Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник Матице српске за ликовне уметности

26

Нови Сад
1990

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

●

Лектор и коректор
Мирјана Јовановић

●

Резимеа превели
Маријана Перишић (1, 4, 6, 7, 8, 9, 12)
Др Томислав Бекић (11, 13, 14)
Паскал Донжон (2, 3)
Мр Олга Бекић (10)

●

Ова књига је редакцијски закључена 20. III 1992.

●

Издавач Матица српска – Нови Сад
Штампа

„ГРАФО–ОФСЕТ", Нови Сад

САДРЖАЈ – TABLE DES MATIÈRES

РАСПРАВЕ

1. Анка Стојаковић: ЧЕТВРТА ДИМЕНЗИЈА У СЛИКАРСТВУ – – – – – – – – – – 1
Anka Stojaković: THE FOURTH DIMENSION IN PAINTING – – – – – – – – – – 11

2. Војислав Ј.Ђурић: ДРУШТВО, ДРЖАВА И ВЛАДАР У УМЕТНОСТИ У ДОБА ДИНАСТИЈЕ ЛАЗАРЕВИЋ-БРАНКОВИЋ – 13
Vojislav J. Đurić: LA SOCIETE, L'ETAT ET LE SOUVERAIN DANS L'ART A L'EPOQUE DE LA DYNASTIE DES LAZAREVIĆ-BRANKOVIĆ – – – – – – – – – – – – – – – – 42

3. Бранка Иванић: *ЧИН ВИВЛЕМИ НА РАЗЛУЧЕНИЈЕ ДУШИ ОТ ТЕЛА* У СВЕТОЈ СОФИЈИ У ОХРИДУ – 47
Branka Ivanić: *L'AKOLOUTHEIA POUR LA SÉPARATION DE L'AME ET DU CORPS* Á SAINTE – SPOHIE Á OCHRID – 86

4. Оливер Томић: ЛОЗА ЈЕСЕЈЕВА У МАНАСТИРУ МОРАЧИ – – – – – – – – – – 89
Oliver Tomić: THE TREE OF JESSE IN THE MONASTERY OF MORAČA – – – – – – – 118

5. Мирјана Татић-Ђурић: БОГОРОДИЦА МЛЕКОПИТАТЕЉНИЦА – – – – – – – 119
Mirjana Tatić Djurić: LA VIÉRGE GALAKTOTROPHOUSA – – – – – – – – – – 137

6. Сретен Петковић: ЛИКОВИ СРБА СВЕТИТЕЉА У СРПСКИМ ШТАМПАНИМ КЊИГАМА XVI ВЕКА – 139
Sreten Petković: THE DEPICTION OF SERBIAN SAINTS IN SERBIAN PRINTED BOOKS OF THE SIXTEENTH CENTURY – 157

7. Мирослав Тимотијевић: ИКОНОГРАФИЈА ПАРАБОЛА У СРПСКОМ БАРОКНОМ СЛИКАРСТВУ И УКРАЈИНСКИ ПРОПОВЕДНИЧКИ ЗБОРНИЦИ – – – – – – – – – 159
Miroslav Timotijević: THE ICONOGRAPHY OF PARABLES IN SERBIAN BAROQUE PAINTING AND COLLECTIONS OF SERMONS – – – – – – – – – – – – – – – – – – 188

8. Владимир Коњикушић: МОТИВИ ИЗ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ ЗЕМАЉА У РАДОВИМА МИНХЕНСКЕ СЛИКАРСКЕ ПОРОДИЦЕ АДАМ – – – – – – – – – – – – – – – – 189
Vladimir Konjikušić: MOTIFS FROM YUGOSLAV LANDS IN THE WORKS OF THE ADAM FAMILY OF PAINTERS IN MUNICH – 215

9. Небојша Станковић: СРПСКА ЛИКОВНА КРИТИКА ОД 1900. ДО 1907. ГОДИНЕ – – – – 217
Nebojša Stanković: SERBIAN ART CRITICISM BETWEEN 1900 AND 1907 – – – – – – – – 252

ПРИЛОЗИ

10. Бранка Кнежевић: МАНАСТИРИ У НАХИЈИ БРВЕНИК ПО ТУРСКИМ ПОПИСИМА ИЗ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XVI ВЕКА – 255

Branka Knežević: DIE KLÖSTER IM VERWALTUNGSGEBIET VON BREVNIK NACH DEN TÜRKISCHEN AUFZEICHNUNGEN AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS – 269

11. Лазар Чурчић: ЏЕФАРОВИЋЕВА 1741. ГОДИНА – – – – – – – – – – – – – – 271

Lazar Čurčić: DAS JAHR 1741 IN DŽEFAROVIĆS LEBEN – – – – – – – – – – – – 286

12. Јелена Андреевска: КРУШЕВСКИ ЗОГРАФИ-ИКОНОПИСЦИ И ЊИХОВО МЕСТО У УМЕТНОСТИ МАКЕДОНИЈЕ XIX – 287

Jelena Andreevska: THE WORK OF KRUŠEVO ZOGRAPHERS-CHURCH PAINTERS AND ITS PLACE IN THE MACEDONIAN ART OF THE NINETEENTH CENTURY – – – – – – – 298

13. Светлана В. Недић: СПОМЕНИК НА МЕСТУ ПОГИБИЈЕ ХАЈДУК-ВЕЉКА ПЕТРОВИЋА У НЕГОТИНУ – 299

Svetlana V. Nedić: DAS HAJDUK-VELJKO PETROVIĆ DENKMAL IN NEGOTIN – – – – – 305

14. Милана Бикицки: ПРВА СРПСКА УМЕТНИЧКА ИЗЛОЖБА У СОМБОРУ И ЊЕНИ ОДЈЕЦИ У ШТАМПИ – 307

Milana Bikicki: DIE ERSTE SERBISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN SOMBOR UND IHR WIDERHALL IN DER PRESSE – 330

15. Добрила Јерков: INDEX – 331

АНКА СТОЈАКОВИЋ

Четврта димензија у сликарству

У свеколиком развоју ликовних уметности сликарство се, у веома дугим токовима, као између две велике обале, гибало између испољавања чисте дводимензионалости слике или, супротно, тежњи за укључивањем илузије треће димензије. Кретање између ова два основна својства, мењање суштине слике додавањем или одузимањем једне димензије, било је вековима узроковано веома различитим разлозима, смислом и тежњама, зависно од својстава историјске прекретнице у којој се све одвијало – али суштина циља увек је бивала слична.

Најпре је, од самих почетака, највеће, хиљадама година дуго раздобље, обележио плошни карактер слике, узрокован и обезбеђен невештим, чедним, готово детињим виђењем облика и простора, дочараних необичним слагањем различитих управовидних изгледа добијених мењањем угла увек за пуних 90 степени. Избегавајући тиме скраћења, која овоме времену нису била ни блиска, ни позната, представљајући сваки облик у развијеном и карактеристичном виду,[1] уметник је ограниченошћу својих знања чувао изворне вредности слике – њену дводимензионалност. Јер, питање да ли стваралац у тим временима није могао или није хтео да превазиђе ова својства, то питање има одговор у самој уметности. Реалистична по свом основном концепту, исказујући намере да видљиви свет сликом што боље одрази, уметност је у сваком од раздобља – од праисторије[2], преко Египта, Месопотамије и Егеје до Грчке – једнако показивала напоре да начин постојећег про-

[1] Овај метод, познат и као фронталитет или „паратактичка конвенција", подразумева да се људско тело представља у развијеним, нескраћеним деловима, сагледано смењивањем углова увек за пуних 90 или два пута 90 степени, што важи и за жива бића уопште, као што се архитектура такође искључиво управовидно представља, заступљена једним карактеристичним изгледом или компонованим ортогоналним графичким траговима.

[2] Од реализма, као концепта ликовног стварања, у ово време се изузима, наравно, доба неолита и метала, којима је својствен имагинативизам представљања.

јекционог мишљења превазиђе и свет представи што сроднијим нашем природном виђењу. Примери покушаја скраћивања, увек невештог, местимични, расути по овим ликовним световима, сведочанство су жеље без већег остварења, напора без знатнијих резултата; не мењајући суштину слике они показују да се овде није радило о намерној доследности у ортогонализму пројекционог мишљења, већ пре свега о немоћи да се оно коренито измени и суштини слике подари другачији смисао.

Овај начин пројекционог мишљења – једноставан и искључиво управовидан, са наглашеним двема димензијама слике – својствен свакој уметности у настајању, па и ликовном свету деце – раздобље је најдужега трајања у европској уметности, а при томе и једино у коме је плошни карактер слике последица чињенице да се другачије није могло, није знало, а не није хтело. Свако будуће отхођење од познате илузионистичке тродимензионалности у великим ликовним преломима – било да се ишло ка концепту ирационалног простора или ка најчистијој плошности слике – увек је било намерно и условљено многим разлозима залеглим у начела промењене естетике.

Европска уметност је, сагласно поимању смисла слике, два пута и у великом стилу увела илузију треће димензије. Први пут је то било у време грчке антике, када је, у V веку пре Христа, перспектива откривена,[3] други пут када је, у време ренесансе, 2000 година касније, перспектива усавршена. Између тога је велико раздобље средњега века које се, најпре, у првим прелазним вековима, удаљавало од античке реалистичко-илузионистичке концепције простора веома систематичним растакањем перспективе, ради стварања иреалног „непросторног" простора, да би, на своме крају, после готово целог миленијума, опет у неколико столећа, у западноевропском свету грчевито прибирало сва давно напуштена и веома заборављена знања о перспективи, кључу новог реалног простора и новом заносу.[4] Рационални дух наилазећег хуманизма, поставивши човека у средиште пажње, учврстио га је и у положају посматрача реалног света, чијим се оком простор и сви облици у њему целовито обухватају и као јединствен исечак, са свим својствима у природи постојећих вредности и односа у потпуности преносе на слику, чијим се двема димензијама маестрално додаје илузија треће. Мањкавости античке перспективе, која није познавала јединствене недогледе за све паралелне

[3] О открићу античке перспективе, њеним својствима, као и најважнијој литератури о овим питањима в. А. Стојаковић, *Scenographia antiqua*, Зборник Светозара Радојчића, Филозофски факултет, Београд 1969, 295-314.

[4] Међу првим теоретичарима, као изврстан коментатор античких дела о перспективи, јавио се већ у XIII веку Вителo. В. Е. Т е а, *Witelo, Prospettico dal secolo XIII*, L'Arte XXX, Roma MDCCCCXXXVII, 3-30.

праве представљеног простора, превазилазе се већ у ренесанси XV века,[5] и емпиријска искуства, потпомогнута теоријским знањима, разгранавају се и разбуктавају, а потом у бароку разигравају до опчињујућих размера – у унутрашњем простору чаролија перспективне представе замагљује границе између стварног архитектонског облика и насликаног. При томе бројне покренуте фигуре, лебдећи и отходећи, својим кинетичким својством оснажују трећу димензију, која поприма динамичан карактер, док је у време ренесансе имала својство дубоког, али мирног, стишаног постојања.

Дошавши до граница својих практичних могућности, пошто је са позним бароком до дна искористила све видове трагања за новим, другачијим, смелијим сензацијама просторних дубина, потоња уметност углавном варира постојећа позната решења, препустивши теорији да настави дубље научно трагање, које незадрживо иде даље довевши нас данас и до холограма – пуне, стварне, готово опипљиве тродимензионалности, мајсторства да представљени облик одједном сагледавамо са свих страна, са свих тачака у простору.

А ипак, упркос могућностима, реализмом и илузионизмом заморена уметност, већ преласком прага ка модерној, од импресионизма, почела је поново да напада трећу димензију, да је скраћује као што је чинио Сезан (Cézanne), да је ремети и сасеца дизањем тла као Дега (Degas) или Лотрек (H. de Toulouse-Lautrec), да би се поступно у име одбране аутономије слике у односу на природу, али и одбране њених изворних вредности – чисте дводимензионалности, све довело до пуног, готово религиозног очишћења код П. Мондриана (P. Mondrian), до уметности апсолутне, геометријске линије и чисте, уједначене боје, без икакве, ма и најмање асоцијације на постојећи свет и трећу димензију.

Разлози који су у великим токовима европске уметности два пута деловали против реалног простора – у настајању хришћанске уметности и при стварању модерне, скоро два миленијума касније – ти разлози су, наравно, сасвим различити. Чак и покушај да се они уопштено наговесте, у оквирима оваквога рада, био би израз потпуне површности, јер су корени ових двеју великих ликовних прекретница дубоки, узроковани огромним бројем чинилаца залеглим у начела естетике двају потпуно различитих раздобља, која ипак, упркос свему, имају неку сличност – намерно, у име различитих

[5] Откриће јединственог недогледа за све паралелне праве представљеног простора приписује се Филипу Брунелески (Philippo Brunelleschi) – (Ђ. Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, изд. Kultura, Beograd 1961, стр. 53), иако исти аутор, на другом месту, исти проналазак везује за Паола Учела (Paolo Uccello) – *о. с.*, стр. 33-34. На овим основама многи су ренесансни, и каснији, сликари, скулптори и архитекти емпиријски, неки и теоријски, развијали знања о перспективи.

циљева спроведено, мењање реалистичне треће димензије, њено разарање, напуштање, њено порицање. И оба пута једнако су нападнута оба својства тродимензионалне реалности – линеарни опис просторности исказан перспективом и пластичност, као и дубина, изражени дејством светлости. Разарањем и мењањем основних начела реалног виђења, потпуним ремећењем односа човека и простора, стварањем простора непросторног и светла невиђеног и нестварног, у име другачијих начела и наравно са огромним разликама у исходу, хришћанска и модерна уметност имају у некој дубокој суштини велике унутрашње сродности, упркос, наравно, потпуно другачијем спољњем изгледу ствари. У оба случаја испољена је иста одбојност према претходном, илузионистичком реализму, иста жестина у разарању постојећих, давно устаљених вредности, норми, начела, исти смисао за истраживањем новога, иста воља да у истраживању буде све допуштено, „право да се све сме покушати".[6] Хришћанска духовност стала је против античке реалности света, апстрактни апсолут добра, изражен кроз Логос, противположен телесној опипљивости, човечанској свеопштости свих, добрих и лоших, својстава античких богова – та опречност је исказана у реализму античке слике и у ирационалним својствима хришћанске уметности средњовековља, које, надахнуто новим ликовним начелима, напада, мења и руши наслеђени концепт стварајући нови, невиђени, нестварни свет верских идеја у простору непросторном и времену ванвременском, далеком од виђеног и тренутачног, времену вечном, непролазном.

Преображавањем слике у првим вековима хришћанства поступно се, али систематично и доследно, напуштају и руше суштински чиниоци који узрокују препознатљив реализам. Однос човека и простора, пренет у стварним, виђеним размерама, једнако својствен профаној и верској античкој композицији, хришћанство ирационализује коренитом изменом односа у корист фигуре несразмерно увећане у односу на елементе простора – архитектуру и растиње. При томе се, истовремено, илузионистички представљени реални свет, исказан перспективом која одражава својства стварног виђења, замењује другим пројекционим средствима, чак и обрнутом перспективом, што укупно твори нову мисао о простору, одражавајући његов религиозни, иматеријални еквивалент удаљен од закона оптике и реалности. Ипак и овде, иако није реалистички-илузионистичка, већ њој опречна својеврсна трећа димензија, постоји извесна идеја о ирационалној дубини простора. Али, смелост да се у име нових начела нападну и скрше из антике наслеђена својства

[6] Пишући своме пријатељу Данијелу д Монфрену (Daniel de Monfreind) П. Гоген је исказао смелост, која је служила за пример, написавши: „J'ai voulu établir le droit de tout oser". M. Raynal, *De Baudelaire à Bonnard*, A. Skira, Genève 1949, стр. 74.

слике, отворила је и нове могућности и нове потребе истраживања и експериментисања у оквиру постојећих, другачијих и смелих, домиш-љања. Онога тренутка, када се уметност откинула од пресликавања исечка из природе, ослободила се и ограничавања којима је закони реализма спутавају, и отворила, смело преламајући ограде, нови свет пројекционог мишљења и готово неограничено измаштаног комбиновања. Уметност је раскинула ограде свакодневног и виђеног у име једне више и тада значајније истине – верске, којој подређује сва средства, померајући тежиште од реалног ка ирealном, од опипљивог ка иматеријалном, од овоземаљског ка оноземаљском.

