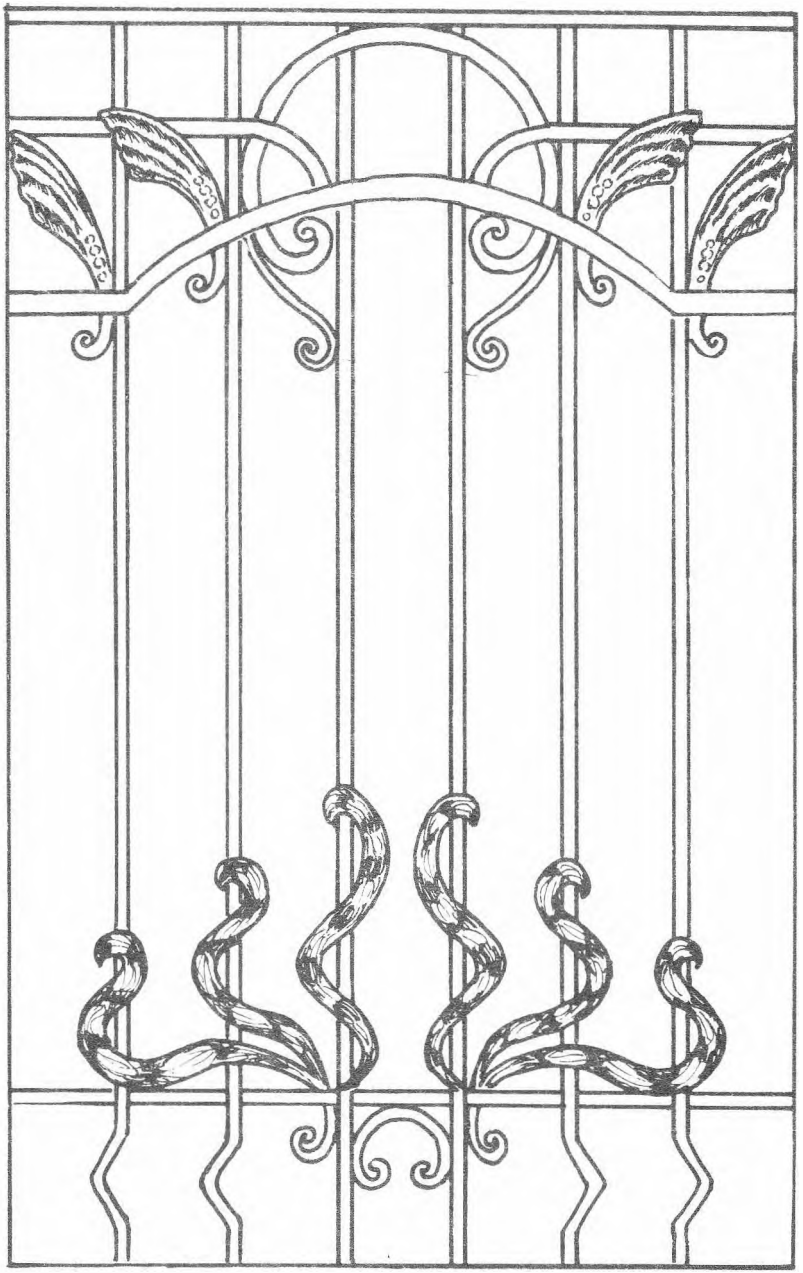


Црт. 7. Васа Јовановић: капија куће Петра Матића, садашња Индијска амбасада (1912), Доситејева 26.

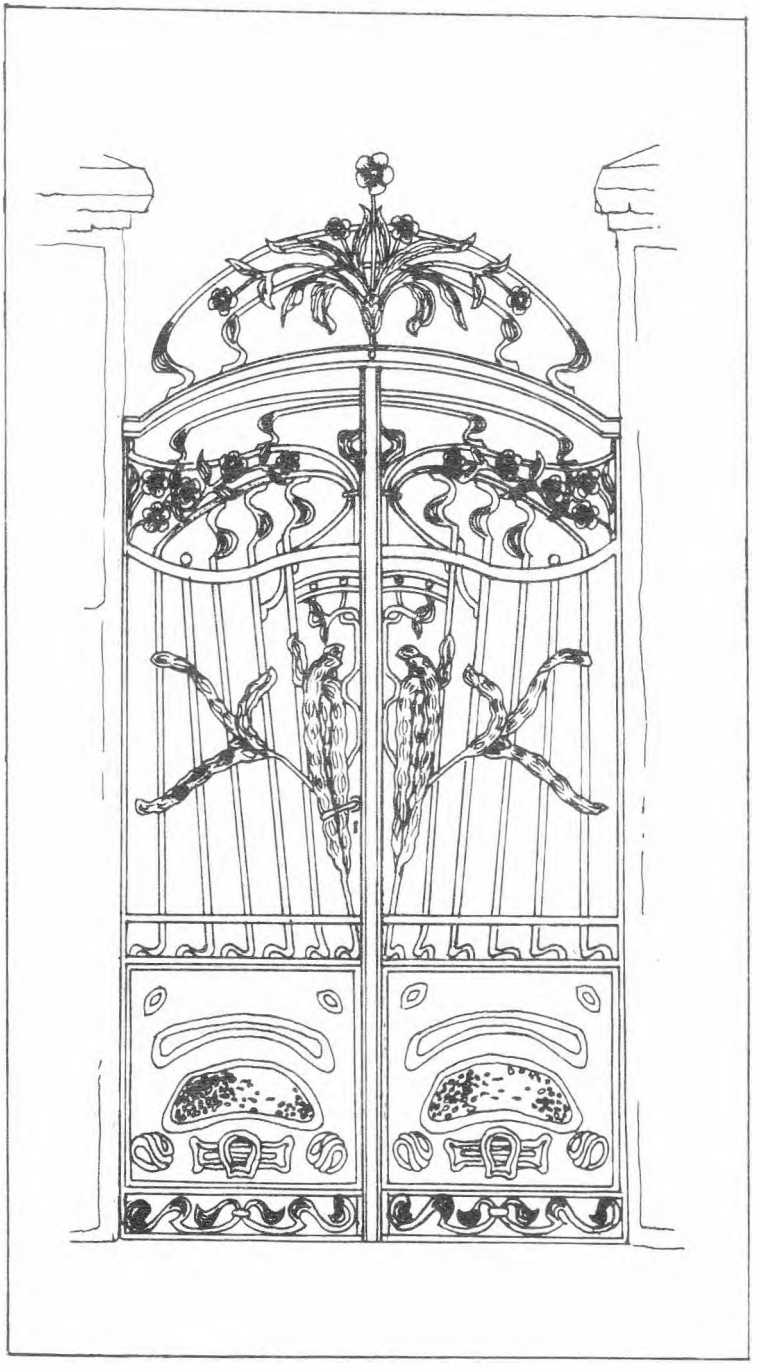


Црт. 8. Васа Јовановић: ограда балкона Прометне банке (1912), Кнез Михајлова 26.

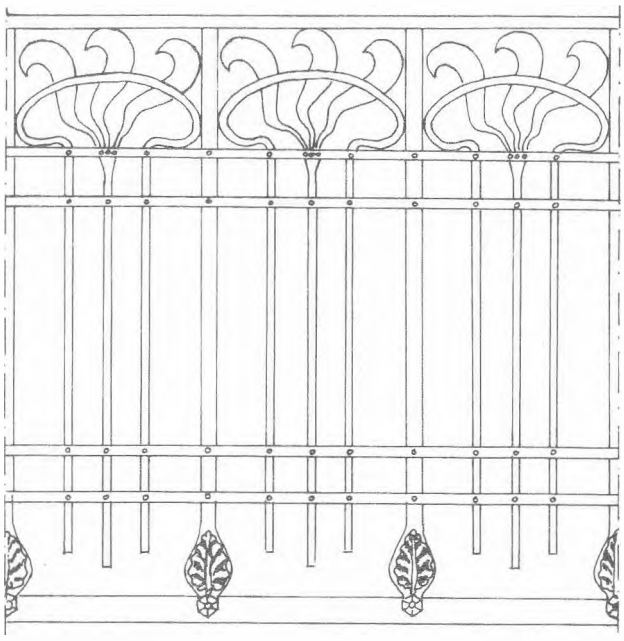
Црт. 9. Васа Јовановић: ограда на крову сопствене куће (1914), Ђуре Ђаковића 54.



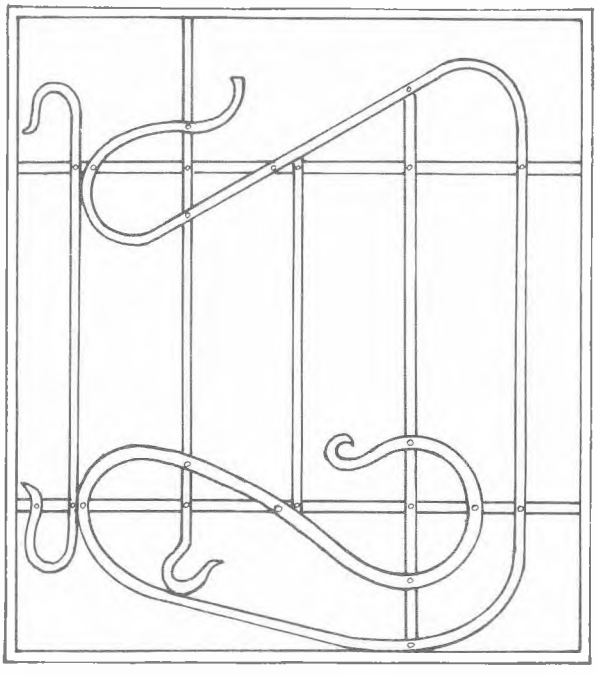
Црт. 10. Васа Јовановић (?): решетка подрумског прозора на згради у Доситејевој 18 (I–II деценија XX века).