Из ових могућности проистекла је и неуобичајена идеја да се свеколика суштина архитектуре – својство њене унутрашњости, као и њена целовита спољашњост – прикажу истовремено, у оквирима исте слике. Јер, ако је за цркву Христовог гроба, на пример, са становишта иконографије сликане архитектуре, изузетно значајан њен спољњи изглед, тај вековима прижељкивани и из далека очекивани циљ дугих, опасних и надасве напорних ходочасних путовања, исто је тако, и више чак, значајан сам гроб са тугуријумом, то средиште хришћанског света, где је и пупак земље, „пуп земли",[7] као што је некада „omphalos" у Делфима био средиште свеколике духовности грчке антике. Стога се у небројеним примерима представе цркве Светога гроба истовремено приказује и један и други облик, и спољашњи и унутрашњи, један уз други, одсликавајући нову логику виђења и представљања у којој очна тачка, односно посматрач, у временској сукцесији перципира најпре једну, спољњу форму, да би затим, ушавши у ентеријер, сагледао и другу, представљајући је поред претходне (сл. 1). Логика оваквога пројекционог мишљења преноси се и на друге храмове који се често, сем спољашњошњу, представљају истовремено и суштином, симболом своје унутрашњости, најсветијим својим делом, циборијумом[8] са часном трпезом,[9] који сложеним

[7] *Житье и хожде́ние Данила русскыа земли игумена 1106-1107 г.*, Правосл. Палест. Сборник, С. П-бург 1885 г. Игуман Данило, један од најстаријих и највише цењених ходочасника у Русији, чији је текст о Светој Земљи касније, до XIX века, понављан око 70 пута, оставио је, између осталога, веома сликовит опис спољашњости и унутрашњости цркве Христовог васкресења – Ротонде Анастасис, Христовог гроба у њој, њених мозаика и њиховог распореда.

[8] A. Heisenberg, *Grabeskirche und Apostelkirche*, I-II, Leipzig 1908, стр. 219, наводи да реч κιβώριον потиче из семитског, а kebôrâ из сиријског и означава гроб. Касније преузета у латинском језику ова је реч попримила значење олтарског балдахина, док је у грчком језику у њеном значењу κιβώριον задржано знатно више везе са изворним смислом. E. B. Smith (*The Dome*, Princeton University Press, 1950, стр. 29) наводи да Симеон из Солуна (XV век) у своме делу *De Sacro Templo* (133 – Migne, P. G. CLV, col. 341) κιβώριον симболично поистовећује са Светим гробом.

[9] Познато је да и часна трпеза симболично означава Христов гроб, али и његов будући престо, као и трпезу за којом је обављена Тајна вечера. Иако о симболици цркве постоје многа новија писана дела (као: L. Hautecoeur, *Mystique et Architecture*

смислом одражавају Христов гроб са циборијумом, али и његов будући престо (сл. 2, 3). Иста се пројекциона логика преноси и на другу, профану архитектуру, где се главни комад намештаја, функционално укључен у казивање, представља са неким спољњим архитектонским изгледом, што се, сходно оваквом пројекционом мишљењу, има схватити као комплементарна представа обадвају изгледа, као унутрашњост такве и тако представљене спољашњости (сл. 4, 5).

Ако се са пројекционог становишта размотри овакав поступак, очигледно је да се овде ради о сукцесивном положају очне тачке, којом се најпре перципира, па затим и представи спољашњост, а потом се око уведе у унутрашњи простор, обухвати га, издвоји битно и представи га уз спољашњи изглед. Мада поступак може редоследом бити и обрнут – перцепција унутрашњости може претходити – чињеница је да се посматрач у једном тренутку налази изван архитектуре, а у другом у њеном ентеријеру, што значи да се у ову смелу и сасвим неуобичајено пројекционо описану целину, као основни услов укључује време као четврта, уз постојеће својеврсно исказане три димензије. Пошто су овим сасвим особеним поступком представљени елементи – у природи никада истовремено сагледиви – подређени логици слике, а не логици стварности, примери са укљученим временом као четвртом димензијом морају се добро познавати да би се могли тачно препознавати и правилно прочитати. Јер, не припадају овоме типу сви случајеви код којих се истовремено виде представљени и унутрашњи и спољашњи изглед, што не мора бити и није једини услов за утврђивање времена као четврте димензије укључене у слику. Тако представе пресеком отвореног и тиме видљивог ентеријера, уз који је некада укључен и део спољњег изгледа исте архитектуре, не поседују више од једне приближно чврсте очне тачке, којом се истовремено обухватају и унутрашњост, видљива уклањањем једне пресечене половине и преостали, непотпуни, пресецањем необухваћени делови спољашњости (сл. 6). Према томе, ово је други вид домишљања којим се, на својеврстан начин, са нешто више реализма у основи, приказује пресечена половина архитектонског ентеријера са деловима екстеријера, што је, као поступак, сасвим различито од главне теме овога рада и не треба га мешати са временом као четвртом димензијом укљученом у представу.

Symbolisme du Cercle et de la Coupole, Paris 1954; E. B. Smith, *Architectural Symbolisme of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton 1956; R. Alleau, *De la nature des symboles*, Paris 1958), готово стотињак година стар, веома темељан и готово незаобилазан је текст Н. Красносельцева, *О древнихъ литургическихъ толкованіяхъ*, Ιστορία ἐκκλησιαστική, Лѣтопис историко-филологическаго общества при императорскомъ новороссийском Университетѣ, IV, Odessa, 1894.

Такође и представе ентеријера, настале уклањањем предњег зида архитектуре, насликане у целини, својствене касносредњовековној западноевропској уметности (сл. 7), само су одраз веома снажних реалистичних тежњи, којима уметници домишљато отварају посматрачу садржај унутрашњости, остављајући га, као и теоријску очну тачку, изван представљеног амбијента. И ова врста представа, заснована на тренутачном сагледавању унутрашњости и спољњег архитектонског изгледа, није, наравно, ни у каквој вези са укључивањем времена, као димензије, у концепт ликовне представе. Уосталом, овај тип само је прелаз ка реализму наредне епохе, ренесансе, која ће превазићи ова решења увођењем посматрача, односно очне тачке, у представљени ентеријер.

Време, као четврта димензија, укључено у представу, као један од видова пројекционе слободе, неспутаности и маштовитости, испољених у средњовековној уметности, далека је претходница сродним збивањима у модерном ликовном свету. Као што се у иконографији средњовековне сликане архитектуре симултано представљају аналитички оцењени, вредновани и као податак извучени значајни делови унутрашње архитектуре, уз истовремену представу њеног спољњег изгледа, иако се могу видети и доживети само у временској сукцесији, тако се у модерној уметности, у кубизму на пример, примењује исти начин. Очна тачка поприма не само два, већ и више узастопних положаја, сагледава унутрашњост и спољашњост, сучелан изглед и профил (сл. 8). Стога је и у овоме добу – које је такође раскинуло са оковима класичног реализма и научне перспективе као његове основе, остварујући тиме право да све сме истражити и покушати – кинетичким својствима ока уведено време као четврта димензија слике. Временска пројекција још је препознатљивије укључена у слику деловањем футуризма, где се очна тачка не креће да би истраживала, већ стоји, пратећи у одређеном временском интервалу предмет у покрету, ухваћен у узастопности својих веома блиских положаја, као што фотографски апарат, дужом експонажом, хвата сукцесију положаја, веома блиских у простору и времену. Коначно, изванредан пример времена као четврте димензије у слици испољио је М. Дишан (M. Duchamp) у своме чувеном делу *Нага жена силази степеништем*, где је следом узастопних положаја тела ухваћен и низ узастопних тренутака (сл. 9).

Између кинетичких својстава очне тачке у средњовековној, и оне у модерној уметности, постоје неке битне разлике. Прва се ограничава искључиво на архитектуру и тиме представљени простор, никада не подвргавајући људске облике дејству посматрања у сукцесији и одговарајућем представљању. Напротив, фигуре се увек, без изузетка, представљају виђене искључиво са једнога места, чврсто постављеним оком. Друга, модерна уметност, кинетичка својства ока или кинетички карактер облика усредсређује

пре свега на човека, на људску фигуру, коју тиме истражује у свим видовима могућег сагледавања, а тек потом и на друге облике – предмете и пејзаж, најмање архитектуру.

Без обзира да ли временску димензију слици даје кинетичко својство ока, које аналитички истражује стабилан предмет, као у кубизму, или је око статично, а предмет представљен у кретању, динамичан, суштина је сродна и, у модерном добу, посредно асоцира Ајнштајнову теорију релативитета, са временом као четвртом димензијом. Међутим, ова привлачна паралела, која се сама собом намеће, ипак је, пре свега, једно замамно домишљање, које је у оваквим разматрањима тешко заобићи, а које у ствари не може имати дубље основе за доказивање узрочних веза између поменутих математичких поставки и преломних појава у модерној уметности.[10] Иако су нека велика научна дела из првих година нашега столећа, као што су Фројдова, доказано извршила утицај на уметност, пре свега књижевност, а такође и сликарство, ипак у односу теорије релативитета и ликовног света већ и хронологија догађања, уз остало, отклања могућност постојања изравног међусобног утицања. Јер, теорији релативитета претходе наведене смеле појаве у уметности, па их она није могла изазвати, а такође, обрнуто, ни уметност свакако није могла непосредно надахнути великога физичара да се усмери ка своме научном открићу. Ипак, временска блискост и идејна сродност ових појава вероватно није случајна и показује почетку нашега века својствену једнако велику смелост ослобођеног истраживачког духа у обе сфере – научној и уметничкој.

Разматрању питања четврте димензије у сликарству, где се под додатном пројекцијом подразумева у представу укључено време, никако не бисмо смели ускратити једну сасвим посебну и истовремено преломну и веома смелу појаву, којој смо увек, са осетљивошћу за оваква остварења, приписивали изузетну вредност. Реч је о једном од сјајних решења, којим је велики Јоханес, како га назваше италијански хроничари XV века,[11] односно Јан ван Ајк (Jan van Eyck), начинио прекретницу у представљању простора уопште, посебно унутрашњег. Без намера, наравно, да у овом тренутку анализом обухватимо све типове решења, којима је велики мајстор, сабравши знања својих претходника и савременика, генијално превазишао све њихове мањкавости, остаћемо, за сада, само на једном примеру. То је представа унутрашњег

[10] Поједностављено и лако схватљиво тумачење односа време–простор садрже књиге: G. Gamow, *One Two Three... Infinity*, New York 1947; B. Russel, *The ABC of Relativity*, London 1958.

[11] Три италијанска хроничара XV века – Cyriaque из Анконе (1499), B. Facio (1454-55) и Giovanni Santi (1485) назвали су Јан ван Ајка велики Јоханес. B. Jacques Lassaigne, *La peinture flamande*, A. Skira, Genève 1957, стр. 77.

простора, у којему су насликани супружници Арнолфини,[12] а који се, на известан, посредан начин, повезује са темом овога рада (сл. 10). Ако се сада не дотакну сва изванредна општа својства ове слике – о којима је, с разлогом, толико писано, а увек би нечији истанчанији сензибилитет можда понешто и додао – задржаћемо се искључиво на ликовном решењу ентеријера. Овај сликар, који је мајсторски увео очну тачку у унутрашњи простор, и на тај начин посматрача учинио духовним судиоником представљеноga збивања, овај велики мајстор који је знао да споји ентеријер са грандиозном визијом града,[13] овај сјајни и неуморни истраживач различитих могућности у представљању простора учинио је и корак даље – удвостручио је очну тачку. Насупрот чврстој очној тачки, односно посматрачу, који обухвата са предње стране обе портретисане личности и сав простор испред себе, на супротном зиду, у осовини композиције постављено је огледало, као друга очна тачка којом се хвата чак и више – простор иза личности, ухваћених с леђа, али и простор не само до очне тачке, већ и онај иза ње[14] (сл. 11). Ово решење, којим се тадашњим расположивим могућностима досежу и генијално антиципирају нека својства модерног холограма, овај сјајни свеобухват укупног простора, сродно или другачије користили су непосредни мајсторови сарадници[15] (сл. 12) и многи каснији следбеници,[16] као и независни великани европскога сликарства, попут Д. Веласкеза (D. Velasquez), који је, удаљен временски и

[12] О портретима Арнолфинијевих у разном смислу је веома много писано, па је и идентификација доведена у питање претпоставком да би ово могли бити сам сликар и његова супруга Маргарета, насликани касније за сећање на склапање брака (в. Jacques Lassaigne, *o. c.*, стр. 40), а постоји и мишљење да се ради о представи самога чина склапања брака Арнолфинијевих, и то брака морганатског типа, због наводне сталешке неравноправности супружника. (E. Danens, *Hubert i Jan van Ajk*, Beograd 1988, 195. и даље)

[13] Ово је маестрално изведено у слици *Богородица канцелара Ролена.*

[14] У кружном огледалу обухваћен је свеколики простор собе, са вратима на наспрамном зиду и две личности у њима, од којих је једна, можда, сам сликар, што поткрепљује и текст изнад огледала: „Johannes de Eyck fuit hic", 1434 – („Јоханес де Ајк био је овде", 1434), што би могло значити да је присуствовао сцени, јер мајстор не употребљава за сликање уобичајене изразе „fecit" или „complevit" или „pinxit". B. E. Danens, *o. c.*, 197-198.

[15] Први међу њима Петрус Кристус (Petrus Christus), ученик Јан ван Ајка, који је с мајстором сарађивао двадесетак година, у слици *Св. Елоа у својој радионици* – коју је насликао за корпорацију златара из Антверпена – сферним огледалом, постављеним у ентеријеру, мајсторски је ухватио део спољњег простора. Ма како ослоњено на J. ван Ајково искуство, ово дело је у одређеном смислу истраживачка новина, јер не одражава само делове унутрашњег простора, већ овоме додаје исечак спољњега света.

[16] Следећи примеру Петруса Кристуса и Кентен Метсис (Quentin Messys, Metsys или Matsys) у композицији *Банкар и његова супруга* (Париз, Лувр), на исти начин сферним огледалом, постављеним у унутрашњости, у слику је укључио и део спољашњости.

просторно, ипак користио и плодове ове традиције.[17] А ипак, решење које је дао Јан ван Ајк, иако прво ове врсте, најједноставније је, најпотпуније и истовремено теоријски најчистије. По истој осовини простор је сагледан са становишта стварне очне тачке и још једном, због симетричног, осовинског положаја огледала, простор је у потпуности, без остатка, виђен и са друге стране, што значи да је обухваћен и онај његов део који се налази иза очне тачке.

Ако се сада постави питање процене својстава наведеног примера и његовог одређивања према теми овога рада, могли бисмо, без зазора, утврдити неоспорно постојање нове димензије у виђењу и представљању, досегнуте помоћном очном тачком остареном огледалом. Та димензија, међутим, као и све потоње остварене у решењима надахнутим овим примером, просторног је карактера, док је у свим примерима, било из средњовековне, било модерне уметности, о којима говоримо, као четврта димензија укључено време. Између ових додатних димензија, као и концепта решења простора, постоје суштинске разлике. Јан ван Ајково решење, као и сродна потоња, као и модерни холограм уосталом, генијална су домишљања о простору у оквиру остареног реализма, док је време као четврта димензија, уведено у ликовну представу, супротно овоме, извлачило дело из света виђеног у област нестварног, претпостављајући тиме смисао слике законима стварности.

Време као четврта димензија, укључено у сликарство као последица сукцесије сагледавања облика и њиховог истовременог представљања у оквирима исте слике, без обзира да ли се ради о средњовековној или модерној уметности, у ствари је додатна категорија са веома посебним дејством. Иако, можда, нисмо увек довољно свесни деловања овога необичног, могли бисмо рећи у основи аналитичког начина мишљења и представљања, крајњи утисак који се њиме постиже сасвим је особен. Померањем не само угла сагледавања, већ и коренитом променом места виђења, са очном тачком у унутрашњости архитектуре, а потом постављеном изван њене спољашњости, или обрнуто, са подразумеваним временским размаком нужним за овај след, реални архитектонски облици у средњовековном стварању доведени су у нестварне, непостојеће односе. Архитектонски подаци, значајни својом верском симболиком или функционалним дејством у творењу смисла слике,

[17] Дијего Веласкез је изванредно и препознатљиво, али веома особено, применио Јан ван Ајково решење са огледалом. У композицији *Las meninas* владарски пар, који се налази у атељеу мајстора, али иза очне тачке (као и две личности у портрету Арнолфинијевих), због своје невелике удаљености, као и угла огледала, испуњава целу површину, чинећи додатни двоструки портре, али без околног простора. Ово је, још искључивије, мајстор извео код Венере, насликавши је с леђа, а само са лицем одраженим у огледалу. Овој игри перспективом, радећи исти мотив, није одолео ни Веласкезов старији пријатељ П. П. Рубенс.

извучени из природног контекста, декомпоновани су и логиком ликовних захтева рекомпоновани у целине које су удаљене од природног. Преламајући и кршећи реални свет, са временом као димензијом укљученом у стварање слике, новим поретком података и њиховим измењеним односима, стварни, постојећи, виђени облици логиком нових естетских начела доведени су у невиђене, нестварне односе, творећи утисак ванвременског и ванпросторног, света далеког упркос препознатљивим појединостима. Захваљујући овим тајним, тешко уочљивим, али веома дејствујућим механизмима слике, посматрач поуздано и брзо, најчешће несвестан свих узрока, прелази из своје опипљиве стварности у далеки свет верских идеја, као што се уосталом, и у модерној уметности, дејством аналитички укљученог времена, напуштајући свакодневицу, издиже у сфере ликовне духовности наднаравног.

THE FOURTH DIMENSION IN PAINTING

ANKA STOJAKOVIĆ

Investigation into time as the fourth dimension incorporated into pictorial art implied a previously generalized but very definite and condensed encompassing of the comprehensive interrelation between art and the character of a work of art expressed by the number of spacial dimensions.

European art was first analysed in terms of its emphasised two-dimensional aspect. Secondly, in terms of perspective, from its conception, the phases of its development, application and subsequent perfection. It was perspective, coupled with light, which gave painting the illusion of the third dimension. Finally, European art was analysed in terms of particularity in expressing form and space.

In these periods when realism was being challenged, whether, as in medieval art because of a tendency to present unreal and non-existing space, or, as in modern art where the autonomy of the painting in relation to nature was pursued, the temporal dimension became and additional category with distinct psychological affects, introduces into a work of art as the result of contemplation and representation.

This basically analytical manner of speculation and representation, with its radical change of the observation point, that is with and eye position which perceives the form both from within and from without, or when the form moves and the eye is stable, implies the time interval necessary for this sequence.

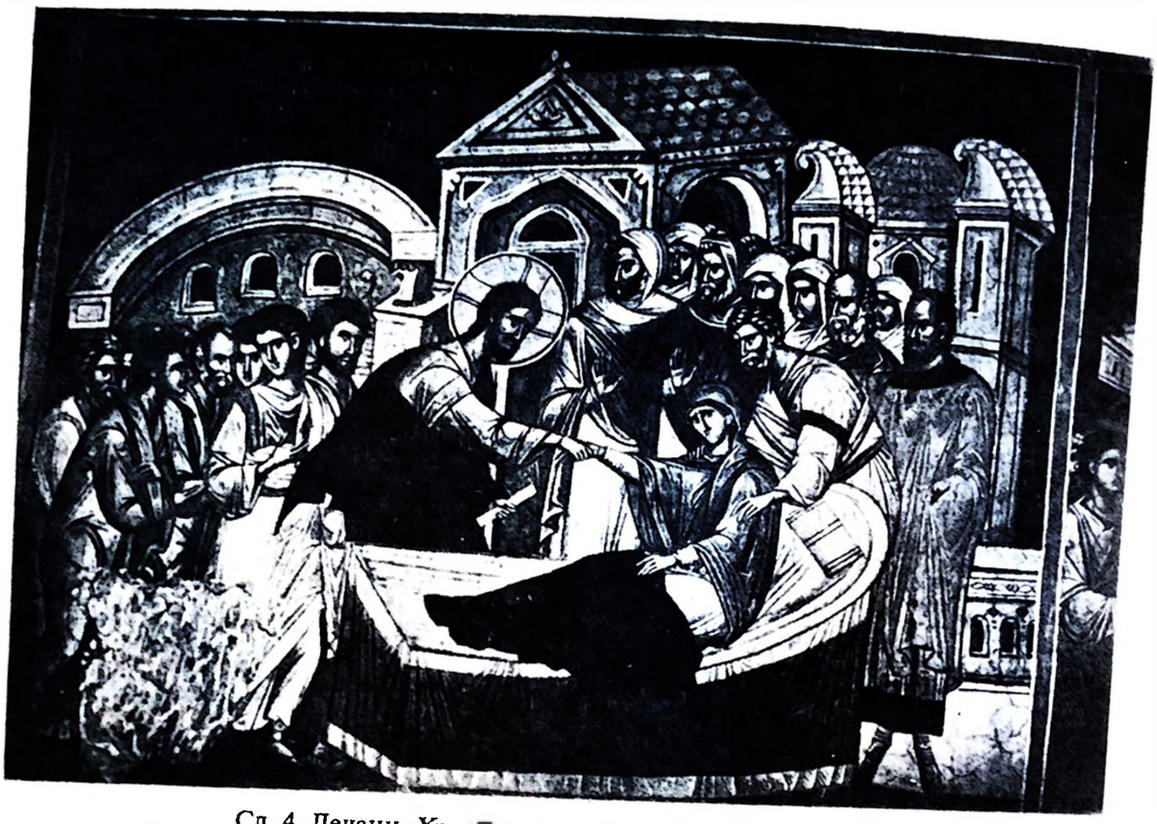
That is why the actual architectural details in medieval art, important for their symbolism or their functional effect in the creation of the meaning of a painting, are experienced in succession but represented together, taken out of their natural context. With the new ordering and with the change of their relative positions, the architectural forms give an unreal impression despite the recognizable details.

The same applies to modern art; when tyme is analytically incorporated into a work of art as the fourth dimension, (as in cubism or futurism for instance), the viewer again leaves the commonplace and, with the help of these mysterious but very effective forces of the painting, rises into the spheres of the pictural spirituality of the supranatural.

Сл. 1. Црква св. Апостола у Солуну. Део композиције *Улазак Христов у Јерусалим*.

Сл. 2. Пећ. Црква св. Апостола. *Причешће апостола*.

Сл. 3. Ариље. Црква св. Ахилија. *Сретење*.



Сл. 4. Дечани. *Христос исцељује ташту Петрову.*

Сл. 5. *Јован II Добри оснива ред звезде.*
Ms. frs. 2813, folio 394, recto, Paris, Bibl. Nation.
(према J. Dupont-C. Gnudi, *La peinture gothique*).

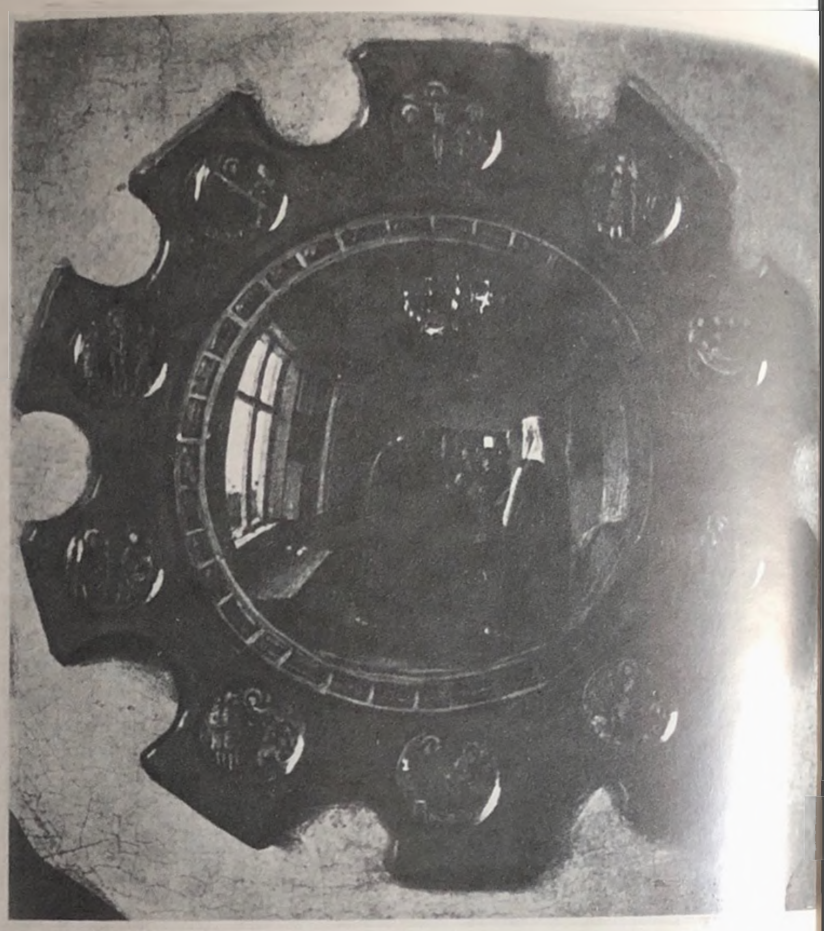
Сл. 6. Црква св. Апостола у Цариграду у пресеку и делимичном спољњем изгледу насликана у рукопису проповеди Јакова Кокиновафоса (XII в.), вероватно према ликовном узору, јер је грађевина у то време већ била срушена.

Сл. 7. Ђото, *Благовести св. Ане*
(према J. Dupont-C. Gnudi)

Сл. 8. Пабло Пикасо, *Жена која плаче*
(по M. Raynal)

Сл. 9. М. Дишан, *Нага жена силази степеништем*
(по M. Raynal)

Сл. 11. Јан ван Ајк, *Двоструки портре Арнолфинијевих*. Детаљ огледала.



Сл. 10. Јан ван Ајк, *Двоструки портре Арнолфинијевих* (по E. Danens)

Сл. 12. Петрус Кристус, *Св. Елоа у својој радионици* (по E. Danens)

ВОЈИСЛАВ Ј. ЂУРИЋ

Друштво, држава и владар у уметности у доба династије Лазаревић–Бранковић

Књижевност, градитељство и сликарство, настали у Србији после 1371. године – када је изумрла стара владарска породица Немањића, неприкосновеног ауторитета и светачког угледа – откривају мит и владарске идеје нове династије Лазаревића која се, изгледа, припремала дуго да влада. На схватања Лазаревића наставили су се Бранковићи, њихови наследници на престолу Србије, иако се суд о њима може донети само на малом броју очуваних дела. Колико год идеје Лазаревића биле опште за позни средњи век у Европи, а особито за православни свет, оне су ипак плод избора, вољног или нужног, али у сваком случају условљеног временом у којем су стваране. Селекција их је обележила извесном посебношћу у односу на идеологију династије Немањића.

Идеална држава

У *Житију деспота Стефана Лазаревића*, написаном после 1430. године, његов аутор, бугарски и српски књижевник Константин Костенечки, назван Филозоф, оставио је опис српске земље и њених људи, друштвеног уређења и изгледа престонице, схватања владара и устројства његовог двора, односа према околним земљама и њиховим управљачима. Без те наративне изворне подлоге разматрање идеологије нове српске династије, која је преузела владавину после битке на Марици и смрти цара Уроша, 1371. године, било би мање потпуно и недовољно разумљиво. Када се Константин латио пера иза њега је било више од пола века историје Срба без светородне династије Немањића, испуњеног судбинским догађајима и одлучним, смишљеним или принудним раскидима с ранијим државним и владарским опредељењима. Али, то је било време обележено напорима да се сачува све оно што је могло послужити као ослонац државе и владара у новим приликама. Константин се упустио у навођење свих главних збивања у том раздобљу, губитака и добитака, несрећних и срећних тренута-

ка, али је сматрао да је много битније да пружи што идеалнију слику земље, народа и владара који живе по Божјим законима. Раскорак између грубе стварности и идеалне представе био је у њега више него очигледан; вера у будућност последњих остатака хришћанских држава и њихових владара на Балкану надвладавала је осећање изгубљености које се могло стећи због свакидашњих тегоба и неприлика.

Србија је Бугарину Константину изгледала као обећана земља, у којој теку мед и млеко, која има добар и чист ваздух, дужи дан од других, множину студенаца и река, изобиље плодова, винограда, риба, неисцрпне изворе злата и сребра. Утврђена је горама и градовима, а напајана је једном од рајских река, Фисоном (Дунавом), и једним од тридесет шест највећих токова у васељени, Савом. У Србији су настањени храбри и часни људи, брзи на послушност, спори на говор, који телесном чистоћом превазилазе друге народе, а милостиви су и дружељубиви. У том земаљском рају живот се одвијао као у цркви, људи су стално зазивали име Божје, син се односио као слуга према оцу, млађи нису озлобљавали родитеље, становници су у опхођењу једни другима чинили част; љубав им је била главна врлина. Из такве земље и народа изникли су св. Симеон Немања и св. Сава Српски, који су превазишли људску природу, оставили престо, власт, војску, ризнице и узели крст, определивши се за монашки подвиг. Своју децу привели су Богу.

Док је Београд био престоница Србије чувала га је, као Цариград, Богородица, а у свему је личио на класичне градове подигнуте на седам брегова. Стајао је на древном и прекрасном месту, с прилазима с воде и са сува, опасан бедемима, кулама и прокопима, с пристаништем на рајској реци Дунаву (Фисону), с владарским палатама, болницом и трима црквама: митрополијском, посвећеном Успењу Богородице, надгробном за архијереје, чији су патрони били света три јерарха, и болничком, чији је светитељ био св. Никола. Био је сличан Јерусалиму, оном из доба царева Давида и Соломона: највиши део му је личио на Сион, онај поред воде на нижњи Јерусалим, а неки други крајеви града на Јелеонску гору, Гетсиманију или дом Давидов. Чак је и насељавање Београда становништвом подсећало на Неемијино насељавање Јерусалима. Очевидно, обећана земља морала је имати главни град достојан Јерусалима. Када су га Срби, после чудних знамења у природи, после смрти деспота Стефана изгубили, нестало је његове лепоте, а Срби су га оплакали као пророк Јеремија опустели Јерусалим.

У земљи и на двору деспота Стефана владао је богомдани поредак, заснован на хијерархијском начелу. Над свима се сијао као сунце сам деспот, у чије очи нису ни најближи могли погледати. Био је окружен двор-

јанима високих чинова. „Беше подигао од почетка такорећи свој велики сàд красни, једне као начелнике над пословима, друге као чуваре тела свога (телесна гарда)." Достојанственици су сврстани у унутрашњи чин, „други чин", па трећи, спољашњи, као анђели у књизи Дионисија Ареопагита *О небеској хијерархији*, која је пола века пре тога била преведена на српски језик и постала у Србији веома омиљено интелектуално штиво. Божански поредак на двору није се смео нарушити, јер су се бојали деспота. „У сваком царском уставу сијаху царске палате... Вика или лупање ногама или смех, или неспретна одећа није се смела ни поменути, а сви беху обучени у светле одеће које је раздавао он сам." Многа спољна обележја живота на двору навела су писца Константина да тврди како је деспот с Истока и Запада „изабрао све изванредне обичаје, чак до самога одела, које је на корист и украс, оружје и јахање и посађивање за трпезу по чину, и ред на божаственој служби, (где су се сачувала) изванредна прочитања и молитве, ловљења и саветовања, изласци и уласци, у свему свагда по достојању одајући част чину..."

Сходно средњовековним обичајима, Константин Костенечки је окитио деспота Стефана типолошким поређењима. Свакако ниједан српски владар до тада није био почашћен толиким бројем врлина коликим славни деспот. Он је покупио све најбоље особине старозаветних царева, пророка и вођа народа; Србија као изабрана земља морала је имати достојног владара сличног десеторици оних из старог Израиља. Јер, вели Константин, „прошавши живот многих моћних владара који су у старини освојили васељену, нађосмо да су неки имали делимичне врлине, а неки нимало". Само с најбољима могао се поредити деспот Стефан. Он је био налик на Исуса Навина по храбрости, вери, подели земље и подизању нове скиније; на Самсона по победном ратовању, тако да је у храбром народу био најбољи узор, али није подлегао жени; на Мојсија по храбрим делима; стекао је славу Данилову, а имао смелост тројице јеврејских младића приликом пролажења кроз огањ и воду током ратовања; управљао је и „цареве" постављао у договору с Богом као Самуило; био је као Давид по томе што га је Бог изабрао по свом срцу, а гнушао се гордости будући кротак; као Соломон био је мудар, чак је мирио државе тако да су код њега долазили страни достојанственици као некада царица етиопска код Соломона; по лепоти био је раван прекрасном Јосифу, а делио је злато уместо пшенице; уопште, био је други Јов по дељењу богатства онима који нису имали.

Стефан је био племенитог порекла: породица му је, по Константину Костенечком, била троструко светородна. Потицала је, тобоже, од оца Константина Великог, од кога је, по женској линији, настала стара рашка династија, а из ње и породица Немањића. Граном великога кнеза Вукана,

опет преко жене, кнегиње Милице, улила се немањићка светородност у породицу кнеза Лазара. Трећу њену саставницу чинила је кнежева мученичка смрт на Косову, којој је претходило његово богоугодно дело помирења Српске цркве с Васељенском патријаршијом.

Пошто је тако обликовао идеју о деспоту Стефану као владару, Константин је веома истанчано изложио свој суд о његовим односима с околним државама. Никако није желео да деспота Стефана представи као подређеног у односу на суседе. Пошто је Стефан као млад „по нужди" био с Турцима, морао је одлазити на султанов двор, али га је већ Бајазит, победник с Косова, љубио као сина и њиме се поносио пред другим владарима као с другим сунцем и звездом Даницом, саветовао га је како да управља и с ким да ратује.

Свестан да примање деспотског достојанства у Цариграду, у два наврата, из руку царева Јована и Манојла Палеолога, значи духовну подложност византијском универзалистичком поимању власти, по коме је византијски цар над свима као намесник Христов на земљи, Константин Костенечки је поставио Стефана такође у синовски однос према византијском владару. Очигледно је да је познавао грчка дворска схватања у породици хришћанских владара, на чијем је челу византијски цар као отац. Према Стефану цареви су показивали ретку наклоност и омогућили му да се ожени из њиховог рода и да тако постане близак породици Палеолога.

Са свима другим околним владарима – угарским краљевима и влашким војводама – деспот је био не равноправан, што је приказано кроз међусобну срдачност и гостољубље, него се, у друштву западних достојанственика, на саборима на којима је учествовао у Будиму и другде, истицао „над свима (као) најсветлији... као месец посред звезда". Чак, имао је власт да венчава краљеве и витезове, а и ови су се поносили што их је произвео владар тако високог угледа.[1]

[1] Иако су се и неки други српски писци с краја XIV и из XV века могли употребити за реконструкцију погледа на Србију као идеалну државу, ми смо само тумачили схватања Константина Филозофа, јер су она свеобухватна и са суштинским ставовима. Cf. Константин Филозоф, *Повест о словима* и *Житије деспота Стефана Лазаревића*, приредила Г. Јовановић, Београд 1989, 75–88, 99–104, 127–130, passim. Cf. М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд 1975, 394–423 (са старијом литературом); Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980, 216–219 (такође с литературом).