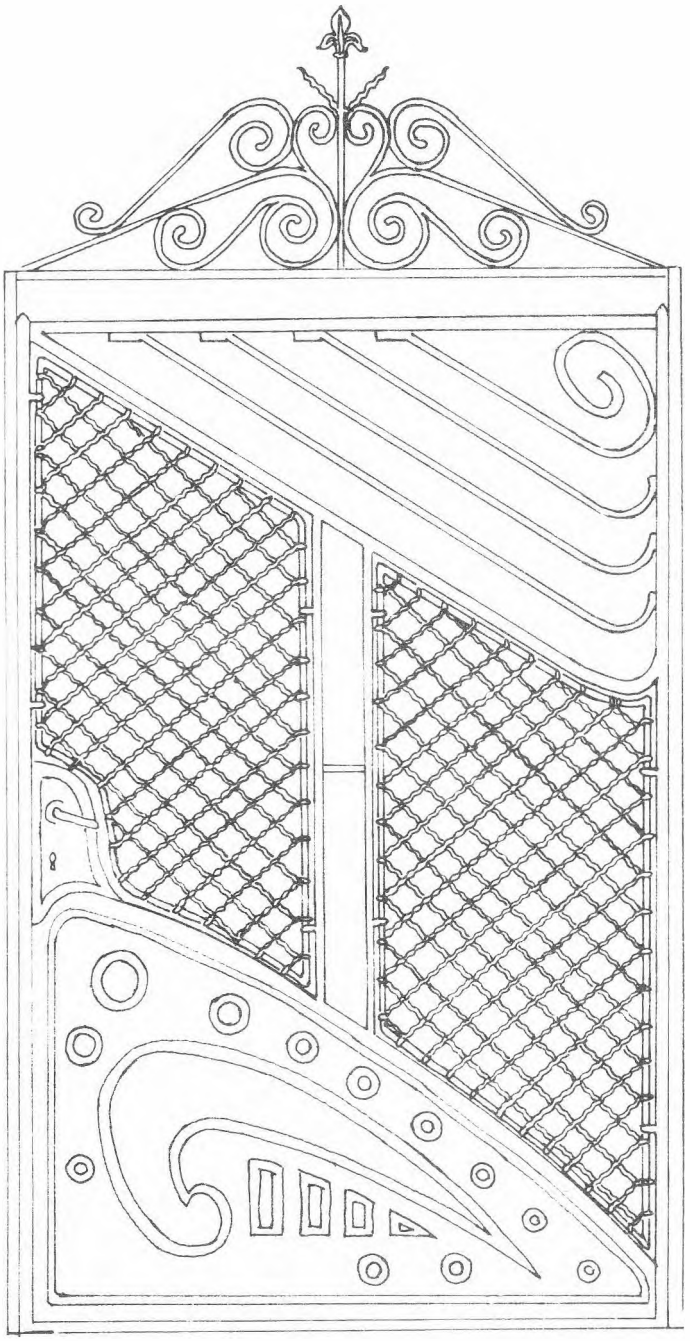
Црт. 11. Васа Јовановић (?): капија куће Драгише Драшковића (I деценија XX века), Господар Јевремова 5.



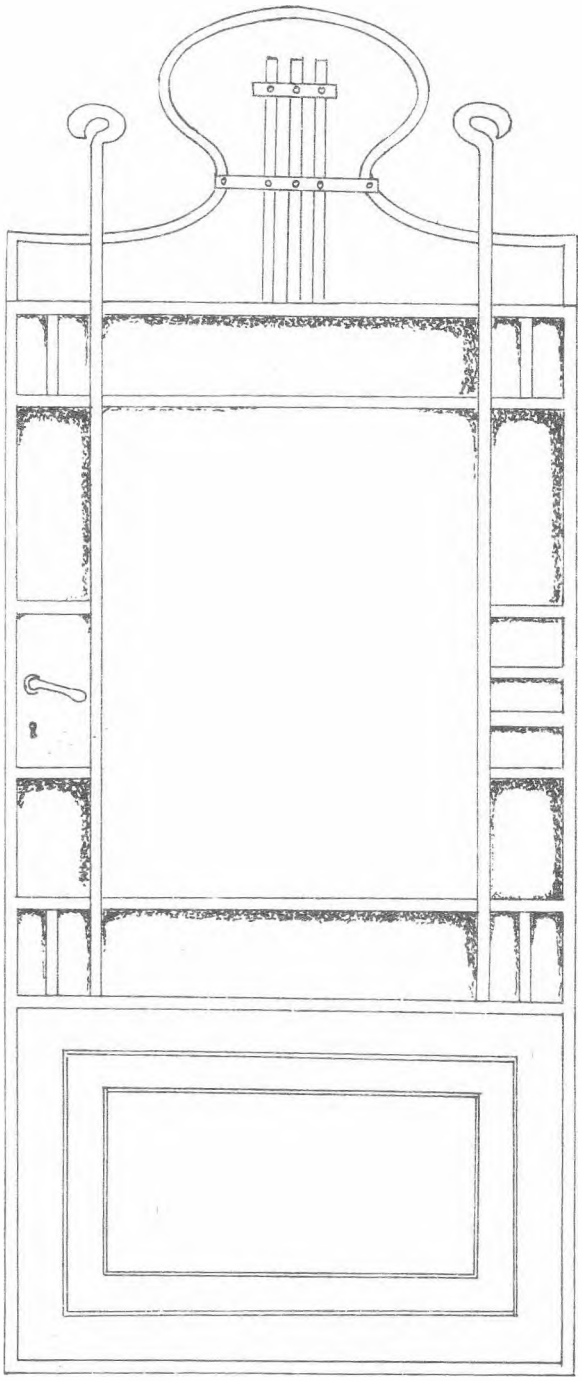
Црт. 12. Ограда балкона на кући Галтије Леоне (1908), Француска 31.



Црт. 13. Решетка подрумског прозора на кући Галтије Леоне (1908), Француска 31.

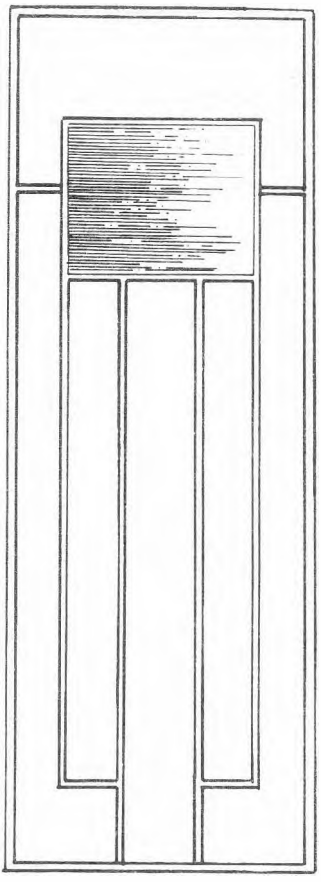


Црт. 14. Капија зграде у Светозара Марковића 34 (вероватно око 1920).



Црт. 15. Капија на углу Гундулићев венац и Ђуре Стругара (1909–1910).

Природан резиме овог летимичног прегледа орнамента би био да је сецесијски орнамент *током времена* од барокне форме и рокајне разиграности стигао до једноставности и мирноће функционализма, али то је у овом случају немогуће. Класификација која је спроведена, могућа је управо ако се занемари хронолошки след. Примери све три групе орнамента се подједнако јављају током целог развоја сецесијске продукције у Београду. Узроци се налазе у чињеници да нам је сецесијски орнамент стигао тек на самом почетку XX века, потпуно развијен и разгранат у мноштву варијетета. Начин примања [illegible] је оставио питање избора самим ауторима, њиховим афинитетима и способностима.



Црт. 16. Ковина на улазним вратима куће Платона Папакостопулоса (1912), Маршала Бирјузова 38.

АУТОРИ КОВИНА СЕЦЕСИЈСКОГ ПЕРИОДА У БЕОГРАДУ

Код атрибуције овог материјала постоје бројни проблеми. Најтеже препреке су недостатак података и временска дистанца. У литератури се налази неколико имена мајстора или радионица, по правилу (бар што се тиче грађевинских ковина) без навођења радова. Светозар Стојановић[9] помиње Михајла Илића „од старијих мајстора"[10], а од млађих Драгољуба И. Николића „јединог нашег дипломираног уметничког бравара"[11], чија се радионица налазила на Гундулићевом венцу.[12] У каталогу изложбе Уметничка обрада метала, одржане у Музеју примењене уметности 1953. године налазе се радови Јозефа Колачека[13] и Богослава Јовановића.[14] У каталогу изложбе Уметничка

[9] Светозар Стојановић, *Српски неимар*, Београд, 1912.

[10] Светозар Стојановић, op. cit., стр. 100.

[11] Исто.

[12] Интересантно је да су ова два мајстора изузетно поменути без навођења остварених радова, што је иначе правило у овој брошури која представља својеврсну пропагандну поруку.

[13] Кат. бр. 227 – „Птица стилизована у кованом гвожђу..., својина МПУ", стр. 51.

[14] Кат. бр. 228 – „Аплике у гвожђу, приватна својина", стр. 51.

обрада метала из 1956. помиње се да се у Београду на прелазу векова „Кованим гвожђем бави... известан број уметничких бравара без много оригиналности (Б. Јовановић, Чок, Колачек)".[15] Архива Еснафа столарско-браварског у Београду, сачувана у Историјском архиву Београда, садржи податке (углавном основне биографске: када је положио мајсторски испит, где му се налазила радња итд.) који нам могу бити од користи само ако се истражује рад одређеног, дакле, нама већ познатог мајстора. Проблем идентификације мајстора постаје још сложенији када се обрати пажња на чињеницу да у то време, „у Панчеву ради еснаф бравара који су израђивали ове ствари" (мисли се на грађевинске ковине и украсе).[16] „Списак чланова прав. мајстора Столарско-браварског еснафа" у Београду из 1906. године[17] говори да је у то време у Београду радило 59 браварских радионица, не правећи разлику по делокругу рада.

Спој временске дистанце од 70 до 90 година између овог рада и времена настанка материјала о коме је реч и оскудности података, своди могућност откривања мајстора на срећну случајност.

Остаје, за сада, само могућност да се идентификују мајстори у оној мери у којој то познати подаци допуштају, односно да се групишу дела која би могла да припадају истој радионици.

Први рад коме се може наћи паралела у сачуваној продукцији је капија зграде у Скендер-беговој улици бр. 10, настала око 1903. године[18] (цртеж 17). Овај рад релативно компликованог цртежа изведен је у комбинацији геометријског орнамента и натуралистички израђених цветова и кестенових листова. Скоро идентична решења у цртежу и композицији налазе се на капији у Таковској улици број 3, постављеној око 1907. године (цртеж бр. 6) и на капији у улици Ватрослава Јагића број 6 (цртеж бр. 18), чије нам време настанка или постављања није познато. У основи композиције сва три рада налази се издужено срцасто централно поље прихваћено са страна прекинутим извијеним линијама. У горњем делу сва три аранжмана налазе се мање или више стилизовани листови или цветови. Нарочито јасну сличност у решењу и детаљима показују капије из Скендер-бегове и Таковске улице, на којима постоји читав низ истоветних решења: листолики завршеци линија у горњем делу, стилизовани листови издужених поља са стране, изведени у лиму, истоветан ток линија ... Трећи примерак је изведен много једноставније него претходна два, са мање детаља, али је у основи композиције исто решење. Разлике међу овим радовима су једним делом произашле из различитог ступња стилизације, а углавном су условљене димензијама, па остављају утисак типских решења за трокрилне, двокрилне и једнокрилне капије исте радионице. Тој радионици припада и ограда балкона зграде у Таковској број 3, изведена у склопу истих елемената, као и капија зграде.

Радови о којима је била реч показују да су производи мајстора који, иако судећи по свему, не баш маштовит у креирању нових решења, има добро осећање композиције, сигуран цртеж и руку, као и смисао за детаљ и стилизацију.

Име следећег мајстора чији су се радови сачували до данас нам је, срећом, познато.[19] Васа Јовановић, бравар, радио је у Београду од 1905. до 1928, када је умро. Јо-

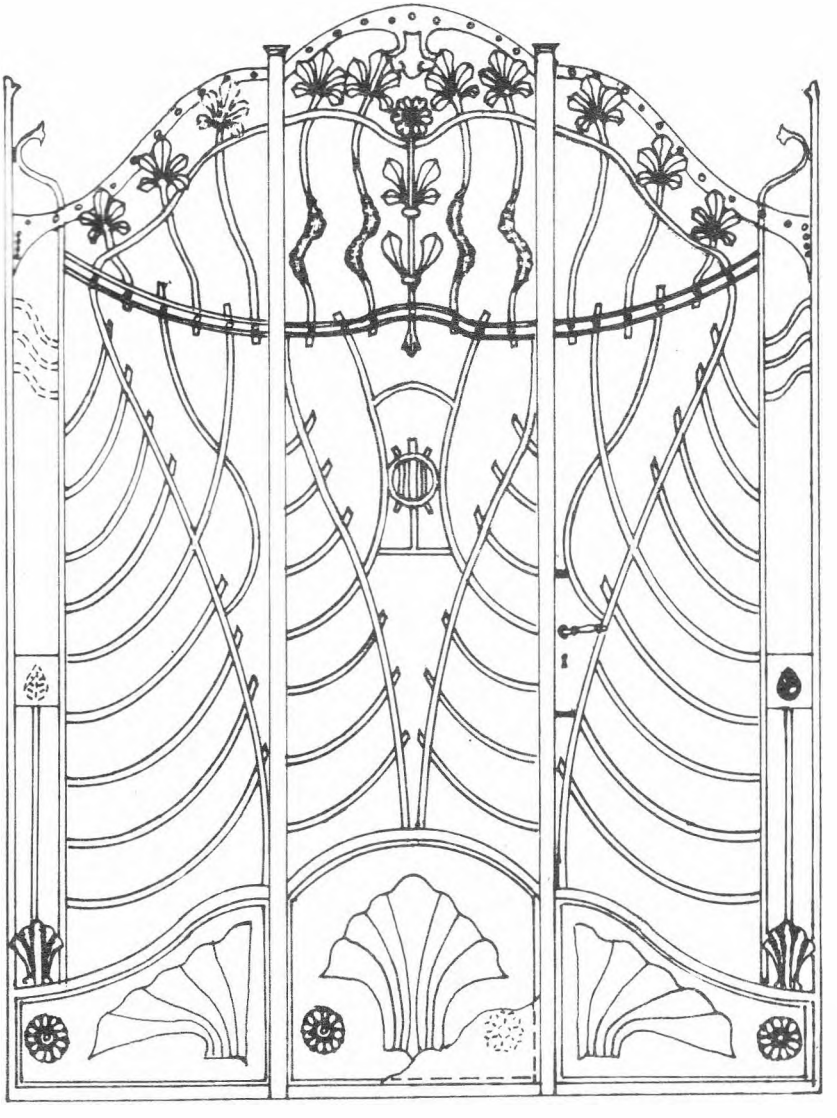
[15] *Уметничка обрада метала,* каталог изложбе, Др Иван Бах и Бојана Радојковић, *Развој уметничке обраде метала народа Југославије,* МПУ, Београд 1956., стр. 21.

[16] Бојана Радојковић, *Уметничка обрада метала,* каталог, МПУ, Београд, 1953., стр. 29.

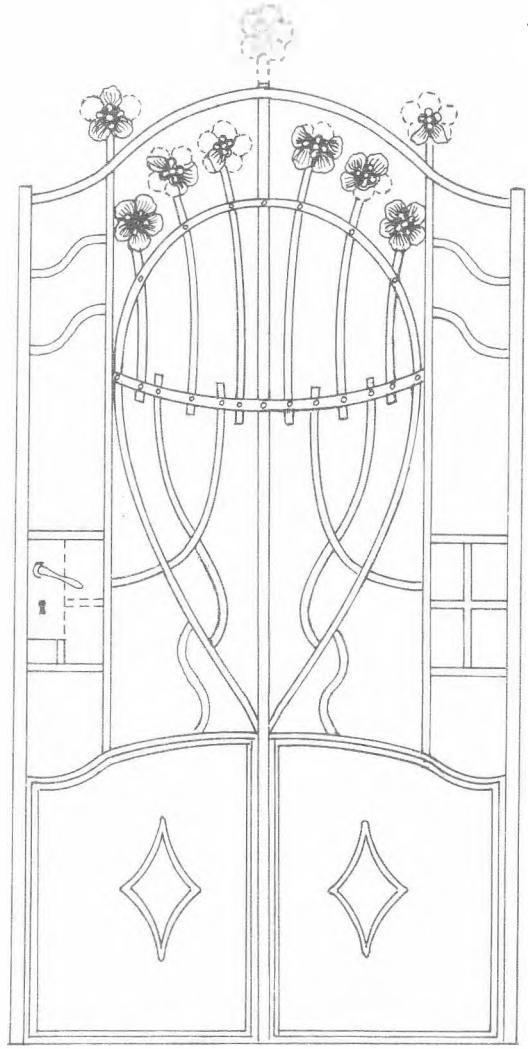
[17] Историјски архив Београда, Еснаф столарско-браварски, 1903–1906. документ бр. 196.

[18] Зграда којој капија припада изграђена је 1903. године, о чему сведочи запис на фасади.

[19] Име је добијено од ћерке мајстора, која данас живи у кући у којој се од 1914. налазила радионица њеног оца.



Црт. 17. Капија куће у Скендер-беговој 10 (1903).



Црт. 18. Капија куће у Ватрослава Јагића 6 (I деценија XX века).

вановић је у Београд дошао из Панчева 1903. године,[20] а 1904. се први пут пријављује Еснафу ради полагања мајсторског испита и отварања самосталне занатске радње.[21] Мајсторски испит је положио у октобру 1904. и тиме добио дозволу за самосталан рад.[22] У књигу мајстора се уписује 1905. године.[23]

[20] Допис Управе вароши Београда од 1. маја 1903. године, којим се Васа Јовановић упућује комисији Еснафа столарско-браварског ради полагања стручног испита, ИАБ, Еснаф ст. брав. fXXX, 1903–1906., документ бр. 38.

[21] Податак изведен на основу дописа Еснафа Кварту Савамалском, у коме се Кварт обавештава да В. Јовановић није положио испит и тражи се да му се забрани даљи рад, Историјски архив Београда, Еснаф столарско-браварски, fXXX 1903–1906., документ бр. 79.

[22] Извештај комисије за преглед браве В. Јовановића од 29. октобра 1904., ИАБ, Еснаф с. – б. fXXX 1903–1906., документ бр. 142.

[23] Књига мајстора Еснафа ст. – б. од 1850. године, ИАБ.

Радови Васе Јовановића налазе се на неколико места у Београду. На основу података добијених од ћерке мајстора, зна се да је радио ковине на кући Павла Матића, данас згради Индијске амбасаде у Доситејевој улици бр. 26 (слика бр. 2 и цртеж бр. 7), затим на Прометној банци и на властитој кући у улици Ђуре Ђаковића бр. 54 (цртежи бр. 8 и 9).

Капије Индијске амбасаде и куће Васе Јовановића су скоро идентичне у цртежу и композиционом решењу. Разлике између ова два рада су незнатне јер се понавља број елемената, њихов распоред и начин извијања трака. Овде се јасно уочавају и елементи који су карактеристични за Јовановићев целокупан рад. Богато усталасане траке са паралелном нерватуром постављене у симетричне аранжмане, представљају „потпис" мајстора.