Неки од ставова Константина Филозофа спадају у општа места православне литературе у Византији, Грузији, Бугарској, Русији. То се не односи само на поређења владара са старозаветним царевима, већ и на величање престоница – на пример Трнова или Москве – као новог Цариграда или другог Јерусалима. Међутим, та општа схватања и она посебна о Србији граде јединствен поглед, по много чему особен за време и средину настанка. Cf. N. Radošević, *Laudes Serbiae*, Зборник Византолошког института, 24/25 (Београд 1986), 445–451.

Јесу стари српски писци из XIII и XIV века посматрали своју државу, становнике, престоницу и владаре, сходно хагиографској књижевности, као обећану земљу, изабрани народ Божји, идеални град, и вође налик на оне из старог Израиља, али ни код једног од њих, колико код Константина Костенечког, Србија и Срби нису тако целовито схваћени, нити описани с толико епитета и поређења. Та идеална држава и њен владар, с хијерархијским друштвеним поретком, ма колико сећали на старозаветну јеврејску заједницу и њене вође, уздизали су се над њима, више наликујући на небески Јерусалим и његова својства. Да би се до таквог схватања дошло, морали су сазрети услови у друштву кроз развитак његових облика и институција. У доба царства, Србија је због сложеног односа делова према целини, стекла дотле њој једва својствене друштвене слојеве, па је новодонешеним Закоником, али и обичајним правом, васпостављен њихов међусобни положај.[2] Хијерархијски поредак, већ од раније познат, добио је нове белеге и истанчаније прелазе. Осетило се то и у уметности, посебно у задужбинама велможа, али и у Дечанима, на живопису из времена проглашења Царства.

Задужбине и друштвена хијерархија

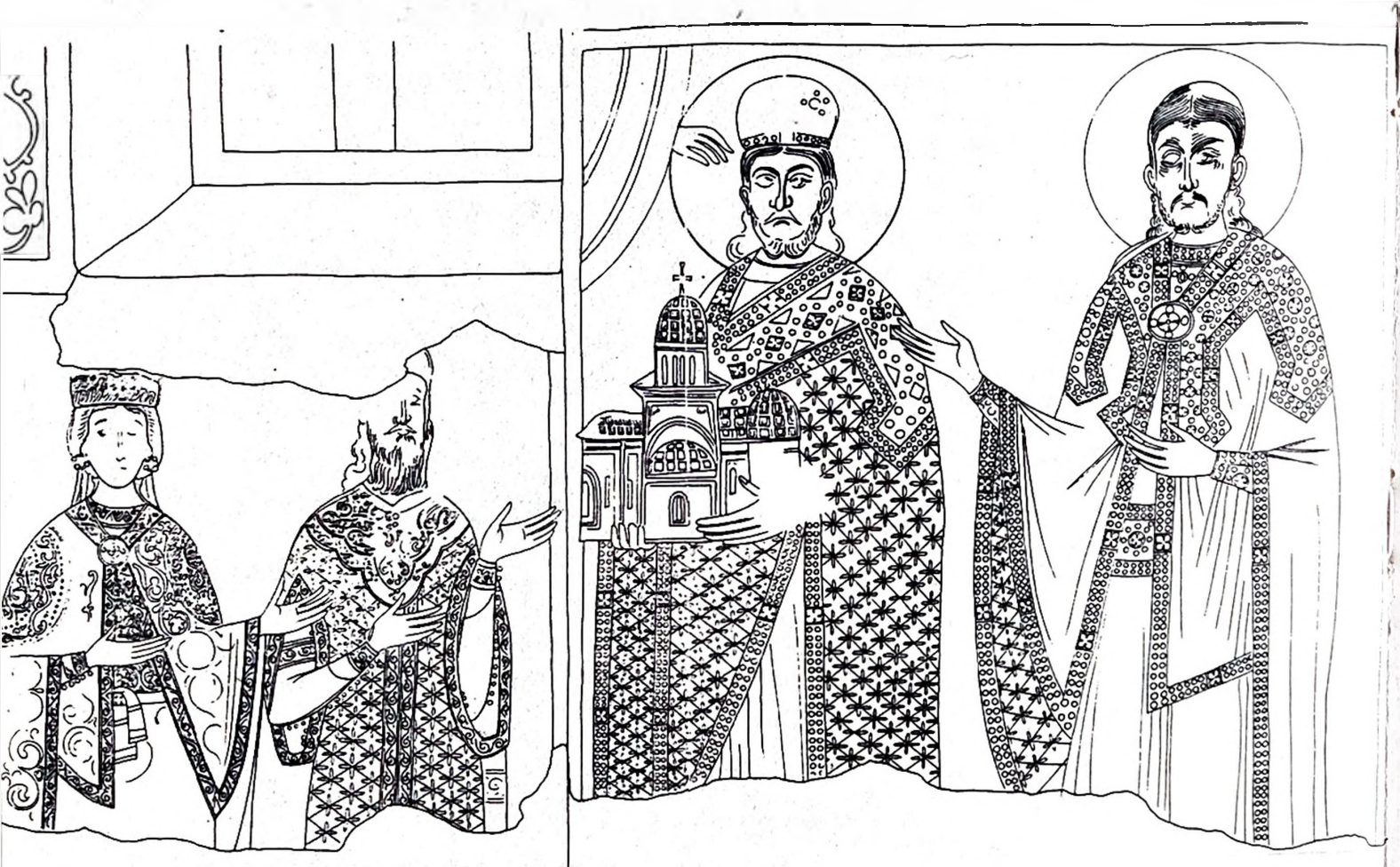
Хијерархијско начело потпуно се укоренило у српско друштво после пропасти Царства.[3] Ван књижевности, оно се посебно огледа у градитељству из доба кнеза Лазара. У његовом петнаестогодишњем раздобљу пред Косовску битку више су на црквеним задужбинама видљиви одсјаји друштвеног положаја њених ктитора него еволуционе промене. То кратко раздобље много је погодније за осматрање односа друштва и уметности, него икоје пре и после тога, јер је изградња цркава тада била веома жива, а готово сви истакнути чланови горњег друштвеног слоја узели су у њему учешће.

Од десетак главних цркава у земљи, само је владарева главна задужбина, Раваница, била посвећена Христу и славила је празник Вазнесења Господњег, као што су га славили најзначајнији „Домови Спасови" у претходној, немањићкој Србији, они у Жичи и Пећи. Кнежева придворна црква у Крушевцу, Лазарица, имала је за патрона првомученика Стефана, који је у

[2] За нове друштвене односе у Србији у доба Царства cf. нарочито Г. Острогорски, *Серска област после Душанове смрти*, in Византија и Словени, Београд 1970, 423-624, passim; Р. Михаљчић, *Крај Српског царства*, Београд 1989, passim (где је старија литература)

[3] Cf. *Историја српског народа*, II, Београд 1982, 109-127 (М. Благојевић, с библиографијом).

доба Немањића био чувар српске државе и династије, скоро редовно позајмљујући своје име српским самодршцима, па и кнезу Лазару. Лазареве задужбине су биле, истовремено, највеће цркве развијеног и сажетог уписаног крста. Раваница је, уз то, као владарска задужбина, била једина, међу свима, петокуполна, као што су то биле најважније задужбине краља Милутина и цара Душана. Раваница и Лазарица наткриљавале су све остале цркве лепотом и раскошју свога лица, будући изидане правилним квадерима жућкастог камена и редовима опека, богато рашчлањене венцима, пиластрима, стубићима, луковима, а украшене плитком преплетном пластиком на луковима, прозорима, порталима, капителима и розетама; зидне површине испод лукова прекривене су двобојним шаховским пољима; изнад лукова и око розета теку керамопластични низови, у чијем средишту су крстолики лончићи. Вишебојност и игра светлости и сенки непревази-



Цртеж 1. Руденица, ктиторска композиција

ћене су живости у српском средњовековном градитељству, па и у Византији.

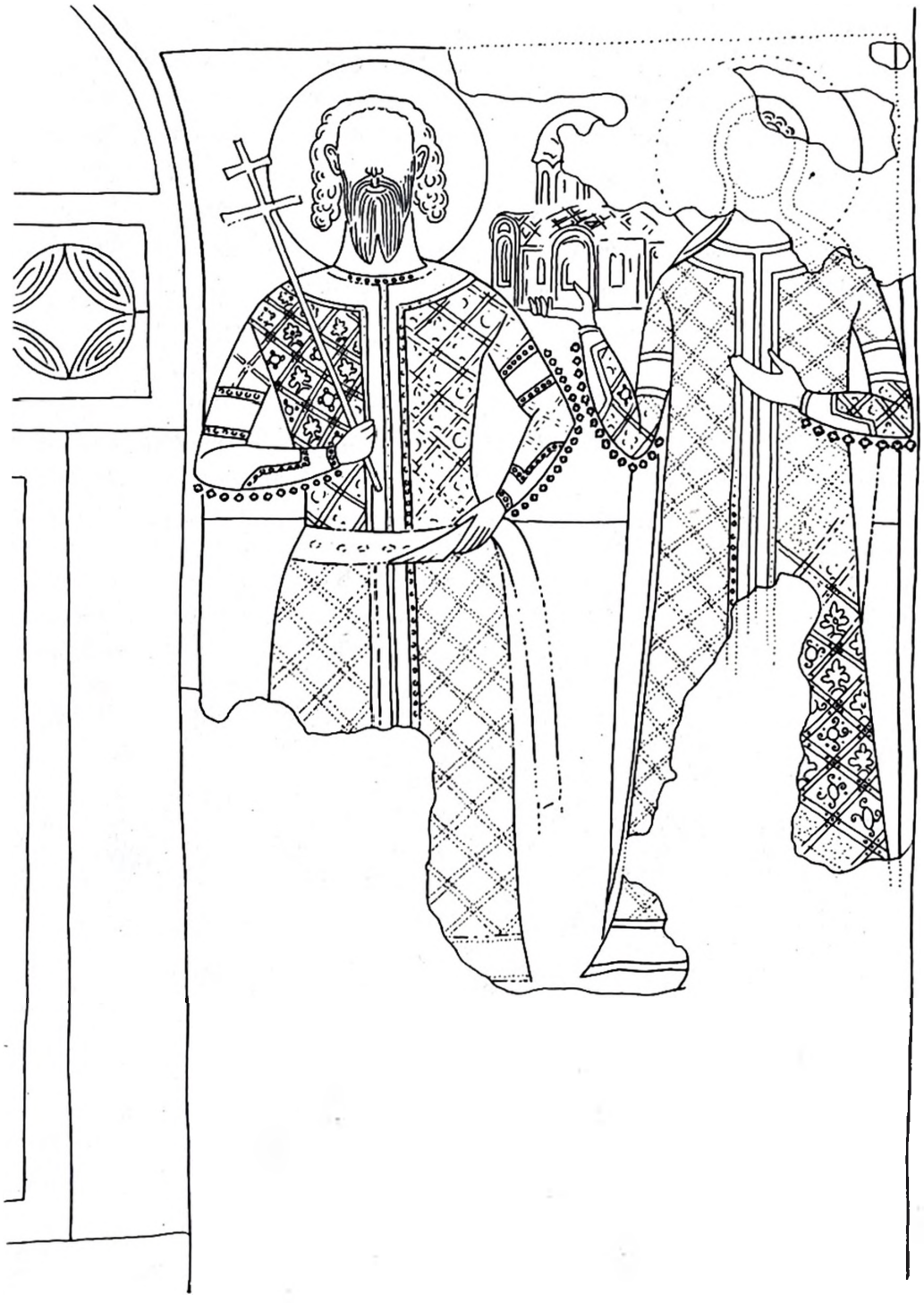
Три следеће цркве по величини, развијености плана и раскоши – Љубостињу, Дренчу и Нову Павлицу – подигли су изгледа само најближи рођаци кнеза Лазара. Све три су једнокуполне, развијеног уписаног крста, а посвећене су Богородици. Предњачи Љубостиња, задужбина владарке, кнегиње Милице, тиме што слави Богородичин празник Успење, док друге две славе Ваведење, и што има велику припрату с огромном калотом. И фасаде су јој богатије него двеју других цркава: делимично су од правилно сложених редова камена и опеке, делимично су обојене преко свежег малтера; вертикална и хоризонтална рашчлањеност им је сведенија (само је један хоризонтални венац, а пиластри немају профиле); камени преплет је нешто сиромашнији мотивима него на Лазаревим задужбинама, мада се налази на истим местима као и на њима, али је опонашан и кроз сликарство, јер су преплети и розете изведени и на обојеним површинама фасада.

Дренча је, за степеницу ниже од Љубостиње. Задужбина је монаха Доротеја, некадашњег високог достојанственика из доба царства, и његовог сина Данила, будућег патријарха Данила III, познатог књижевника. Доњи део цркве је од ломљеног камена, горњи делови од релативно правилних редова опеке и камена. Једину рашчлањеност зидних површина представљају плитке, мале нише по свим фасадама, док се рељефна пластика налази само на четири прозора.

Низ цркава развијеног уписаног крста завршава задужбина браће Стефана и Лазара Мусића у Новој Павлици. Њихова мајка Драгана била је сестра кнеза Лазара. Да је владарска породица држала до браће Мусића показује и чињеница да је мртво тело погинулог кнеза на Косову, приликом преноса у Раваницу, „препочинуло" у Новој Павлици, а не у неком другом успутном манастиру. Црква у Павлици, по величини слична Дренчи, једноставнија је од ње: фасаде јој имају само плитке нише као у Дренчи, али, изграђене само каменом, од првог су дана биле премалтерисане и прекречене; никада нису биле украшене преплетном пластиком.

Посебну скупину представљају задужбине придворне властеле, чији чланови изгледа нису били у сродству с владарском кућом, и храмови у манастирима намењеним животу исихастичких монашких скупина. Они су сви сажетог плана с једном куполом и мањи су по размерама од цркава чији су ктитори били на највишим положајима у земљи или су били рођаци владара. Велуће је један такав споменик; подигли су га чланови једне бољарске породице. Опонашао је Лазарицу у Крушевцу, али је био нешто мањи, полихромија и украс су му били нешто скромнији, а игра

Цртеж 2. Велуће, кнез Лазар и кнегиња Милица



Цртеж 3. Велуће, ктиторска композиција

светлости и сенке по разуђеним фасадама знатно смиренија. Горњак, као и Велуће, посвећен Богородици, односно њеном празнику Ваведења, сагра-ђен је за монахе које је предводио исихаста Григорије. Фасаде су му је-дноставне, без рашчлањавања, без украса, премалтерисане и окречене.