На огради балкона Прометне банке налазе се карактеристичне лисне траке упетене у решетку попут пузавице. Скоро идентичан аранжман среће се и на решетки подрумског прозора зграде у Доситејевој улици бр. 18 (цртеж бр. 10), што готово недвосмислено упућује на закључак да је у питању исти мајстор, Васа Јовановић.

Рад овог мајстора би, највероватније, била и капија куће Драгише Драшковића[24] у Господар-Јевремовој бр. 5 (цртеж бр. 11). На Јовановића, као могућег аутора, упућују симетрија аранжмана, начин таласања лисних трака у централном мотиву, као и основа цртежа горњег дела капије, у којој се јављају и танке шипке са извијеним листоликим проширењем које срећемо и на капијама о којима смо раније говорили. Постоје такође и значајне разлике према претходно поменутим радовима Јовановића, посебно у третирању доњег дела капије са чакованим лимом и извијеним флоралним тракама у самом дну, али би се то могло приписати и чињеници да се инвенција мајстора о коме је реч није сводила на пуко реплицирање истог мотива и склопа орнамента.

Рад близак стилу Васе Јовановића налази се и у улици Гундулићев венац бр. 21. Ова доста оштећена капија показује карактеристичан строго симетричан склоп усталасаних трака и слична извијања као Јовановићеви радови, али и значајне разлике (што да новине у начину изведбе мајстора о коме је реч). Сам склоп аранжмана се разликује од осталих радова у мери коју је можда условила конструкција грађевине. Значајну разлику представља појава великих цветних круница којих нема на досада идентификованим Јовановићевим радовима. Зграда је зидана у етапама између 1912. и 1924.[25], али је декорација фасаде усклађена целом површином, па је стога немогуће ближе одредити време постављања капије, односно њеног настанка. Познати подаци указују на могућност да је капија изашла испод руке мајстора о коме говоримо, а на то би (додуше сасвим несигурно) могла да упути близина зграде о којој је реч и радионице Васе Јовановића. За сада се и овај примерак мора оставити као близак делу Јовановића, са могућношћу да је у питању његов производ.

Васа Јовановић, сасвим сигурно, није најбољи мајстор чији су се радови сачували, али квалитетом израде и сигурним цртежом заслужује помен. Рад овог мајстора и чињеница да му се зна име и порекло, могли би да буду полазна тачка за истраживање веза са панчевачким еснафом који помиње Бојана Радојковић.[26]

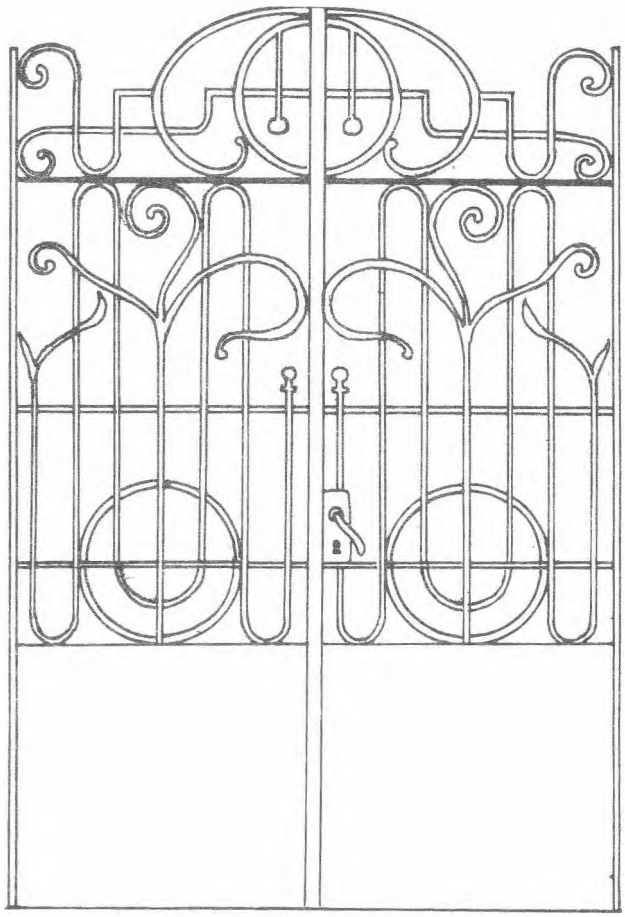
У Београду постоји још неколико случајева сличности детаља или аранжмана који би могли да укажу на припадност примерака истој радионици. На жалост, једним делом због слабо сачуване продукције тог периода и недостатка документације тешко да се могу доносити закључци о томе да ли се ради о радионици која је радила у Београду или о увозу.

[24] Податак о бившем власнику зграде добијен је од садашњих станара, па би га требало прихватити са резервом.

[25]) На згради се налази натпис са годинама „1912-1924".

[26] Бојана Радојковић, op. cit.

Један од таквих примера је и капија (односно њен остатак)[27] зграде Пере Велимировића у улици Генерала Жданова бр. 25, изграђеној 1908. године.[28] Овај примерак компонован у геометријском орнаменту широких линија у прегледном цртежу има „двојника" у горњем делу капије куће браће Димитријевића у улици Риге од Фере бр. 17 (цртеж бр. 19) из 1912. године.[29] Овде је, срећом, очувана цела капија, у чијем доњем делу се поред широко цртане и резане апстрактне решетке јављају и веома стилизовани флорални елементи. Упоређењем доњег дела ове капије са гитером подрума недав-



Црт. 19. Капија куће браће Димитријевић (1912), Риге од Фере 17.

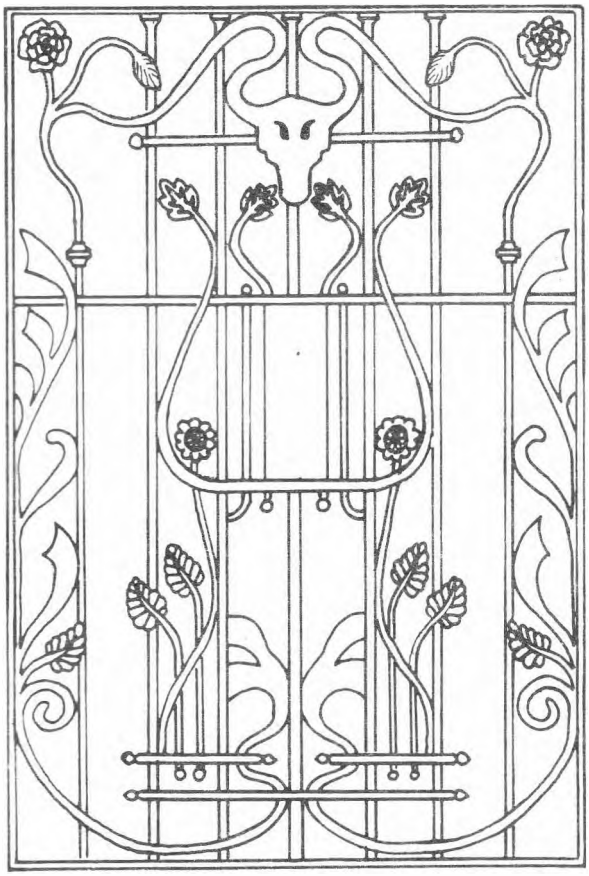
[27] Остатак је уклоњен крајем јесени 1984. године.

[28] По сличности ковинског репертоара саме фасаде и капије, може се само закључити да ковине највероватније не припадају истој радионици. Остаје отворено питање када је капија настала, јер немамо података када је изграђена зграда у бр. 23, односно шта се налазило на том месту 1908. године.

[29] Можда би истоветност ова два рада говорила у прилог томе да су израђени у малом временском размаку, односно да је капија у Генерал Ждановој постављена релативно дуго после осталих ковина исте зграде.

но срушене зграде у Краља Милутина бр. 1,[30] јасна је сличност у аранжману и детаљима, па би се могло претпоставити да се ради о још једном продукту исте радионице.

Следећи пример сродности показују ковине зграде у Проте Матеје бр. 52. (није нам познато тачно време изградње зграде нити архитекта, али је сигурно да је зграда настала пре I светског рата) и капија куће Михајла Илића у улици Светозара Марковића бр. 48, завршене 1921. године.[31] И поред очигледне разлике у сложености цртежа и аранжмана и ковина у Проте Матеје (цртеж бр. 20) и једноставности капије из улице Светозара Марковића, јасно се уочава сличност, а понегде и истоветност детаља. Сви мотиви и детаљи капије из Светозара Марковића налазе се и у ансамблу у улици Проте Матеје, а о „истој руци" која је исковала ове ковине најјасније говоре линије извијања, идентични листови и цветови на спојевима шипки. Подрумски прозори у улици Проте Матеје у центру аранжмана имају стилизовану главу бика, што са ковином зграде Друштва за улепшавање Врачара чини јединствени случај зооморфне стилизације у сачуваној продукцији сецесијског стила.



Црт. 20. Решетка подрумског прозора зграде у Проте Матеје 52 (II деценија XX века).

[30] Зграда са скромном сецесијском декорацијом са почетка века, срушена је у јуну 1984. године. Није забележена у документацији Завода за заштиту споменика културе града.

[31] Подаци добијени од садашњих станара зграде.

Проблем датовања и атрибуције чини сложенијим, између осталог, и чињеница да у време о коме је реч у Београду, у складу са потребама тржишта, постоји велики број стоваришта разноврсне грађевинске робе, између осталог и грађевинских окова и украса, чије порекло није довољно познато. У оновременој штампи и адресарима ... налази се велики број огласа којим таква стоваришта нуде своју робу. Из једне тужбе Столарско-браварског еснафа Кварту Палилулском[32] против старинара из улице краља Александра (сада Булевар Револуције), сазнаје се да су старинари „поред старих ствари (продавали) и нове занатске израђевине, а поглавито столарске и браварске, које већином набављају од бесправни(х) лица и од осуђеника(,) ге тиме наносе штете самим пуноправним мајсторима".[33]

Ако се, поред овога, узме у обзир да су у Београду постојале две фабрике које су се бавиле производњом металне галантерије, поред осталог и грађевинских окова и украса, проблем атрибуције постаје још сложенији. Нешто више података има о фабрици „Гоњевац и брат", захваљујући оновременој периодици[34] и раду Николе Вуча.[35] Од Вуча сазнајемо да је „1888. Гоњевац (...) добио од државе искључиву повластицу на 15 година за фабричку израду разних предмета од лима, првенствено када, грађевинска ковина (...)".[36] На жалост, због услова у којима се налази Историјски музеј Србије, Ценовник илустровани Фабрике браће Р. Гоњевац из 1906. је загубљен (надајмо се не и изгубљен), па је и та могућност за атрибуцију сада пропала.

Поред ове фабрике постојала је и Фабрика металне робе, ливница гвожђа и метала Софронија Јовановића и Брата. Ни овде не постоје подаци какве је и које радове изводила ова фабричка радионица у Београду. Слаба очуваност оновремене продукције се изнова јавља као отежавајућа околност, али још увек је сачувано довољно материјала који, ако не понављањем, оно техничким особинама указује на могућност да су у питању фабрички производи.

Најкарактеристичнији пример су ковине зграда у Карађорђевој бр. 57 и Царице Милице бр. 7. Изглед и начин израде орнамента ових ковина говори недвосмислено да су израђене машински и у серији. На жалост, није познато када је завршена зграда у Карађорђевој улици, али свакако у време блиско завршетку градње у улици Царице Милице, око 1914. године.

Сличан пример се налази на оградама балкона Житарског дома у Добрачиној 47 из 1927. и куће у Моравској 4. Једине разлике су смер постављања орнамента и његова пластична разрада. На жалост, не постоје подаци који би указали на порекло ових радова.

Вероватно је серијски произведена и ограда балкона зграде у Сарајевској 54. На такав закључак упућује чињеница да се идентичан рад налази и на огради балкона зграде у Моше Пијаде 15 у Вараждину. Сличан је случај са решетком улазних врата зграде у Јовановој 65 у Београду и подрумских прозора палате Драгомировића у Чачку.

Индустријски рад су вероватно и ковине балкона хотела „Бристол", такође израђене од серијских елемената. Будући да се ковине балкона „Бристола" не јављају нигде на другом месту у Београду, а знајући колики је значај Несторовић придавао сваком детаљу, врло је могуће да је дао нацрт за њих.

Претпоставка да је Никола Несторовић утицао на изглед ковина, можда чак и дао нацрт за њих у случају хотела „Бристол", уводи у нови аспект разматрања пробле-

---

[32] ИАБ, Еснаф ст. - брав. fXXX, 1903–1906. документ бр. 77 од 5. септембра 1904. године.
[33] Op. cit.
[34] У Српском техничком листу бр. 26–30 из 1910. године, ing Димић у наставцима пише о организацији и технологији рада у фабрици Гоњевац и Брат.
[35] Никола Вучо, *Развој индустрије у Србији у XIX веку,* САНУ, Београд 1980.
[36] Op. cit. стр. 335.

ма атрибуције ковина – удео архитекте у избору ковинске декорације. Тај удео може бити, као што је већ напоменуто, двојак – учешће у избору ковина или чак израда нацрта за њих.

Будући да је до сада сачуван сразмерно мали број оригиналних планова фасада, нацрти ковина са сигурношћу се могу приписати архитектима само у неколико случајева. У осталим случајевима удео архитекте у избору ковина мора се оцењивати по усклађености декоративног репертоара фасаде.

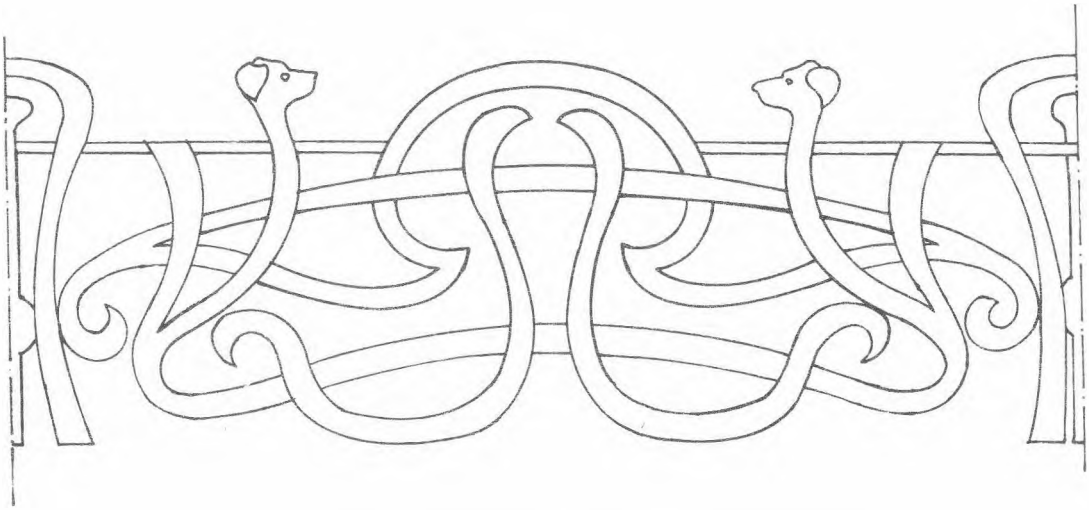
Архитекта Милан Антоновић је у својим радовима поклањао велику пажњу ковинама. На згради Друштва за улепшавање Врачара, коју је пројектовао 1901. године, као завршни акценат декорације фасаде, Антоновић поставља ограду крова изведену у кованом гвожђу. Пажња коју је Антоновић посветио овом детаљу се огледа и у равнотежи његове три функције. Поред употребне вредности и декоративне улоге, ова ограда у свом орнаменту носи и поруку амблематског карактера, на коју упућује пре свега склоп и садржај широко и слободно обликованог орнамента. У централном склопу орнамента налазе се два симбола – чувара: супротстављене стилизоване кобре и псеће главе у врху орнамента (цртеж бр. 21). Поред употребе древних симбола, на амблематски карактер упућује и чврста, хералдичка симетрија орнамента.

У свом каснијем раду, на кући Платона Папакостопулоса, Маршала Бирјузова 38, из 1912. године, Антоновић поново употребљава ограду крова као главни декоративни акценат фасаде. Овде, у мирном, прегледном цртежу, нема никаквих порука, то је једноставно фино декорисана ограда. Једноставност решења фасаде, чији су једини украс ограде крова и балкона, показује продор функционализма у рад Милана Антоновића. Остаје отворено питање колико је Антоновић имао удела у одабирању ковине улазних врата (цртеж бр. 16), чији се сведени геометријски орнамент потпуно уклапа у целокупно решење фасаде.

Антоновићевом избору или инвенцији се могу приписати и ковине његове куће у Хилендарској 11 из 1900. године, као и куће његовог брата, Драгутина Антоновића у Хилендарској улици бр. 9 из 1907. године. Оригинални планови и нацрт фасада ових зграда нису сачувани, али чињеница да је једна од зграда кућа самог архитекте, а друга његовог брата, указује на претпоставку да је Антоновић обратио пуну пажњу сваком детаљу. Склоп ограде куће Драгутина Атноновића, данас Бразилске амбасаде, која је у суштини продужетак зида, чини ту претпоставку још вероватнијом.

Као што је раније речено, може се претпоставити да је архитекта Никола Несторовић утицао на изглед ковина хотела „Бристол". Ако се та претпоставка заснива на усклађености декорације фасаде, у случају куће трговца Стаменковића, у 7. јула бр. 41, то потврђују сачувани планови. Ову зграду, насталу 1907. (слика бр. 4), заједнички су пројектовали Никола Несторовић и Андра Стевановић. Највећу вредност пројектног решења представља декорација фасада. У компликованом решењу фасаде поред штуко декорације и широких поља зелених керамичких плочица, велику улогу имају и ковине

Декорација у штуку је у врху фасаде изведена у комбинацији густе флоралне вреже и женских маски. Силазећи по вертикали, орнамент штуко декорације се прочишћава и стилизује, да би се изнад излога претопио у чист геометријски знак. Орнамент ковина се у истом склопу прочишћава и стилизује у градацији која полази одоздо навише. У самом дну фасаде, на улазним вратима орнамент је изведен од натуралистички израђених флоралних лозица. На оградама балкона губи се натурализам у изради, али се задржава флорално порекло у облику елемената. Ограда крова већ је потпуно апстрактно стилизована у геометријски орнамент. Оваква градација је умирена пољима зелених плочица и јасним компоновањем маса архитектонског корпуса.



Црт. 21. Арх. Милан Антоновић: ограда на крову зграде Друштва за улепшавање Врачара (1901), Његошева 1.

Виктор Азриел је, такође, велику пажњу поклонио изгледу ковина на нацрту фасаде Робног магазина (слика бр. 5), подигнутог 1907. Осим маски са декоративним тракама изведених у штуку на пиластрима са страна, целокупна декорација је израђена у металу, који је и основни конструктивни материјал.

У декорацији ове зграде као да је поновљено све што је Азриел научио у току школовања у Бечу. У приземљу се налазе благо стилизовани флорални и зооморфни елементи изведени у чакованом лиму: ладолеж на парапетном фризу излога (слика бр. 1). У своду улаза и на греди I спрата су орнаменти израђени у комбинацији стилизованих флоралних и геометријских елемената. Посебно је интересантан орнамент греде (цртеж бр. 22), који својим обликом скоро у потпуности понавља један од цртежа из Виоле ле Дикових „Разговора о архитектури" (цртеж бр. 23).