Хијерархијски однос у друштву пренесен у црквено градитељство итекако се осећао и у време деспота Стефана. Главна владарска задужбина, црква у манастиру Ресави, истицала се над осталима посветом Св. Тројици, величином, развијеношћу плана, петокуполношћу, каменим фасадама. Каленић и Руденица показују друштвени положај њихових ктитора: протовестијар Богдан, као истакнути чиновник земље, саградио је скупоцену цркву, раскошних боја, разуђених пиластара и венаца, препуну украсних поља, керамопластике и обојених рељефа, а властелин Вукашин са женом, нижег друштвеног положаја од Богдана, подигао је нешто мању цркву и мање накићену, која нема толико чланова на фасади колико Каленић и

Цртеж 4. Велуће, портрети ћерке и синова ктиторке цркве

чија градња није била тако скупоцена, јер је скуп материјал опонашан на малтеру фреско-сликарством. На зачељу низа споменика из времена Стефана Лазаревића налазе се скромне црквице св. Николе у Рамаћи, задужбина једног непознатог свештеника и једног властелина, и св. Стефана у Липовцу, задужбина монаха Германа. Најскромније су: најмање, најједноставније, без украса, обељених зидова.[4]

И зидно сликарство следило је исти хијерархијски поредак. Најобимније програме декорације имале су, разуме се, највеће цркве, али предност владарских задужбина није била само у томе, већ у обиљу украсних појединости, посебности њихових мотива, у скупоцености боја, злата и другог материјала, у врсноћи рада. Декоративни систем у зидном сликарству Раванице и Ресаве срачунат је да делује не само уметничком вредношћу својих сцена и фигура, већ и лепотом својих оквирних трака, изведених у штуку па обојених и позлаћених, или само живо обојених. Ту су увек и низови светитељских попрсја у лиснатим оквирима медаљона или обухваћени преплетним круговима с ивицама дугиних боја, размештени изнад стојећих фигура или по странама стубаца. Само још у задужбини кнегиње Милице или протовестијара Богдана злато зрачи с ореола или с украсних трака на одеждама светитеља. Живопис друге властеле или монаха не може се подичити скупоценошћу, а ни његови уметници нису располагали даровима и образованошћу као они што су радили за двор и придворну господу.[5]

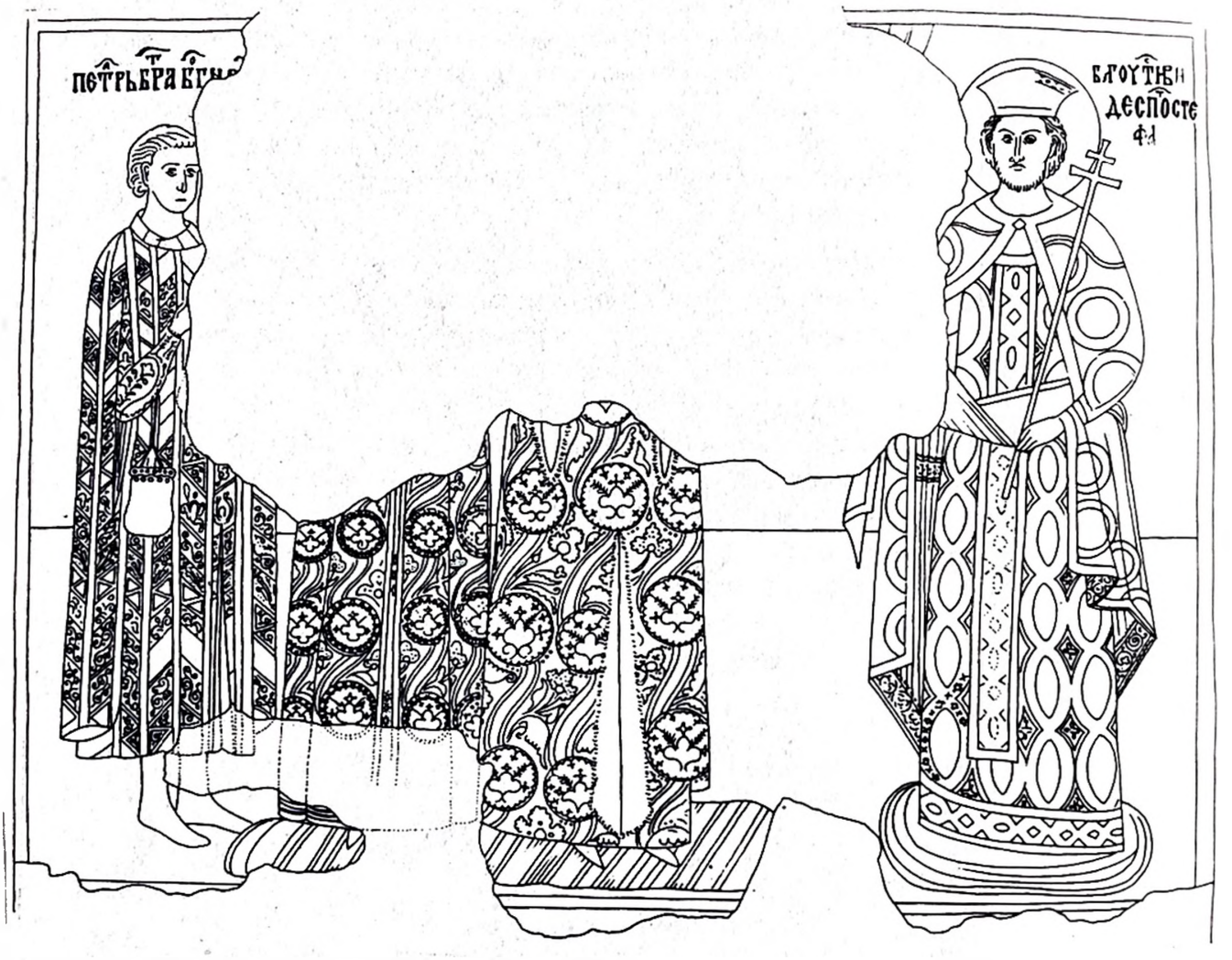
Владар у иконографији

Ктиторска слика у деценијама око Косовског боја претрпела је, у Србији, знатне измене у односу на претходна времена, па и на раздобље Царства. Неколико иконографских типова открива особен избор оних који су о њима одлучивали, али и историјске и друштвене промене које се у њима одсликавају.

---

[4] Основно разматрање хијерархијског начела као подлоге у српском задужбинарству дао је С. Ђурић, *Љубостиња*, Београд 1985, 61-62 (с другом литературом и претходним схватањима). Ако се томе додају и посвете цркава, програми живописа и њихова скупоценост добија се још потпунија слика.

[5] За ктиторе цркава Моравске школе, њихове посвете и теме живописа cf. В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз историју српског народа*, Београд 1950, s. v. Такође и Г. Бабић, *Друштвени положај ктитора у Деспотовини*, in Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 143-153 (с литературом). О раскоши или скромности живописа крајем XIV и почетком XV века cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 92-105 (с литературом).



Цртеж 5. Каленић, ктиторска композиција

Хијерархијско друштвено устројство, толико истакнуто у посткосовској књижевности и у градитељству Лазаревог времена, дошло је до изражаја на једном броју ктиторских композиција у властеоским задужбинама из доба деспота Стефана, на којима је владар представљен као заступник ктитора пред вишњим господаром. О томе сведоче три споменика случајно сачувана од некадашњег знатно већег низа. Најпоузданије је од њих датована Руденица са живописом из прве деценије XV века. Ту су, у југоисточном углу наоса, насликане четири историјске личности, повезане ктиторском идејом. На јужном зиду је властеоски пар, Вукашин и Вукосава, очигледно задужбинари Руденице; испружених руку жена следи супруга, а обоје су окренути не према олтару као што је уобичајено, већ према западном зиду, где су насликани, у знатно већим размерама, два

брата која су, у неку руку, тада делила власт у Србији, деспот Стефан и Вук Лазаревић. Разлог таквог односа је јасан: модел задужбине Вукашина и Вукосаве налази се у деспотовим рукама и он га приноси у правцу насликаног одсечка неба из којег се појављује рука Божја која га благосиља. Кнез Вук ступа за братом испружених руку, и он очевидно препоручујући дар и дародавце. Сви учесници у овој композицији раскошно су одевени; деспот, за разлику од брата који је гологлав, носи лоптасту круну, властелинка има на глави венац свог достојанства, којег је, вероватно, имао и властелин, само што је, сада оштећен. Деспот Стефан је, овде, главни посредник између ктитора и Христа.[6]

Истоветан смисао има и ктиторска композиција у манастиру Велуђу, која је насликана на западном зиду. Северно од улаза у наос стоји чеоно представљен владар голе главе с крстоликим жезлом у десној руци. Прилази му, здесна, непозната властелинка, њему мало окренута, и приноси, у десној, доста подигнутој руци, модел своје задужбине, док га левом руком молитвено препоручује. Јужно од улаза је један фронтално постављен владарски пар, такође без ознака чина на главама. Мушкарац држи у десници крстолико жезло, а у левици акакију. Жена упућује испружене руке према владару, очигледно препоручујући ктиторку. Није остао ни траг натписа око глава представљених тако да се њихова идентификација може извршити само на основу претпоставки. У време у које се датује живопис у Велуђу, тј. у последње две-три деценије XIV и, могућно, у првим деценијама XV века, приказани владари би једино могли бити: кнез Лазар, кнегиња Милица и њихов син Стефан. Зашто ниједно од њих нема знаке владарског достојанства на глави, могло би се само наслућивати. У тешким временима после Косовског боја, када су Лазар и Милица изгубили круне, а Стефан још није стекао чин деспота, можда је њихово приказивање голе главе било одраз баш таквог стања. Па и то што је ктитор ове задужбине жена могло би говорити о трагедији на Косову пољу, када је ктитор властелин изгубио живот.[7]

Оваквом закључку као да се противи изглед претпостављеног кнеза Стефана, јер је он насликан с дугом брадом коју нема ни у десет-петнаест година млађем Каленићу. Постоје две могућности: или да лик деспота Стефана није у портретном сликарству у доба његове младости био устаљен или да је сликарство млађе, негде из око 1420, када је Стефан

[6] Cf. С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 68-69.

[7] Cf. Б. Тодић, *Прилог бољем познавању најстарије историје Велуђа*, Саопштења, XX-XXI (Београд 1988/89), 74-75 (где се разматра и питање ктиторских портрета са потпуном старијом литературом).

носио дужу браду. Првој могућности иде у прилог чињеница да је Стефан с дугом брадом био портретисан у Љубостињи, већ негде 1402/3. године, и то што је гологлав, док касније увек на сликама има деспотски венац. Због тога изгледа могућно да портрети у Велуђу припадају раним данима владе кнеза Стефана.

Чланови породице ктитора насликани су у наставку сцене у којој властелинка подноси модел задужбине претпостављеном кнезу Стефану. Пошто није било места на зидовима наоса, они су насликани на северном зиду припрате. На првом месту је млађа властелинка која се рукама обраћа

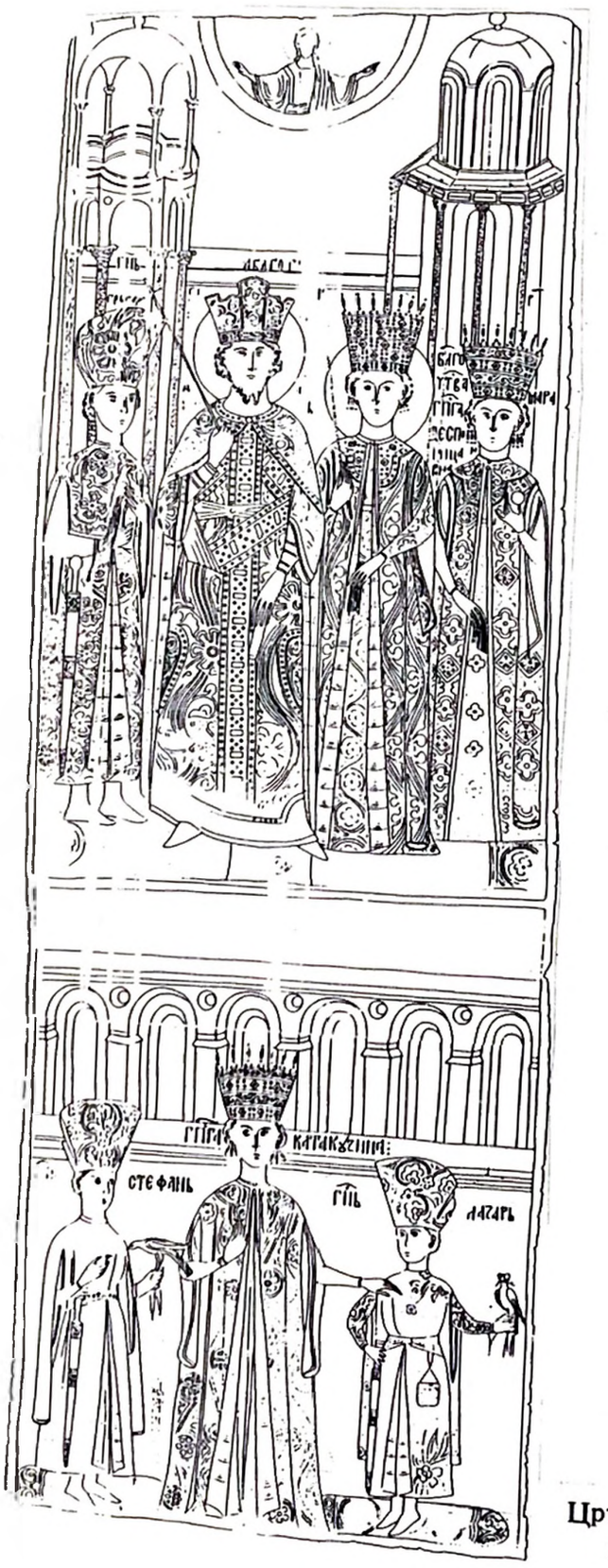
Цртеж 6. Раваница, ктиторска композиција породице кнеза Лазара

четворици младих мушкараца у раскошним оделима с појасевима високих достојанственика. Прва двојица упућују руке властелинки, трећи гледа испред себе, с луком преко левог рамена и с три стрелице у десној руци, док четврти, најмлађи и најмањи по расту, држи испред груди неки нејасан предмет, можда цвет. Он једини има име: Оливер. Могућно је да су сви петоро младих људи деца непознатих ктитора. Ако и има разлога, мада незнатних, за недоумицу ко би могли бити владари на сликама у Велућу, сасвим је несумњиво да су они били приказани као врховни господари у земљи и посредници између ктитора који су њима били друштвено подложни и небеског цара.

Каленић је најзначајнији споменик с оваквим типом ктиторске слике, због тога што је у питању задужбина протовестијара Богдана, једног од највиших достојанственика у држави деспота Стефана. На жалост, слика је оштећена на свом најважнијем месту: нема ликова Богдана и његове супруге; с њима је нестао и насликани модел њихове задужбине тако да није сасвим јасно у каквом је односу према деспоту. Сада се, на северном зиду каленићке припрате, налазе две очуване фигуре: деспот Стефан и Петар, брат Богданов. Петар је пратио – види се то по очуваним доњим деловима њихових тела – Богдана и његову супругу који су били делимично окренути деспоту Стефану. Ктиторов брат није случајно насликан у свити задужбинара: по томе што о пасу носи кесу (апоконвион) и он је био велики приложник породичног манастира. Деспот стоји на јастуку, скоро фронталан, али с усредсређеном пажњом према властели која му приступа. Између протовестијара Богдана и деспота Стефана налазио се насликан модел Каленића, док је дародавца, деспота, и модел одозго благосиљао Христос из сегмента неба, од којег се очувао мали део. Да ли су протовестијар и деспот између себе држали модел, или га је Богдан пружао или, пак, деспот већ примио, неће се сазнати, али је извесно да је деспотова десна рука заузета, управо, једном од тих радњи, јер он, сасвим изузетно у иконографији средњовековних владара, носи крстасто жезло у левој руци. Његова посредничка улога у ктиторству Каленића, и поред оштећења фреске, потпуно је зајемчена.[8]

Пишући о портретима у Руденици, С. Радојчић је запазио њихову иконографску необичност, па је о њој дао своје објашњење: „Племића-ктитори не подносе сами модел Христу, већ деспот који се на слици појављује као неки посредник између Бога и својих поданика. То је сасвим у складу са законским споменицима онога доба. У листинама из XIV и XV века владар често пута потврђује даровнице племића-ктитора. Ктиторски

[8] Cf. С. Радојчић, *о. с.*, 69-70; Г. Бабић, *о. с.*, 146-148.



Цртеж 7. Есфигмен, породична ктиторска композиција с повеље деспота Ђурђа

поклони чине се тек с дозволом врховне земаљске власти. Руденички портрети показују да је ова пракса утицала и на садржину донаторских слика."[9] Пошто руденички случај није изузетан, то запажање С. Радојчића о сличности из правног поступка око ктиторства и о владарском посредовању између његових поданика и Бога имају начелну вредност. Одиста, владар је у иконографији ктиторске композиције у властеоским задужбинама добио нову улогу, ону коју су раније имали Богородица или светитељ, патрон цркве. На тај начин још је више подвучен однос сизерен-вазал, тако особен за западни свет средњега века, а у Србији све снажније истицан што се дубље улазило у XIV век. На различите начине он је долазио до изражаја, поготову у праву и уметности у доба Царства. Најречитији његови примери из сликарства налазе се у Леснову и Полошком, у припратама цркава. Тамо ктиторске композиције заузимају читав један зид. У доњем реду су чланови куће која је подигла задужбину – деспота Јована Драгушина или деспота Јована Оливера – а изнад, у много већим размерама, приказани су краљ, односно цар Душан, његова супруга Јелена и син Урош.[10] Владарска породица подигнута је у вишу и светију зону живописа од ктиторске, а надређеност је означена још и величином фигура које далеко надмашају природни раст. Преузимајући из времена Царства мерила друштвеног поретка и настале односе, људи око Косовске битке су их прилагодили новим приликама и све већем приближавању западноевропским дворовима и њиховим обичајима. Пронађено је, у области ктиторске слике племића, једно решење кроз које је одсликан, као у књижевности и градитељству, хијерархијски и феудални поредак у српском друштву у којем је владар врховни сизерен.

Породична слика владара у косовско и посткосовско време јављала се у два вида: као групни портрет живих чланова куће и као династичка представа. На првој је владар с могућим наследницима, а на другој с родитељима. Прва се везује за смисао праве ктиторске композиције и у њој су садржане алузије на обавезе ктитора према својој задужбини. Такав је, управо, случај са породичном сликом кнеза Лазара у манастиру Раваници и деспота Ђурђа на Есфигменској повељи. Када је основао манастир Раваницу и издао јој даровну повељу, кнез Лазар је с кнегињом Милицом имао синове Стефана и Вука, који су били деца. Тако је породица и била насликана на западном зиду наоса у Раваници, негде око 1386/87. године. Кнез Лазар и кнегиња Милица, мало окренути једно другоме, држе између себе

[9] С. Радојчић, *Портрети*, 68.

[10] Cf. N. L. Okunev, *Lesnovo*, L'art byzantin chez les Slaves, I/2, Paris 1930, 244-246; Ц. Грозданов и Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), Зограф, 14 (Београд 1983), 60-66; ibid., II, Зограф, 15 (1984), 85-93.