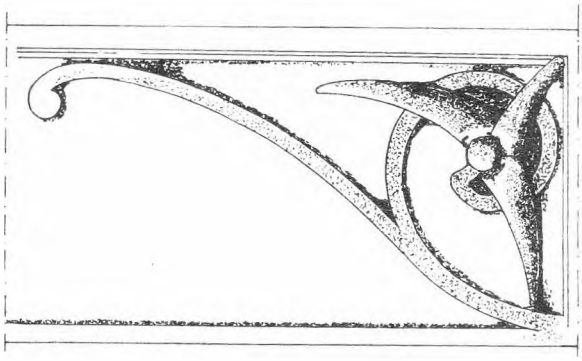
Ограде балкона првог и другог спрата израђене су у кованом гвожђу. Стилизација ових ограда је геометријска, уз реминисценције на флорално порекло мотива. Раније се на лучном завршетку крова налазила мирна, широко цртана ограда која је давала завршни акорд овој изузетној фасади.

Није јасно у којој мери је Робни магазин резултат Азриелове инвенције, а колико коректно израђен школски задатак.[37] Чињеница је, поводом које нема спора, да је Робни магазин једно од веома ретких дела у архитектури Београда, у коме су доследно примењени принципи сецесијског обликовања.

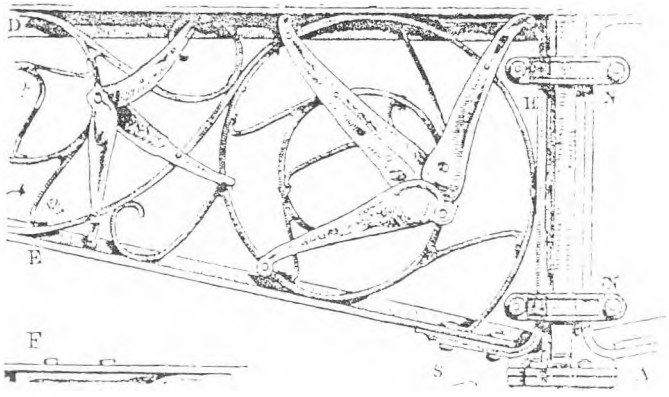
Архитекти зграде Официрске задруге, Светозар Јовановић, Данило Владисављевић и Владимир Поповић су у декорацији поклонили велику пажњу ковинама.

Интересантан је начин на који су аутори „прикрили" чисто декоративну улогу ковинске декорације давањем псеудофункције ковинском ансамблу. Илустративан

[37] У чланку *Сецесијска архитектура у Београду,* Жељко Шкаламера помиње претпоставку да је „зграда пројектована у Бечу, дакле на извору сецесије..." (стр. 323), за време Азриеловог школовања. У прилог овој претпоставци иде и преузимање детаља из Виоле ле Докове књиге, која се можда употребљавала у настави.



Црт. 22. Кована греда првог спрата Робног магазина.



Црт. 23. Eugene-Emmanuel Viollet-le-Duc цртеж из „Entretiens sur l'Architecture", Париз 1872, детаљ.

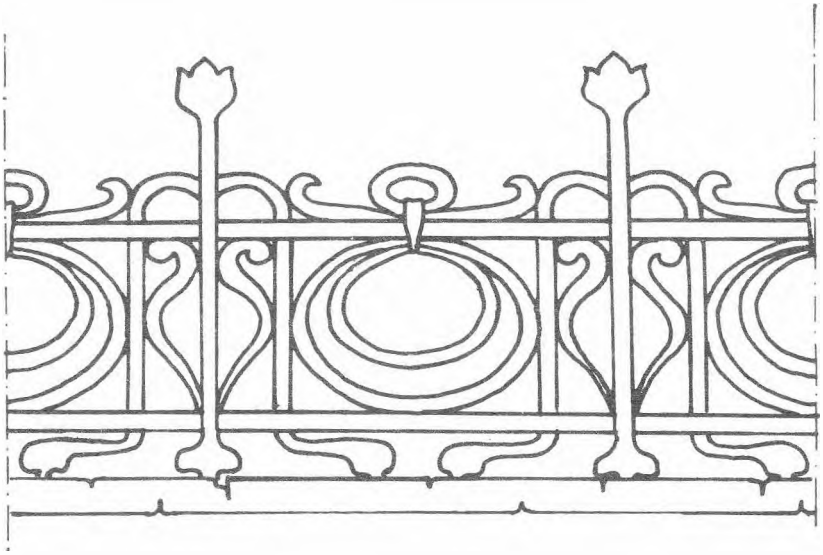
пример су конзоле кровног венца које су само потка по којој се пењу декоративне лозице. Слично је решење ограде крова и оградице прозора првог спрата (слика бр. 3), јер је њихова функционална улога занемарљива.

Димитрије Т. Леко је у свом пројекту Вучине куће на Сави из 1908. године осмислио и оригинална решења орнамента ограде балкона. Миран широк цртеж орнамента представља изузетну ауторску студију.

Ограда балкона куће Михајла Петровића Аласа на Косанчићевом венцу бр. 22, такође је израђена на основу нацрта архитекте зграде, Петра Бајаловића. На плану зграде, из 1912. године, сачуваном у архиви Грађевинског одбора[38], детаљно је разрађен и орнамент ограде. Мирном склопу благо завијених линија у току израде је додат и кестенов лист у средини. Могуће је да је Бајаловић утицао и на изглед ковине улазних врата, али о томе нема података, једино је сигурно да су израђена за чувеног Аласа, што показују и шарани изрезбарени у дну врата.

[38] Музеј града Београда, Архива Грађевинског одбора, Ур. 6498.

Још једног архитекту треба посебно поменути када се говори о ковинској декорацији грађевина. Стојан Тителбах је један од архитеката који је у свом раду показао изузетан афинитет према сецесијском орнаменту. Интересантна је његова детаљна разрада орнамента ковина улаза и балкона у првом нацрту за вилу на краљевом имању у Београду[39] из 1908. Мада не тако детаљно разрађен, нацрт ковина на плану за кућу Марије Рекалић у Тадеуша Кошћушког бр. 18[40], такође, показује колики је значај Тителбах поклањао орнаменту ковина. Управо на основу Тителбаховог интересовања за орнамент и значаја који му је придавао у раду, могло би се закључити да је ограда крова куће Арона Левија из 1907. године (цртеж бр. 24) израђена по његовом нацрту.



Црт. 24. Арх. Стојан Тителбах: ограда крова на кући Арона Левија (1907), 7. јула 39.

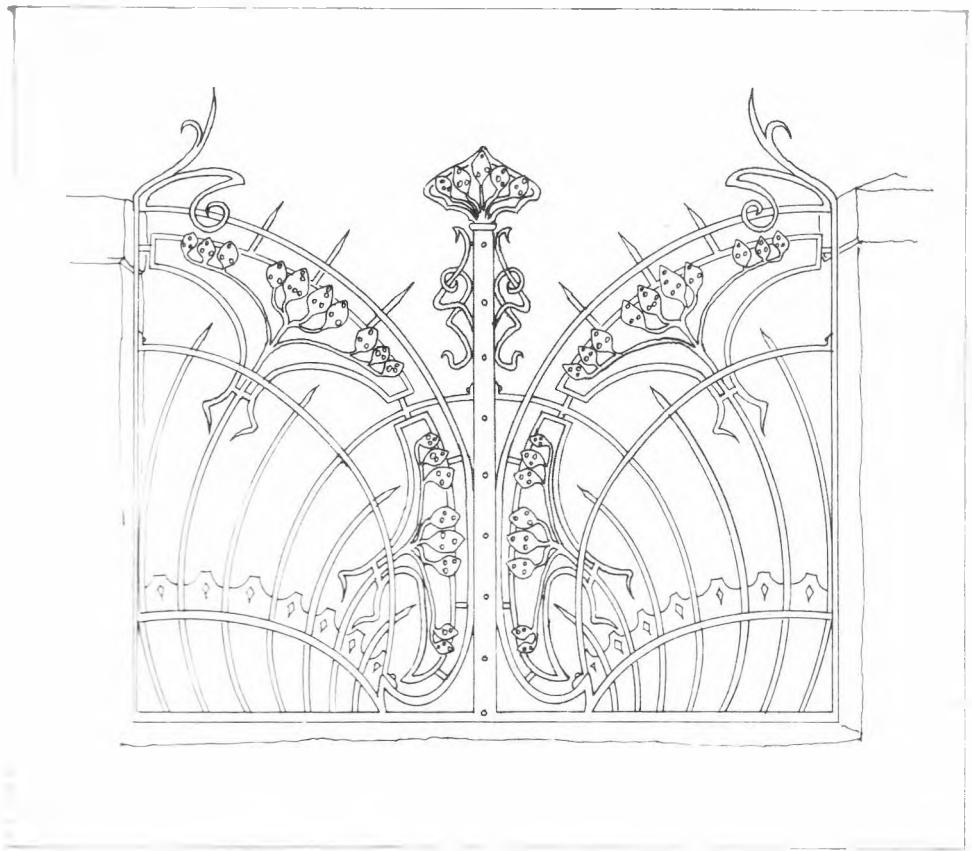
У многим случајевима, на жалост, због недостатка података није могуће разлучити колики је удео архитекте у избору ковинске декорације. Када се анализира усклађеност декоративног репертоара фасаде, најчешће остаје нејасно да ли је за евентуални склад заслужан архитекта, извођач радова или власник зграде. Такав је случај и са декорацијом куће Галтије Леоне, коју је 1908. године пројектовао архитекта Ђура Бајаловић (цртежи бр. 12, 13 и 25). Склад разнородних детаља у декоративном ансамблу би могао да укаже на пресудну улогу пројектаната, али и на истанчан укус грађевинара или власника.

Разматрање проблема ауторства, када је реч о ковинама сецесијског периода, отежавају многе околности о којима је већ било речи. Скоро да је немогуће разлучити који део сачуваног материјала је настао у Београду, а који је увезен. Ситуација је нешто јаснија када су у питању архитекти који су давали нацрте за ковине, јер је документација боље сачувана. Питање удела у избору ковина је нејасно, јер се тамо где не постоје планови, или нацрти за ковине на постојећим плановима, избор са подједнаком вероватноћом може приписати архитекти, грађевинском предузимачу или власни-

[39] Скице арх. Стојана Тителбаха за изградњу нове краљевске палате у Београду, Архив СР Србије, ПС 5.