Цртеж 8. Љубостиња, династичка слика Лазаревића, деспот Стефан с братом Вуком

доста велики модел цркве, а испод њега стоје њихови дечаци. Сви у рукама држе крстолика жезла као да суделују у обављању државне власти. Породицу одозго, из сегмента неба, благосиља Христос, приказан у попрсју.[11]

Породица деспота Ђурђа налази се изнад текста у горњем делу повеље, издате око 1429. године светогорском манастиру Есфигмену; њоме се обећава једном годишње дар од педесет литара сребра и тиме обезбеђује ктиторско право. Чланови куће су постављени у два реда: у горњем су деспот Ђурађ и деспотица Јерина између сина Гргура и кћери Маре, а доле је Кантакузина између браће Стефана и Лазара. Раскошна одећа, високе круне и орнаментисани клобуци, ловачки соколи у рукама синова, а мараме и неки драгуљи у рукама кћери откривају крајичак дворског живота у Србији пред њену блиску пропаст. Породицу одозго благосиља Христос као и у Раваници.[12]

[11] Д. Тодоровић, *Правобитни изглед ктиторских портрета у Раваници*, Зограф, 14 (1983), 68-72 (са старијом литературом).

[12] П. Ивић, В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, *Есфименска повеља деспота Ђурђа*, Београд 1989, сл. 3, 9-15, passim.

Цртеж 9. Љубостиња, династичка слика Лазаревића, кнез Лазар и кнегиња Милица

Смисао оваквих слика био је не само да репрезентативно прикажу владајућу породицу и божанско порекло њихове власти – због чега су увек пажљиво исликане све појединости, од портретских особина до инсигнија и Христа који их одозго благосиља, уз настојање да се добије што величанственији изглед целине – већ да се, и путем слике, јемчи за остварење ктиторских обавеза. Сликом се потврђивало оно што је стајало у санкцијама Лазареве повеље Раваници или Ђурђеве повеље Есфигмену. Издавачи повеља моле оне које Бог изабере да владају после њих – синове, сроднике или друге – да не наруше завештање, него да га непрестано потврђују. На онога ко би се усудио да разори обавезу, ктитор баца проклетство.[13]

[13] Ibid., 11. Болоњски препис раваничке повеље, ed. С. Мандић, in Манастир Раваница, Споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 257-268. Cf. и С. Ћирковић, *Раваничка хрисовуља*, ibid., 69-82 (с литературом).

Истицање критор ског права, али и признавање обавеза које из њега произилазе, суштинска су садржина ктиторских породичних слика. То се осећа готово у свакој од њих. Чланови породице Бранка Младеновића или деспота Оливера на фрескама у охридским црквама, деспота Оливера са женом и синовима Дамјаном и Крајком у Леснову, севастократора Влатка и кнеза Паскача са женама и децом у Псачи, кесара Новака са женом, сином и ћерком на Малом граду,[14] једнако су, као Еуфросина Комнина Дукина Палеологина с рођацима, на минијатурама у Типику цариградског манастира Богородице Добре наде из 1399/1400. године, или цар Манојло II Палеолог са женом Јеленом и три мала сина, на минијатури у рукопису с делима Дионисија Ареопагита, из 1403-1405. године, поклоњеном манастиру Св. Дионисија (St.-Dénis) код Париза, себе представљали као ктиторе,[15] што је подразумевало њихову бригу о дотичним манастирима не само у првој генерацији. Срби су овакве групне портрете почели сликати негде од Сопоћана (у припрати краљ Урош I са женом и синовима), мада је до стварања правог групног портрета дошло тек око средине XIV века. Кућа кнеза Лазара се, и у том погледу, показала као настављач предања из доба Царства.

Династичка слика Лазаревића створена је у првим годинама владавине кнеза Стефана и живела је својих десетак година – угасила се одмах пошто је Стефан стекао деспотску титулу. Налази се само у три споменика: Велуђу, Рамаћи и Љубостињи, увек на западном зиду наоса или припрате. У Велуђу је укључена у ктиторску композицију; Лазар и Милица стоје јужно од врата, а Стефан северно, где је и ктиторка са моделом.[16] У Рамаћи је ктиторска композиција на јужном зиду поткуполног простора тако да династичка слика одвојено слави владарску породицу. Северно од врата су Лазар и Милица, за разлику од Велуђа, с крунама свог достојанства на главама, а јужно је кнез Стефан, само делимично сачуван, а уз њега неки црквени достојанственик.[17] У Љубостињи, где је ктиторски портрет кнегиње Милице био у наосу, династичка слика у припрати је веома свеча-

[14] Сл. Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 63-65, 122-124 (за охридске портрете); F. Kämpfer, *Die Stiftungskomposition der Nicolauskirche in Psača – Zeichentheoretische Beschreibung eines politischen Bildes*, Zeitschrift für Balkanologie, X/2 (München 1974), 39-61; В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф, 6 (Београд 1975), 33-35 (за Мали Град).

[15] I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 139-144, 190-206, Fig. 93-94, 143-154.

[16] Г. Бабић, *Владарске инсигније кнеза Лазара*, in О кнезу Лазару, Београд 1975, 71-75, сл. 3, 4.

[17] Е а d., *О портретима у Рамаћи и једном виду инвеституре владара*, Зборник за ликовне уметности, 15 (Нови Сад 1979), 151-176, passim.

на, али се нигде у добро сачуваним натписима не помиње да је Милица подигла ту цркву. Сви чланови куће су строго чеоно представљени са свим знацима свога достојанства. Између Лазара и Милице, што стоје северно од улаза, је сегмент неба из којег их Христос благосиља. Деспота Стефана, јужно од улаза крунишу два летећа анђела, од којих му један још додаје мач. Кнез Вук, до њега, иако насликан као деспотов брат и удеони господар, једини нема натпис, јер је, при завршавању живописа, дошло до познатог спора између браће.[18] Према добро сачуваној иконографији и натписима у Љубостињи види се да је смисао династичких слика с краја XIV и с почетка XV века у Србији био истицање владарског достојанства, његовог права на српску земљу и подунавске стране, као и божанско порекло њихове власти. Кнегиња Милица је већ била монахиња када су неке од ових слика извођене, али је она приказана, баш због истицања њеног владарског положаја, у свечаном кнежевском руху. Стефан Лазаревић је, у првим годинама своје власти, имао потребу за оваквим сликама, јер су говориле о његовом наслеђу и о законитости његовог положаја. На касније фрескама, у Каленићу или Ресави, нису изгледа никада постојале династичке слике, иако је тада култ кнеза Лазара био развијенији и боље утемељен него раније.

Династичка слика у Србији после Косовске битке није њен проналазак. Претке су сликале многе владајуће породице у Византији, а у Србији су то, на разне начине, чинили Немањићи. Крајем XIII века од поворке Немањића, коју су предводили свети родоначелници,[19] створене су слике сличне овима с краја XIV или с почетка XV века, на којима су старија поколења насликана уз савременог владара (Богородица Љевишка, Св. Апостоли у Пећи, Дечани).[20] Стефан Лазаревић је, искористивши старију иконографску формулу из доба Немањића, из XIV века, саопштио укључење своје породице у ред оних династија које, ослањајући се на божанску милост и право на наслеђе, владају као нова династија у српским земљама.

Најзад, владар Србије, као деспот који је добио чин од византијског василевса – како каже Константин Костенечки – јер је свој венац „сам себи исплео својим храбрим делима и многострадалним подвизима",[21] истакао

[18] Е а d., *Владарске инсигније*, 76; С. Ћурић, *о. с.*, 90-93, 101-104.

[19] Cf . С. Радојчић, *Портрети*, 12- 28, passim; A. Grabar, *Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks*, Dumbarton Oaks Papers, 14 (Washington 1960), 131-133.

[20] С. Радојчић, *Портрети*, 34-35, 51-55; Д. Панић и Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 58-64, 128-129; В. Ј. Ћурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 126, сл. 75.

[21] Константин Филозоф, *о. с.*, 96.

је у два наврата своје заслуге витеза и победника кроз иконографију. У љубостињском низу Лазаревића анђели му доносе круну, а један још и мач, а на ресавској ктиторској композицији Христос, с небеске сфере, ставља му деспотски венац на главу, један анђео му одозго приноси мач, а други копље. Такве тријумфалне слике настајале су у Византији и Србији после великих ратних похода и добили су их, између осталих, Василије II Македонац после победе над Самуилом и рушења његовог царства, краљ Милутин после успешних похода против Турака у Малој Азији, велики краљ Душан после низа победа у Македонији против Византинаца. Победничке слике деспота Стефана настале су после савладавања унутрашњих и спољашњих непријатеља, пре свих Турака и њихових савезника.[22] Слично старозаветном Исусу Навину, он је имао заслуге за своју земљу победним „вођењем битака против народа који навађују и траже да озлобе Божје наследство", које је он предводио – како би то рекао њему савремени писац Григорије Цамблак.[23]

Лоза српских владара

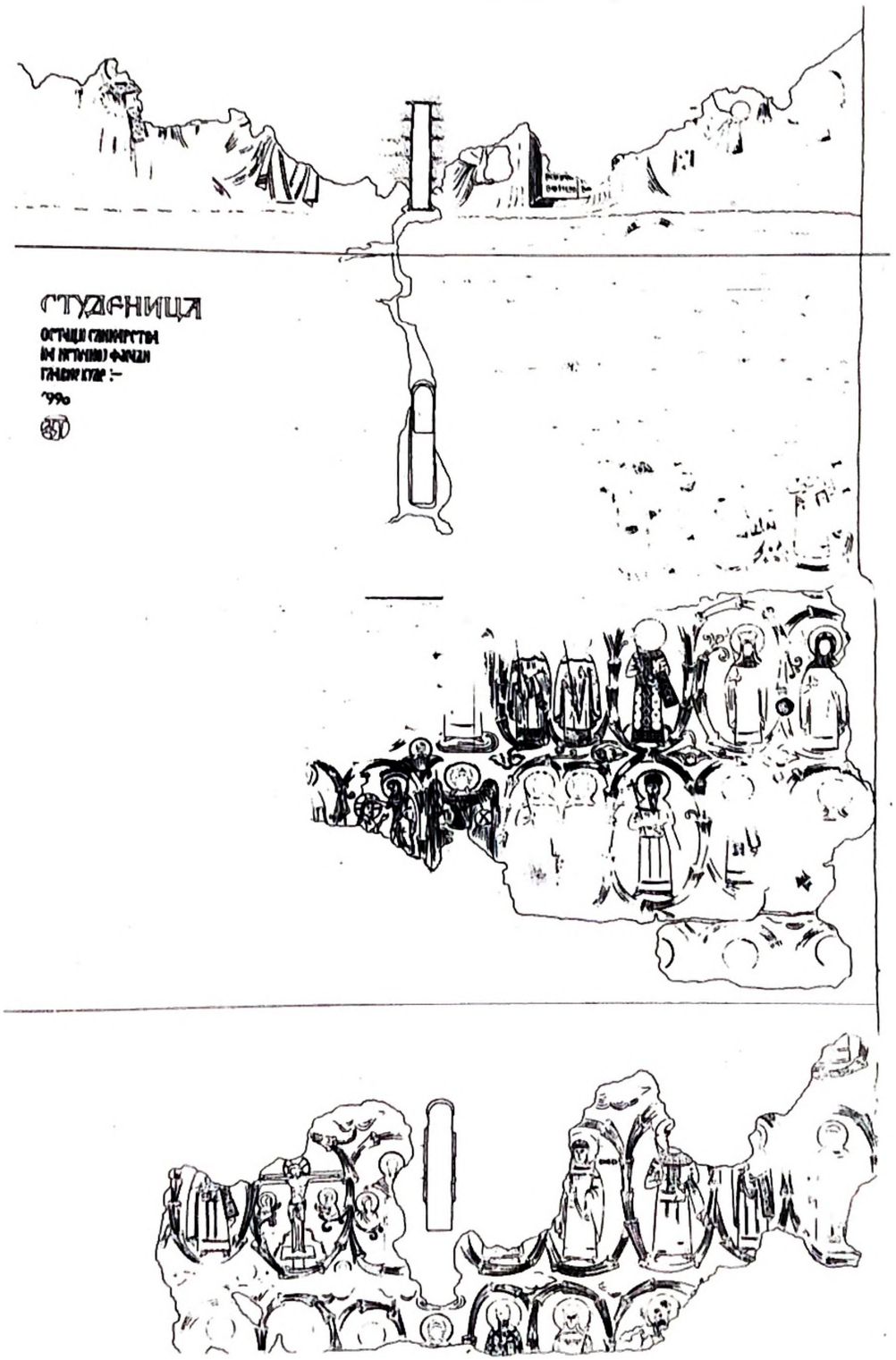
Бављење генеалогијом династије Лазаревић с циљем да се она доведе у везу са светородном владарском породицом Немањића и тиме покаже континуитет државе и легитимитет владавине отпочело је, изгледа, још за живота кнеза Лазара; њен завршни чин одиграо се у делу Константина Филозофа у четвртој деценији XV века.[24]

Сликарски израз таквих напора и јединствен његов пример недавно је установљен у манастиру Студеници. На западној улазној кули, готово на читавој њеној источној страни, оној окренутој манастирској цркви, остали су знатни остаци двеју генеалошких лоза, огромних размера, упо-

[22] В. Ј. Ђурић, *Нови Исус Навин*, Зограф, 14 (Београд 1983), 5-15.

[23] *Старе српске биографије XV и XVII века*, превео Л. Мирковић, Београд 1936, 34 (реч је о краљу Стефану Дечанском у Житију које је написао, у доба деспота Стефана, Григорије Цамблак).

[24] Ђ. Сп. Радојичић, *Доба постанка и развој старих српских родослова*, Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба, Нови Сад 1967, нарочито стр. 167-174; i d., *Константин Филозоф и стари српски родослови*, ibid., 179-184; Ђ. Трифуновић, *Стари средњовековни списи о кнезу Лазару и Косовском боју*, Крушевац 1968, 47-48, 53, 70, 162-183; F. Kämpfer, *Прилог интерпретацији „Пећког летописа". Приказивање континуитета и легитимитета владалаштва у старосрпској историографији*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXXVI (Београд 1970), 67-79, нарочито 74-79; i d., *Der Kult des heiligen Serbenfürsten Lasar*, Südostforschungen, XXXI (München 1972), 100-103, passim; cf. и Д. Богдановић, *о. с.*, 208-211; Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд 1990², 143-146, 261-263, 307-308 (о летописима, поменицима и родословима, са старијом литературом).



Цртеж 10. Студеница, западна кула, Лоза српских владара

редно насликаних. Лево или јужно је Лоза Јесејева, десно Лоза српских владара. По средњој вертикалној оси њих је делило најмање осам анђела, одевених у владарска одела са скиптром и сфером у рукама, постављених један изнад другога. Од Лозе Христових предака сачувала су се само два доња реда са сценом Распећа Христовог и неколико фигура, и један од средњих редова са композицијом Крштења Христовог, али и она не у целини. Више је остало од Лозе српских владара. Иако је живопис доста испран, а недостају му и велике површине, ипак се многи важни делови слике, уз напоре, могу сагледати, а добар део фигура даје идентификовати путем поређења са сачуваним Лозама Немањића из времена краља Милутина и краља и цара Душана.[25]

Лоза има седам редова и то, углавном, са по пет фигура у реду; четири реда се како-тако виде, два имају довољно трагова да се може утврдити да су у Лози насликани владари, док је онај највиши само с покојом ситном обојеном површином на основу чега се да закључити да је ту некада постојала изувијана лозица у којој су вероватно биле владарске фигуре. Зато што нема већих остатака фигура управо из горњег реда неће се моћи никада утврдити када је, тачно, Лоза била насликана. Из других података – о којима ће бити речи – јасно је да је то било пошто су Немањићи сишли с престола Србије, а њега прихватили чланови династије Лазаревић или Бранковић.

У доњем реду владарске Лозе остале су три фигуре сачуване у попрсју; две фигуре с десне стране су потпуно уништене, док су код три преостале нестали доњи делови тела. У средини тог реда је владар с полукружном круном на глави и крстоликим скиптром у десници, седе браде, стар. Лево од њега је владарка с крстоликим скиптром у левој руци, одевена као краљица с превесом и зарубљеном круном. Крајње лево је један архиепископ који благосиља десницом, док у левој држи склопљено јеванђеље. Нема никакве сумње да је реч о Стефану Немањи, његовој жени Ани

[25] Цртеж ових Лоза на фасади студеничке куле увек је објављиван према виђењу сликара-конзерватора Бранислава Живковића. Cf. M. D. Taylor, *It Historiated Tree of Jesse*, Dumbarton Oaks Papers, 35-36 (Washington 1981), 128-129, fig. 16; Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Студеница*, Београд 1986, 178-179, сл. 130. Због тога што нико од историчара уметности није био у могућности да се попне на висину куле на којој је слика, мислило се да је ту насликана само Лоза Јесејева и претпостављало се да је из XIII или XIV века. Cf. В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 34, 193; V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirtheenth and Fourtheenth Centuries*, Зограф 20 (Београд 1989), 49, 50, passim (са старијом литературом). У лето 1990. године користећи скеле, радио сам, кад и Срђан Ђурић, у Студеници са историчаром уметности Драганом Тодоровићем. Цртеж који се објављује уз овај рад његов је, а последица је те сарадње. Тада је утврђена потпуна садржина фресака на фасади куле и касније време њеног настанка. О томе се спремају посебне студије.