[40] Музеј града Београда, Архива Грађевинског одбора, Ур. 11672.

ку. Разнородност сачуваног материјала може бити последица не само оригиналности и инвенције аутора већ и последица лоше очуваности и атомизирања серијске производње путем трговине. Чињеница је да су у Београду постојали услови да се развија динамична продукција уметничког занатства, али се њен обим и квалитет не могу у потпуности сагледати на основу до сада познатих података.



Црт. 25. Ограда дворишта куће Галтије Леоне (1908), Француска 31.

Ковине сецесијских фасада својим особинама прате сва кретања у архитектури и осталим примењеним уметностима у Србији на почетку XX века. Настале на основу утицаја већ формираног стила, не показују трагање за новим и оригиналним облицима који би карактеристично издвојили домаћу продукцију од увозне робе. Познати подаци и документи не пружају довољно материјала за егзактан закључак о пореклу већег дела конкретних примера.

Оно што се јасно издваја као закључак на основу прегледа сачуваног материјала у Београду је то да су сецесијска струјања унела нову динамику у ову област занатског рада.

Богата разноврсност изгледа сачуваних примерака ковина указује на тежњу да се на тржишту конкурише квалитетом и естетског и техничког у занатском раду. Сачу-

ване ковине показују пажљиву разраду композиције са минуциозном обрадом детаља и брижљивим аранжирањем целине. Видљиве осцилације у квалитету су последица различитих способности мајстора да у складу са текућим утицајима високо развијеног стила усаврше квалитет свог рада. То би уједно могло да се сматра и највећим доприносом сецесијских струјања у занатству Београда.

Тежња архитеката да усагласе целокупни декоративни систем фасада доводи до тога да они велику пажњу поклањају и изгледу ковина, па често раде и нацрте за њих. Иако су овакви захвати били могући, углавном на великим зградама, за које су се одвајала значајна средства, тежња за усаглашавањем декорације свих врста је видљива и на мањим целинама. Сама сарадња архитеката са занатлијама и грађевинским предузимачима у изради и набавци ковина је увелико допринела проширивању естетских схватања занатлија. Заједнички рад уметника и занатлија је једна од најважнијих спона у формирању сецесијског стила и покрета, а у нашој средини је могла да послужи подизању квалитета занатског производа.

Београдске занатлије, непосредни творци ових ковина, својим афинитетима и личним способностима обележавају ову продукцију. Препуштени упливу јаког утицаја стила, конкуренцији увозне робе и колебљивом укусу наручилаца и купаца, успевају да у тој скоро хаотичној ситуацији остваре радове који и техничким и естетским квалитетима могу да задовоље ново тржиште. У избору узора међу мноштвом различитих предложака, мајстори, углавном бравари, руководе се највећим делом личним укусом и жељама купаца, па доминантни утицај не постоји. Систематизација и даљи развој у смеру уметничког обликовања није био спречен само ратом, већ и непостојањем домаће школе за уметност и занатство која би усмеравала и помагала развој занатског рада.

Сецесијски орнамент, подржаван укусом купаца, преовладава у Београду без трансформације у изради грађевинских ковина до тридесетих година XX века.

НАПОМЕНА: Цртеже у тексту, по фотографијама Милорада Урдаревића, израдио аутор текста, Дејан Радовановић.

SCHMIEDEKUNSTWERKE IM SEZESSIONSSTIL AN FASSADEN VON BELGRAD

DEJAN RADOVANOVIĆ

Die Kunstschmiedearbeiten an den Belgrader Fassaden aus den ersten Jahrzehnten des XX. Jahrhunderts zeugen mit ihrer eigenartigen Ausgestaltung vom starken Durchbruch der Sezession in das Handwerkswesen Serbiens. Der rege Handel, die Auswirkung und Werbekraft der Weltausstellung in Paris 1900, sowie auch die Nähe von Wien und Budapest und der Zuzug vieler Handwerker aus der Vojvodina, bewirkten eine ständige Ausstrahlung verschiedenartiger sezessionistischer Einflüsse. Die Kulissen der Belgrader Straßen zeichnen sich durch Verzierungen aus, deren Herkunft in der französischen Art Nouveau und der Wiener Sezession zu finden ist. Die Hersteller von Kunstschmiedearbeiten, die Handwerker und die immer zahlreicher werdenden Industriellen, eignen sich den neuen Stil und die neue Mode an, damit sie den Wünschen der Besteller entsprechen und der Importware konkurrieren können.

Die Buntheit des Repertoirs, wobei man den genauen chronologischen Ablauf in der Entwicklung von Ornamenten vermißt, weist eindeutig darauf hin, daß die Wahl der Formen eher von den individuellen Fähigkeiten und den Affinitäten der Meister für bestimmte Vor-

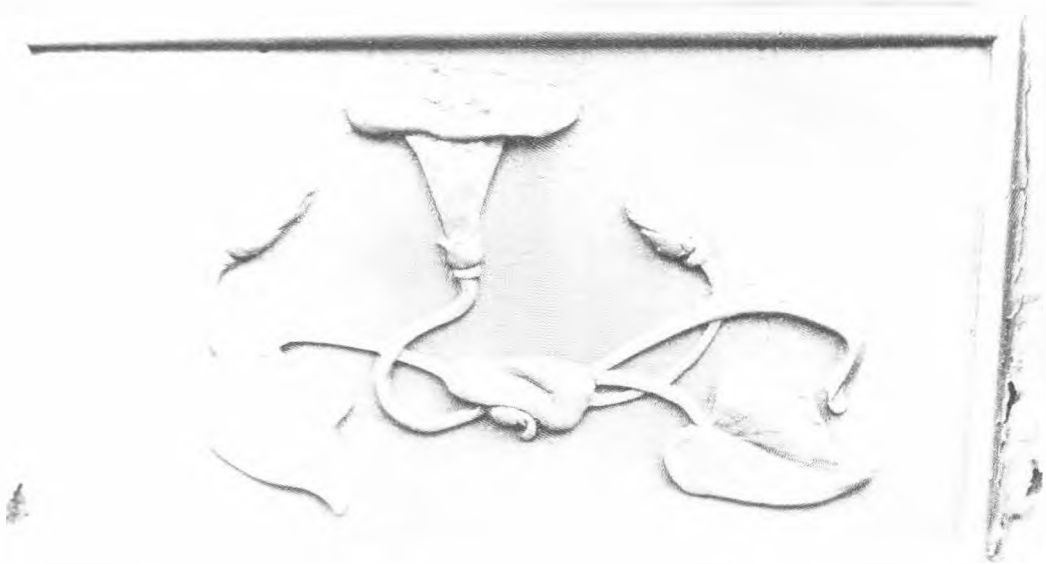
bilder abhängig gewesen und nicht durch eine systematische Stilentwicklung in Serbien bestimmt war. Nun ist es leider an Hand der aufbewahrten Exemplare nicht möglich genau den Anteil der einheimischen Erzeugnisse von den eingeführten zu trennen. Die große Anzahl von registrierten Handwerkern, die anfang dieses Jahrhunderts in Belgrad dem Schreinerhandwerk nachgegangen sind, könnte zu der Annahme führen, daß die größte Zahl von Kunstschmiedearbeiten in einheimischen Werkstätten ausgearbeitet wurde, aber das würde nicht zu einer genauen Attribution führen.

Mit größerer Sicherheit jedoch lassen sich jene Exemplare identifizieren, deren Entwürfe von dem Architekten stammen, der auch das Gebäude mit den Kunstschmiedearbeiten entworfen hat, zumal ja eine erhebliche Zahl dieser Entwürfe in Archivfonds aufbewahrt wurde. So ist uns bekannt, daß Viktor Azriel, Milan Antonović, Nikola Nestorović und Stojan Titelbach, Architekten die einen großen Wert auf die Gesamtdekoration der Fassade legten, eine große Aufmerksamkeit der Dekoration mit Kunstschmiedearbeiten gewidmet haben. Die wohl am meisten entwickelten Programme einer Dekoration mit Kunstschmiedearbeiten stammen von Viktor Azriel (die Fassade des Warenmagazins) und Nikola Nestorović (das Haus des Kaufmanns Stamenković). Viel größer ist die Zahl von kleineren Entwürfen, die von mittlerer bis zur Spitzenqualität reichen. In dieser Hinsicht ragt vor allem die Fassade am Hause von Galtije Leone hervor, wobei jedoch der Anteil des Architekten oder Bauunternehmers nicht ganz klar zu unterscheiden ist. Durch ihre bildenden Qualitäten zeichnet sicht vor allem auch die Attika des Gebäudes der Gesellschaft für die Verschönerung Vracars aus, entstanden nach dem Entwurf von Milan Antonović, die mit ihrem emblematischen Charakter ein einsam dastehendes Beispiel in Belgrad bildet.