и сину Сави, првом српском архиепископу. Они су слично насликани и у доњем реду лозе Немањића у Пећи, само су Ана и Сава у Студеници изменили места. Истина, као у већини Лоза Немањића, тако су и у Пећи, Немања и Ана насликани у монашким ризама. Једино су у Грачаници, као и у Студеници, представљени као владари.[26]

У другом реду одоздо у средини је краљ са скриптром и акакијом у рукама и с полукружном круном. То је, као и у Пећи, извесно краљ Стефан Првовенчани; десно од њега су два владара с остацима круне, скиптра и акакије, који би морали бити, с обзиром на аналогију из Пећи, краљеви Радослав и Владислав. Лево од Стефана Првовенчаног је добро очувана фигура с натписом КНЕЗЬ; уз кнеза је била само још једна фигура сада уништена, осим доњег дела. Тај кнез могао би бити Стефан, син Вуканов, с обзиром да је он у том реду у Пећи само за једно место даље од Првовенчаног, док је кнез Вукан, његов отац, у доњем реду.

Трећи ред с портретима владара готово је уништен – остали су само трагови трију фигура с десне стране. Ту су, извесно, били краљ Урош I с родбином, слично као у Пећи (можда уз Уроша краљ Драгутин са синовима, као и Брњача, ћерка Уроша I).

Ред изнад, с краљем Милутином и његовом породицом, иако с бочним доста истрвеним фигурама, има неколико особености које омогућују поуздану идентификацију. Краљ у средини има добро сачуване црте лица особене за краља Милутина у старости: обрве јако спуштене на крајевима и дугачка седа брада. Лево од њега су два млада човека без браде или с јако кратким брадама, заједно уписани у једно поље свијене лозице. Вероватно су ту, један поред другога, као на пећкој Лози, његов син Константин и син Дечанског Душан. Теже је одгонетнути ко је био представљен у два поља студеничке Лозе десно од Милутина. Једно би, судећи по оделу и лоросу, свакако био владар, можда Стефан Дечански, док је друга фигура женска, јер јој се очувао превес преко којег је била круна или венац (Царица, ћерка Милутинова?).

Нема сумње да је у петом реду одоздо породица цара Душана. Иако су њему и двема фигурама с његове леве стране оштећене главе, ипак се сме претпоставити да је он у средини, док су му с леве стране син, млади Урош, и брат Симеон, као на Лозама у Дечанима и Матеичи. Младићи су одевени као на Лози у Пећи: преко украшених туника имају плашт, али немају лоросе као владари. Они су у једном пољу Лозе истоветно пред-

[26] За Лозе Немањића у средњовековном сликарству, са идентификацијом фигура и репродукцијама слике cf. С. Радојчић, *Портрети*, 38-44, 48-50, 57- 59, сл. 15, 18, 19, 24, 29; В. Р. Петковић-Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани*, II, Београд 1941, 2-3, т. LXXIII, Б. Тодић, *Грачаница, Сликарство*, Београд-Приштина, 1988, 172-177; E. Haustein, *Die Nemanjidenstammbaum*, Bonn 1985, 21-88, passim.

стављени, [illegible]еду ниже Милутинови синови; Душан је, у више наврата, на сликама стављао у готово равноправан положај свог сина и свог млађег полубрата. Десно од Душана насликане су две женске фигуре. За ону до Душана ваља претпоставити да је царица Јелена, јер има круну и скиптар и јер се, заједно с Душаном, Урошем и Симеоном, налази на врху династичке Лозе у Матеичи; скромније је представљена, само у попрсју, у Пећи и Дечанима. Другу женску фигуру теже је одгонетнути – морала би то бити нека од Душанових сестара (Јелена?).

Праву тешкоћу представља разматрање портрета у горња два реда. У нижем од та два реда остали су трагови трију владарских фигура, једне у средини и двеју са десне стране. Да су то били ликови владара показују бисерни украси по оделима и крајеви лороса пребачени преко леве руке. Која су то „самодржавна господа" у владарском поколењу после цара Душана која су имала право на владарски дивитисион и лорос? Ако је у средини био кнез Лазар, да ли су до њега били деспот Стефан и Вук Бранковић? За Лазара и деспота Стефана зна се да су се одевали као византијски владари и као Немањићи у XIV веку, изузев круне, али за Вука Бранковића, без обзира на његову владарску самосталност, не зна се да ли је имао право на ношњу с лоросом. Ако би у овом реду био представљен Лазар с неким својим савременицима, а не с деспотом Стефаном, онда би било разумно претпоставити да се у највишем реду деспот Стефан налазио у средини, а његови рођаци и могућни наследници са страна. Уколико је, пак, деспот Стефан стајао у реду с оцем, онда су горњи ред заузимали деспот Ђурађ и чланови његове породице. У сваком случају, Лозу српских владара у Студеници закључивала су два-три покољења чланова династије Лазаревића или, чак, Бранковића. Лоза се, због тога, мора датовати, врло широко, у прву половину XV века.

Тамо где су се боље очувале главе владара или тамо у Лози Јесејевој где је остао горњи слој може се судити понешто о стилским особинама студеничког сликарства на улазној кули. Могућно га је датовати у прву половину XV века: сачувани су класицистички типови физиономија из XIV века с мањом наклоношћу ка цртачким стилизацијама. Ниједном својом особином тај живопис не оставља могућност сумњи да је настао позније, тј. у раздобљу турске власти.[27]

[27] Из XVI века је Лоза Немањића у манастиру Ораховици у Славонији, прожета члановима династије Лазаревић и поглаварима Српске цркве који нису били чланови династија. Сл. Р. Грујић, *Старине манастира Ораховице у Славонији*, Београд 1939, 27-32, сл. 5-8; Е. Haustein, *о. с.*, 89-98, passim. Сликар из Ораховице направио је Лозу славних Срба из средњега века, уздижући своје владаре и црквене поглаваре без обзира на њихово породично порекло. Прослављани су сликом стара српска држава и њена црква. У Студеници идеја је била сасвим друкчија.

Најзад, као код Лоза Немањића у Грачаници, Пећи и Дечанима, изнад, у врху, насликан је Христос с анђелима. Иако су оштећења горњих делова фигура потпуна, а остаци једва видљиви, разабире се да је у средини, над обе Лозе, оном Јесејевом и оном владарском, било велико попрсје Христа Пантократора који је десном руком благосиљао, а у левој држао расклопљено јеванђеље на коме се више не може ишчитати текст. Лево од њега је анђео који носи преко обе руке пребачен лорос како би га уручио владарима из обеју Лоза. До тога анђела је, опет, лик некаквог владара, или анђела обученог као владар, само мањих размера од Христа и анђела, са лоросом. Он, збиља, представља још једну од многих загонетки на овој слици. Десно од Христа је стојећи анђео у царској одежди да сфером у руци, док је уз њега била још једна фигура од које само трагови постоје.

Сви владари у Лози стоје чеоно представљени, обучени су у византијске и српске царске и краљевске одеће особене за XIV век и сви, без обзира да ли су заузимали престо или се за њега припремали, држе крстолика жезла и акакије. Жезла су видљива у рукама извесних краљица и принцеза али, због оштећења, не свих и није јасно јесу ли држале и акакије. Сваку фигуру за себе обухвата један круг лозе, изузев у два случаја у реду с краљем Милутином и царом Душаном, где су њихови наследници и још један члан породице заједно у кругу. Чланколике гране лозе с изданцима и понеким листом између редова најсличније су по облицима и појединостима с гранама на Лози Немањића у Пећи. Пећи је најближи и распоред Немањића у редовима; пећка Лоза је студеничкој служила као најважнији предложак.

Са грачаничке, пећке и дечанске Лозе Немањића преузет је мотив Христа у попрсју, који одозго благосиља, док с неба, као његови изасланици, анђели преносе владарима инсигније власти: у Грачаници и Дечанима круну и лорос, у Пећи само круне. Студеница је, у том делу слике, позајмила из Пећи огромно попрсје Христа (јер су у Дечанима и Грачаници она једнаких размера с фигурама владара), али је студеничка Лоза особена по томе што један анђео носи само лорос, док други анђели стоје као Христова стража. Мотивом Христа и анђела уврх свих српских владарских Лоза указивало се на вишње порекло власти и на извор владарске благодати или милости (харизме). Тиме се, у исто време, подсећало да је сваки владар на симболичан начин примио инсигније с неба као што је то, по легенди ширеној из византијске престонице, примио цар Константин, први владар хришћанин, о чему је, до дубоко у средњи век, сведочило царско Константиново одело које се чувало у Св. Софији. „Нови Константини" из српских династија показивали су се као породица светих и побо-

жних владара у чију је дужност спадало, као некада цара Константина, брига око учвршћивања вере и обезбеђивања црквених добара.[28]

Старије Лозе Немањића, у Дечанима и Матеичи, послужиле су поручиоцу студеничке Лозе за пример када је, стављањем једне слике уз другу, извршено упоређење двеју светородних породица, Христове и Немањине. Лоза Христових предака, налази се у Дечанима, у наосу, тачно на полеђини зидне површине на којој је у припрати Лоза Немањића, а у Матеичи су две Лозе распоређене као пандани на западном зиду.[29] Поређење је још изразитије у Студеници, где Лозе стоје као два крила диптиха, одвојена једном осовином на којој су анђели. Тиме се још више истиче да су српски династи настављачи дела зачетог у породици Христових предака по телу, које је уобличено његовим учењем. За шта су они били заслужни у хришћанској васељени, заслужни су у српској држави чланови владајућих кућа. Један од српских књижевника с краја XIV века, Данило Млађи, Немањине потомке је сматрао подобним онима што су били изданци Јесејева корена.[30] Лозу Јесејеву оплели су стиховима многи хришћански песници, а славила се и на литургијама[31]; од средине XIV века српски књижевници и састављачи служби умножили су текстове који су, на сродан начин, уздизали лозу Немањиних потомака.[32]

Поменици српских владара из XIV и раног XV века, старији српски летописи и родослови из истога доба спадају у књижевне родове кроз које су, на посредан или непосредан начин, долазиле до изражаја родбинске везе српских династа.[33] Нека од дела из тих родова су и написана да би се остварили династичке претензије оних владарских породица које су, преко женске линије, биле повезане са светородном династијом Немањића. Влада уверење да је најстарији српски родослов настао из потребе краља Твртка I да покаже немањићко порекло. Само нешто касније два списа, вероватно настала у Пећкој патријаршији, довели су у везу кнеза Лазара с династијом Немањића преко кнегиње Милице. Реч је о *Повесном слову о кнезу Лазару* патријарха Данила III и о тзв. *Пећком летопису*, у којем је

[28] Cf. V. J. Đurić, *Loza Nemanjića u starom srpskom slikarstvu*, I kongres Saveza društava istoričara umetnosti SFRJ, Zbornik radova, Ohrid 1976, 54-55; i d., *Икона светог краља Стефана Дечанског*, Београд 1985, 13-17, сл. 1, 2 (с литературом); E. Haustein, *o. c.*, 103-107, passim.

[29] С. Радојчић, *o. c.*, 59; E. Haustein, *o. c.*, 136-139, passim.

[30] С. Радојчић, *o. c.*, 40; V. J. Đurić, *Loza Nemanjića*, 53-54; *Србљак*, 2, приредио Ђ. Трифуновић, превео Д. Богдановић, Београд 1970, 91.

[31] М. Милановић, *o. c.*, 48-59 (с литературом).

[32] V. J. Đurić, *Loza Nemanjića*, 53-56; E. Haustein, *o. c.*, 207-210.

[33] Cf . Д. Богдановић, *o. c.*, Београд 1980, 208-212; Ђ. Трифуновић, *o. c.*, Београд 1990², 143-146, 261-264, 307-308 (с литературом).

посебан текст под насловом „Живот и владавина кнеза Лазара", оба из краја XIV и из почетка XV века. У *Пећком летопису* кнез Лазар је, по заслугама и харизми, поравнат с члановима раније владајуће куће. Из генеалошке делатности Константина Филозофа и из на њега ослоњеног студеничког летописа сасвим је видљиво схватање да су наследници Лазареви били Немањићи и по крви.[34] Сликар Студеничке лозе српских владара у време када је постављао Лозу, није пред собом имао било какве препреке идеолошке природе.[35]

То што је деспот Стефан или деспот Ђурађ поручио слику чистог династичког и идеолошког смисла баш у Студеници, говори о намери да се повезивање његовог порекла за Немањиће обзнани у задужбини родоначелника династије, на месту где су почивале његове чудотворне мошти; ту је веза старе династије са новом могла изгледати као плод благослова св. Симеона Немање. Зато је та веза обелодањена сликом дивовских размера (преко 12 m), чије су се фигуре, иако на висини, могле препознавати из манастирског дворишта, а целина добро видети с околних брда. Знајући за углед Студенице, као првог манастира у хијерархији српских цркава у средњем веку, владар који ју је поручио могао је рачунати да ће се њена порука надалеко разгласити, разумети и прихватити.

*

Српска уметност у доба Лазаревића и Бранковића није била – као што то уметност никада није – равнодушна према живим кретањима у друштву. Бележила је многе промене, одсликавајући их на својствен начин, али је и сама учествовала, као веома важан чинилац, у њиховом остваривању. Иако је имала сужен програм којим се служила, сужен у односу на претходно време[36], она је на династичком плану била испуњена идеолошким смислом. Кроз слике владарске и властеоске иконографије откривају се схватања о друштву, држави и династији, која су важна, не мање од писаних извора, за разумевање српске културе и историје у време Косовске битке и у деценијама које су уследиле.

---

[34] F. Kämpfer, *Прилог интерпретацији Пећког летописа*, 74-79; i d., *Der Kult des heiligen Serbenfürsten Lasar*, 100-103. Cf. и S. Hafner, *Die Nemanjidenideologie und Knez Lasar*, in О кнезу Лазару, Београд 1975, 165-167.

[35] Деспот Стефан Лазаревић, *Књижевни радови*, приредио Ђ. Трифуновић, Београд 1979, 162, 202-204 (с литературом).

[36] О разноврсности портретног сликарства у православном свету у доба Палеолога cf. T. Velmans, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, Art et société à Byzance sous les Paléologues, Venise 1971, 93-148 (с литературом); F. Kämpfer, *Das russische Herrscherbild von Anfängen bis zum Peter dem Grossen*, Recklinghausen 1978, посебно 23-102.

ВОЈИСЛАВ Ј. ЂУРИЋ *

LA SOCIETE, L'ETAT ET LE SOUVERAIN DANS L'ART A L'EPOQUE DE LA DYNASTIE DES LAZAREVIĆ-BRANKOVIĆ

VOJISLAV J. DJURIĆ

La littérature, l'architecture et la peinture apparues en Serbie après 1371, date de l'extinction de la sainte dynastie des Nemanjić, dont l'autorité n'avait jamais été remise en question, nous révèlent le mythe et les idées d'ordre généalogique rattachés à la nouvelle dynastie des Lazarević qui semblait se préparer à un long règne. A sa disparition, vers 1430, le trône de Serbie a échu à leurs proches parents, les Branković qui n'ont toutefois laissé que très peu d'oeuvres derrière eux. En dépit de leur valeur de lieux-communs dans l'art du Bas Moyen Age en Europe, et en particulier dans le monde orthodoxe, ces idées n'en étaient pas moins le résultat d'un choix, voulu ou imposé, en tout cas conditionné par les circonstances. Celui-ci leur a notamment conféré une certaine particularité par rapport à l'ancienne idéologie de la dynastie des Nemanjić.

L'Etat idéal

L'oeuvre littéraire de Constantin le Philosophe „Vie du despote Stefan" (vers 1430) nous offre, de façon la plus complète, une image idéale de la Serbie, de son peuple et de ses souverains vivant dans le respect des commandements du Seigneur. La Serbie y apparaît comme la terre promise, opulente, riche en ruisseaux et rivières limpides, aux récoltes abondantes, aux réserves d'or et d'argent inépuisables. Elle était protégée par ses montagnes et de puissantes villes, et arrosée par de grandes fleuves, dont le Fison du Paradis (Danube). Son peuple, se distinguant par son courage, son intégrité et sa miséricorde, vit dans l'amour et invoque en permanence le nom de Dieu. Il a donné deux saints illustres, Simeon Nemanja et Sava, qui, ayant renoncé au trône et au pouvoir pour choisir la vie monacale, l'ont guidé sur la voie du Seigneur. La capitale, Belgrade, ressemble à la Jérusalem du temps de David et Salomon, et certains de ses quartiers peuvent être comparés à Sion, au mont des Oliviers, à la ville basse de Jérusalem et au palais de David. Sa population est tout aussi importante, et, après sa perte, les Serbes l'ont pleurée, tout comme Jérémie avait pleuré sa ville dévastée.