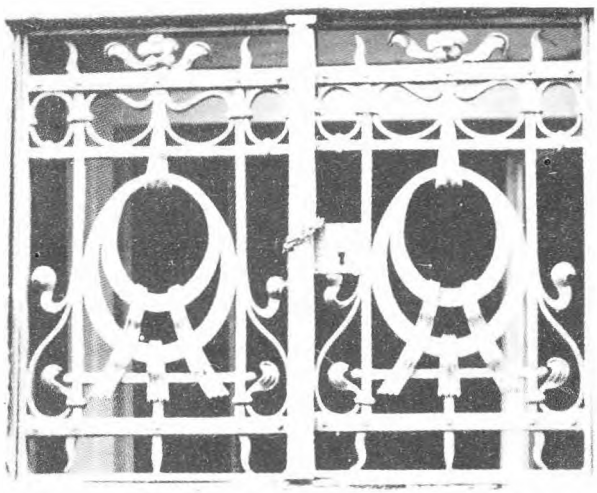
Obwohl uns viele Namen der Meister, die sich mit der Ausarbeitung solcher kunsthandwerklicher Produkte beschaftigt haben, bekannt sind, konnten dennoch bisher mit Sicherheit nur die Werke von Vasa Jovanović identifiziert werden. Jovanović war seit 1904, als er Pančevo verlassen hatte, bis zu seinem Tode 1928 in Belgrad tätig. Von der Hand dieses fähigen Meisters wurden einige Arbeiten von guter Qualität und gediegenem künstlerischen Wert aufbewahrt; von diesen Arbeiten verdienen jedoch vor allem jene am Gebäude der Commerz-Bank, wie auch der Indischen Botschaft, und mutmaßlich auch das Gittertor des Hauses Nr. 5 in der Straße Gospodar Jevremova erwähnt zu werden.

Eine Ähnlichkeit weisen auch noch einige aufbewahrte Exemplare auf, aber es ist nicht möglich festzustellen, von welchem Meister oder aus welcher Werkstatt sie stammen. Dasselbe Problem liegt auch bei den Industrieprodukten vor, deren Herkunft nicht festzustellen ist.

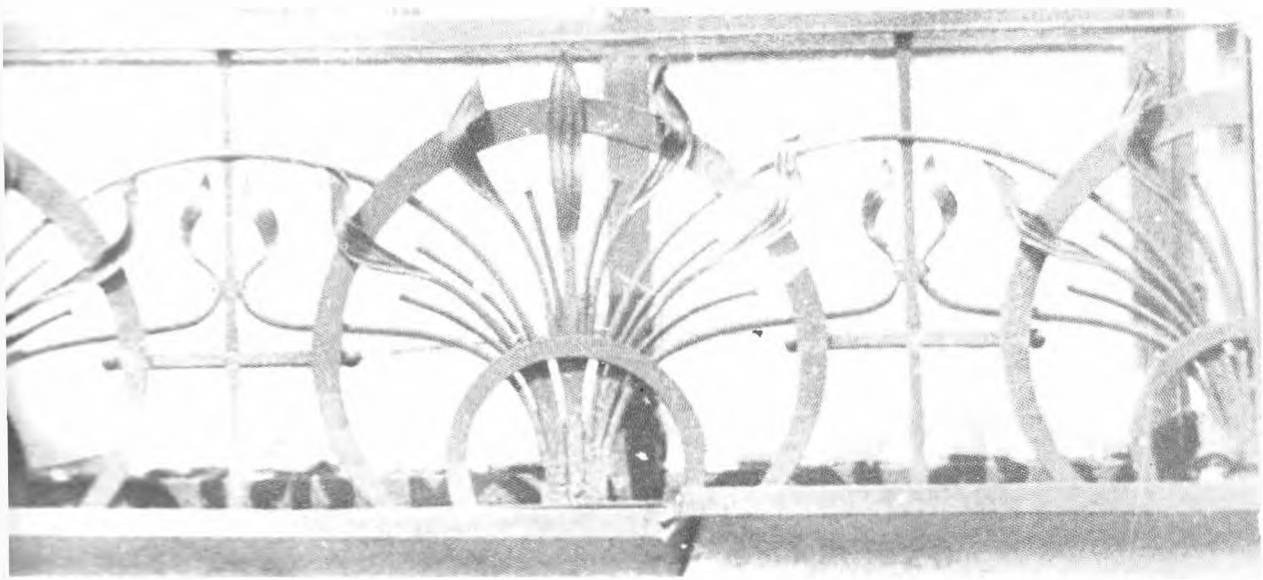
Trotz der Schwierigkeit hinsichtlich der Attribution, darf man wohl mit Sicherheit feststellen, daß das vitale Sezessionsornament einen Zug der Lebhaftigkeit in die Handwerksproduktion in Belgrad gebracht hat und daß ein großer Teil der Meister in ihren Werken nicht nur eine gute Technik sondern auch einen gediegenen Sinn für künstlerische Gestaltung bei der Ausarbeitung des Kunstschmiedemobiliars, das eine bedeutende Stelle in der Dekoration der Belgrader Straßen anfang des XX. Jahrhunderts einnimmt, vorzuweisen hatte.



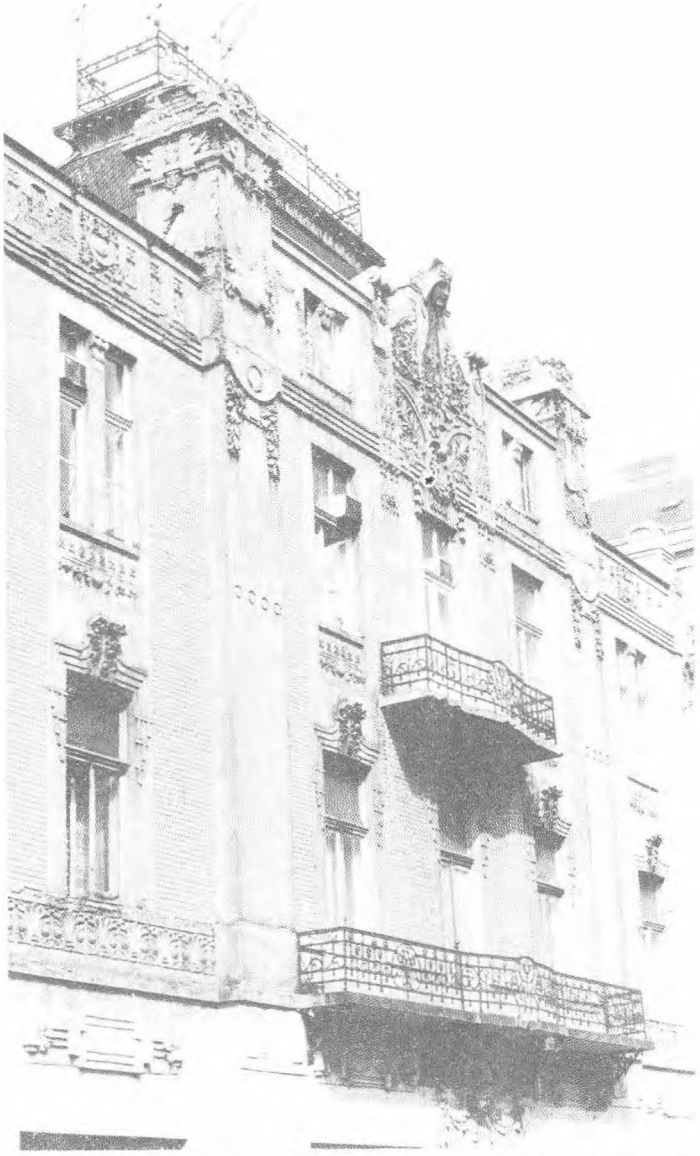
Сл. 1 Парапет излога Робног магазина.



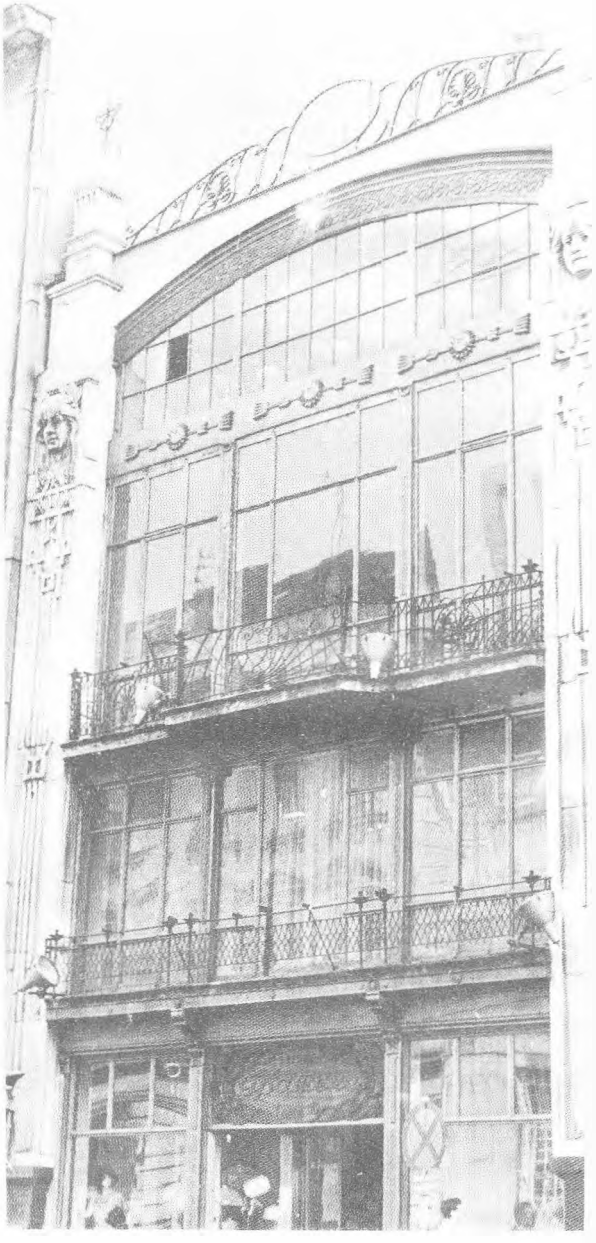
2 Васа Јовановић: решетка подрумског прозора куће Петра Матића (1912), Доситејева 26.



Сл. 3 Ограда прозора на згради Официрске задруге (1908), Генерал Жданова 45.



Сл. 4. Арх. Никола Несторовић и арх. Андра Стевановић: кућа трговца Стаменковића (1907), 7. јула 41.



Сл. 5. Арх. Виктор Азриел: фасада Робног магазина (1907), 7. јула 16.

Фотографије је снимио и изградио Милорад Урдаревић, историчар уметности.