La cour du despote Stefan est régie par un ordre hiérarchique. Tel l'astre solaire, le despote resplendit au-dessus d'elle, de sorte qu'il est interdit de le regarder dans les yeux. Il est entouré de courtisans de haut rang, se distinguant entre eux par leurs vêtements qu'ils reçoivent du despote en personne. On y respecte un ordre comparable à la hiérarchie céleste, telle qu'elle est décrite dans l'oeuvre principale, alors traduite en serbe, du Pseudo-Dionysios Aréopagyte.

Décrivant le despote, Constantin le Philosophe le rehausse de toute une série de comparaisons typologiques: il ressemble à Josué, Samson, Moïse, Daniel, Samuel, David, Salomon, Joseph et Job, car il réunit en lui leurs principales vertus – le courage, l'audace, la sagesse, l'humilité, la beauté et la miséricorde.

La famille du despote est d'origine sacrée. Ses lointaines origines remontent même jusqu'à la branche la plus proche de l'arbre généalogique de Constantin le Grand et elle descend directement de la très pieuse famille des Nemanjić auxquels elle a succédé sur le trône de Serbie.

Les rapports établis avec les souverains des pays voisins répondent aux conceptions découlant de l'ordre hiérarchique entre les Etats et les souverains médiévaux. L'empereur byzantin et le sultan turc considèrent le despote comme leur fils, tandis qu'il est l'égal des rois

de Hongrie et des voïvodes de Valachie. Au sein des assemblées auxquels assistent les grands dignitaires occidentaux, il resplendit „telle la lune parmi les étoiles".

Déjà avant Constantin, les écrivains serbes, conformément aux conceptions byzantines, voyaient dans l'Etat serbe, ses habitants, sa capitale et ses souverains, le terre promise, le peuple élu du Seigneur, la ville idéale et des guides comparables à ceux de l'ancien Israël, toutefois, nulle part, ces conceptions ne sont exposées avec autant de consistance que dans l'oeuvre de Constantin. L'ordre hiérarchique, bien que déjà connu en Serbie, n'avait jamais été le thème principal d'une oeuvre littéraire, ni porté en lui les nombreux traits originaux qui apparaissent – selon l'oeuvre de Constantin le Philosophe – à l'époque de la bataille de Kosovo.

Les fondations et la hiérarchie sociale

Le principe hiérarchique, profondément enraciné en Serbie à l'époque de la bataille de Kosovo, a également trouvé son expression dans l'oeuvre des bâtisseurs d'églises et de monastères. Les dix ou quinze fondations élevées durant la quinzaine d'années séparant la bataille de la Maritsa et celle de Kosovo, reflètent très précisément le rang social de leur fondateur, par leur dédicace, leurs dimensions, le luxe de leur construction, la richesse de leur plastique, le coût des matériaux employés et la valeur artistique de leur décoration. La principale fondation de Lazar, Ravanica, est ainsi dédiée au Christ, et son église palatine à Kruševac, à saint Etienne, protecteur de l'Etat et de la dynastie des Nemanjić. Ces deux édifices sont également les plus grands et les plus somptueux de leur type, Ravanica étant d'ailleurs l'unique église à cinq coupoles élevée à cette époque. Les autres églises sont toutes dédiées à la Vierge. Les deux fondations des plus proches parents de Lazar, son épouse Milica et la famille de sa soeur Dragana présentent également un plan en croix inscrite avec une coupole centrale, mais seule celle de Milica (Ljubostinja) offre des façades rehaussées d'une riche plastique décorative et de fresques, la seconde église (Nova Pavlica) étant plus modeste par ses dimensions et dipourvue de décoration extérieure. Les seigneurs n'ont édifié que de petites églises à plan en croix inscrite réduite, en reprenant toutefois, lorsqu'ils s'agit de membres de la cour, le modèle de l'église palatine de Kruševac, dans des solutions plus modestes en ce qui concerne les dimensions et la décoration des façades (Veluće, Naupara, etc.). Enfin, les églises conventuelles des confréries hésychastes, offrant elles aussi le plan en croix inscrite réduite, se caractérisent par leurs façades simplement blanchies à la chaux (Gornjak).

On retrouve le même rapport dans l'architecture de la fin du XIVe et des premières années du XVe siècle. Comparée à la principale fondation du despote Stefan à Resava, dédiée à la Sainte Trinité et présentant un plan en croix inscrite développé, avec cinq coupoles, les autres églises de cette époque sont dédiées à des saints moins importants et sont plus modestes par leur plan et leurs dimensions. Ces édifices reflètent ainsi la position sociale de leurs fondateurs (Kalenić), les plus vétustes étant à nouveau attribués à de simples moines (Lipovac).

Les normes sociales se reflètent également dans l'art pictural. Les programmes les plus riches, abondant en éléments décoratifs, ornent ainsi les fondations des souverains où les meilleurs artistes de l'époque ont pu disposer des matériaux picturaux les plus coûteux, y compris l'or (Ravanica, Resava). Par rapport à celles-ci et aux églises des membres de la cours, la décoration des autres fondations présentent une qualité proportionnelle au prestige de leurs seigneurs donateurs.

L'iconographie des souverains

A l'époque de Kosovo, l'avènement de la nouvelle dynastie imposa, pour la représentation des souverains, le choix de plusieurs types iconographiques pris parmi le vaste répertoire offert par l'art du XIVème siècle, et en particulier celui de l'époque de l'Empire serbe. Conformément au principe hiérarchique régissant l'ordre social, les peintres créèrent une nouvelle image du fondateur sur laquelle c'est le souverain, et non plus le Christ, la Vierge ou le saint patron du sanctuaire, qui intercède en faveur du fondateur. Il est représenté tendant le modèle de l'eglise au Christ, tandis que les nobles fondateurs se tiennent à ses côtés (Rudenica, Veluće, Kalenić). Cette scène apparaît ainsi comme un reflet de l'acte juridique lié à l'édification d'une fondation: à cette époque, toute charte de fondation devait être confirmée par le souverain. Dans les deux cas, il s'agissait de la mise en valeur d'un système féodal dirigé par le souverain.

Lorsqu'ils étaient représentés dans leurs fondations ou dans celles de leurs vassaux, les membres de la famille régnante apparaissaient sous deux aspects: en tant que famille ou en tant que dynastie. Dans le premier cas, le souverain et son épouse sont accompagnés de leurs successeurs, et dans le second, de ses parents. Des compositions du premier type sont conservées à Ravanica (cc 1358) et sur la charte d'Esphigménou (cc 1429). Outre la représentation solennelle de la famille du souverain et l'affirmation de l'origine divine de son pouvoir, celles-ci avaient aussi pour but de garantir ici la réalisation des obligations du fondateur. Elles rappellent ainsi les clauses des chartes des souverains stipulant que leurs successeurs s'engagent à respecter leurs actes votifs. Une telle iconographie, empruntée à l'Empire byzantin, s'est répandue en Serbie au cours du XIVème siècle.

La seconde image, insistant sur la dynastie (Veluće, Ramaća, Ljubostinja), est caractéristique de la première période du règne de Stefan Lazarević. Cette composition lui était alors, de toute évidence, indispensable afin d'affirmer la légitimité de son pouvoir. Par la suite, il cessa de l'utiliser après l'obtention du titre de despote. Il s'agissait, là aussi, d'un héritage de Byzance et de l'époque de l'Empire serbe.

Finalement, après l'octroi du titre de despote la part du basileus byzantin „en raison de ses actes courageux et de ses exploits de martyr", Stefan a commencé à mettre en valeur ses victoires et à se faire représenter en armes (Ljubostinja, Resava). Sur ces compositions, les anges, descendant du ciel, lui remettent la couronne et l'épée, auxquelles s'ajoute parfois une lance. De telles images triomphales, créées à Byzance au XIe siècle, avaient été reprises par les Serbes et les Bulgares au XIVe siècle. Cette iconographie des souverains victorieux, ayant, par leurs conquêtes, agrandi le territoire de leur Etat, remontait aux premiers chrétiens et plus loin encore aux représentations, par les anciens Hébreux, de leur guide Josué recevant l'épée porteuse de victoires des mains d'un messager de Dieu. La commande de ces images par le despote a ainsi eu lieu après d'importantes victoires contre les Turcs ayant fortement agrandi ses territoires.

L'Arbre généalogique des souverains serbes

Dans l'iconographie de la nouvelle dynastie, une place spéciale – en tant qu'image revêtant une signification purement idéologique – est occupée par deux arbres généalogiques, récemment découverts sur la façades orientales de la tour surmontant l'entrée principale du monastère de Studenica. Les traces, aujourd'hui à peine visibles au premier regard, révèlent que sur toute sa largeur et sa hauteur cette façade était autrefois ornée d'une fresque de grandes dimensions (cc 13 x 16 m) composée de deux thèmes: à gauche

l'arbre généalogique des ancêtres du Christ, c.-à-d. la Lignée de Jessée, et à droite celui des ancêtres du despote régnant alors en Serbie, c.-à-d. la sainte Lignée des Nemanjić combinée à celle des Lazarević. Suivant l'axe vertical, ces deux arbres étaient séparés par des anges se tenant debout et revêtus de l'habit solennel des souverains byzantins. Reposant au rang inférieur sur les figures de Nemanja, de sa femme Ana et de leur fils Sava, l'Arbre des Nemanjić s'élevait tout d'abord sur quatre niveaux, respectivement occupés par les rois Stefan le Premier Couronné, Uroš Ier, Milutin et l'empereur Dušan, entourés de part et d'autre de deux figures représentant leur parents et leur contemporains. Au-dessus de ce dernier niveau, occupé par l'empereur Dušan, sa femme Jelena, son demi-frère Simeon et son fils Uroš, on distingue encore deux rangs de jeunes souverains, disposés dans les entrelacs de l'arbre généalogique des Nemanja. Bien que l'état de conservation des peintures ne permette pas leur identification, il ne fait aucun doute qu'il s'agit ici du prince Lazar et de ses successeurs, certainement le despote Stefan, et peut-être le despote Djuradj. Au sommet même de cette composition, les deux lignées des rois de l'Ancien Testament et des souverains serbes reçoivent la bénédiction céleste du Christ, dont le buste est ici entouré d'anges debout, tandis que l'un deux, tenant en main le loros, descend du ciel pour le remettre au souverain régnant, en tant que symbole de la dignité qui lui est octroyée „par la grâce du Dieu". Le commanditaire et l'iconographe de ces deux arbres généalogiques, de toute évidence le despote Stefan et son conseiller érudit, ont pu ici s'inspirer de la tradition picturale et des images semblables laissées par les Nemanjić (leurs arbres généalogiques, représentés à Gračanica, Peć, Dečani, Mateič, y étaient déjà régulièrement comparés à l'Arbre de Jessée). Outre la célébration de leur sainte origine, l'affirmation de l'origine céleste de leur pouvoir et l'illustration de l'investiture reçue du ciel, cette image avait aussi pour but de montrer les vrais défenseurs de la foi, en la personne des rois serbes qui régnaient en se conformant pieusement aux lois divines, tout comme autrefois le saint roi Constantin. Cette identification des anciens rois serbes en tant que „nouveaux Constantin" – appellation apparue dans la littérature ecclésiastique en Serbie, d'après les modèles byzantines – était également désirée par les members de la nouvelle dynastie des Lazarević. Ayant succédé aux Nemanjić, non seulement dans leur vaste activité de bâtisseurs, mais aussi en tant que défenseurs de la pureté de la foi orthodoxe, ils octroyaient à leur tour de nombreux biens à l'Eglise. Ce lien avec les Nemanjić et l'empereur Constantin, si fortement désiré par les Lazarević, s'est traduit chez les écrivains serbes, et en particulier chez Constantin le Philosophe, par la création d'un nouvel arbre généalogique de la jeune dynastie, et chez le peintre de Studenica par une nouvelle solution iconographique lors de la représentation de cette Lignée sur la façade orientale de la tour d'entrée. Le despote serbe a ici très nettement affiché ce lien à travers la monumentalité et la disposition de cette composition, visible, non seulement de la cour du monastère, mais aussi des collines environnantes. Ceci était certainement le but recherché puisque dans ce monastère, où gisait le corps du fondateur de la dynastie des Nemanjić, cette image associant l'ancienne et la nouvelle dynastie pouvait apparaître comme l'expression directe de son désir. Ou bien, il s'agit de la part du despote, de la volonté d'affirmer que la nouvelle dynastie acceptait toutes les obligations prises par les anciens souverains envers la foi et l'Etat sur lesquels elle avait à présent la charge de veiller.

•

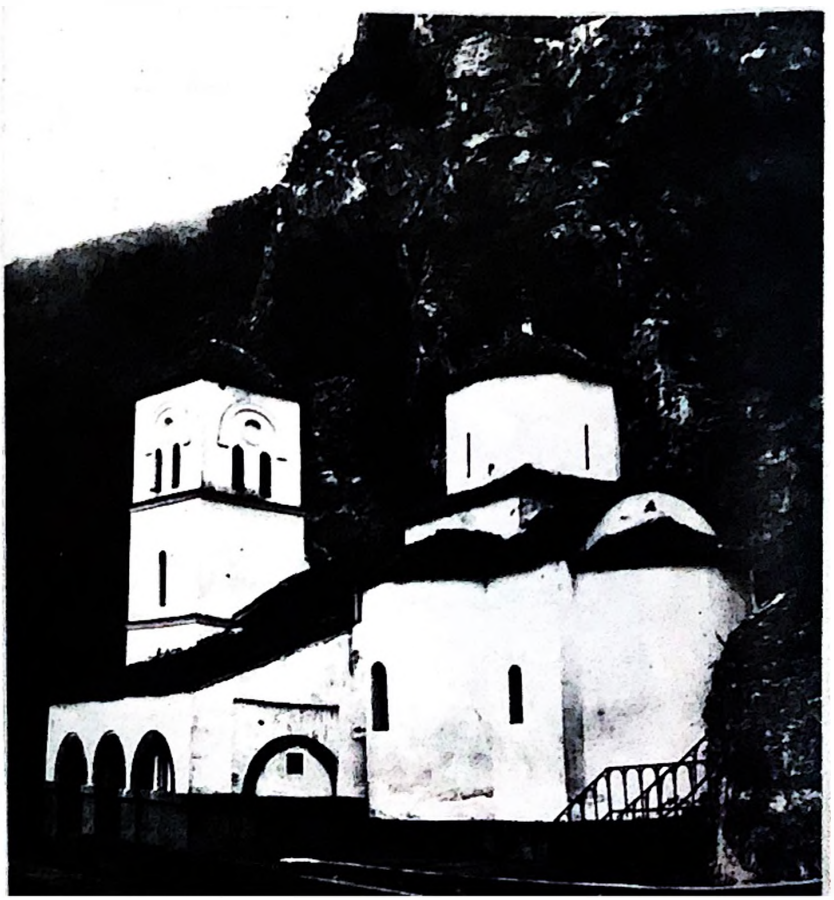
De toute évidence, l'art serbe n'est pas resté indifférent aux importants mouvements animant la société serbe à l'époque de la bataille de Kosovo et dans les décennies suivantes.

Tout en enregistrant les nombreux changements, il a lui-même, en tant que facteur très actif, participé à leur réalisation. Bien que présentant un programme restreint, par rapport aux époques antérieures, il apparaît sur de nombreux plans comme porteur d'un fort contenu idéologique. Celui-ci nous est révélé avant tout par les images de l'iconographie des souverains et des nobles, qui s'avèrent tout aussi importantes que les sources écrites pour la compréhension de l'histoire serbe de cette époque.

Сл. 1. Раваница, црква Вазнесења Христовог

Сл. 2. Љубостиња, црква Богородичиног успења

Сл. 3. Нова Павлица, храм Богородичиног ваведења



Сл. 4. Горњак, храм Ваведења Богородице

Сл. 5а и 5б.
Рамаћа, династичка слика Лазаревића

Сл. 6. Ресава, портрет деспота Стефана

БРАНКА ИВАНИЋ

Чин бивајеми на разлученије души от тела у Светој Софији у Охриду

Чин бивајеми на разлученије души от тела, Канон на исход душе, није често занимао историчаре уметности. Ипак, студије и запажања о њему створили су ако не речит, онда поуздан ослонац. Тада постављена питања рашчланила су проблем порекла ове песме и њених илустрација на неколико аспеката науке. Студију о два сачувана средњовековна циклуса, хиландарском и охридском, написао је Светозар Радојчић.[1] На основу делимично сачуваних натписа и поређењем циклуса идентификовао је песму и њене илустрације. Песму која се у словенским требницима назива *Чинъ бываемый на разлучение души от тѣла* је по непровереној и непоузданој традицији написао св. Андрија Критски (660-740), творац поетске форме назване „канон". С. Радојчић је пронашао и аналогију овим сликаним циклусима, руску икону из XVII века на којој је циклус насловљен „Изображеније Канона на исход души" и где је уз сваку илустровану сцену исписан одговарајући тропар *Чина*.

С. Радојчић је сматрао да предлошке оба циклуса треба тражити у илустрованим требницима X и XI века насталим у монашкој средини. Повезујући присуство ових циклуса са појачаним утицајем монаха са Свете Горе на стварност свога доба током друге половине XIV века, претпоставио је да су обе илустроване целине настале у то време. Према развијености сликарског изражавања, сврстао је С. Радојчић циклусе у дела наративног стила, наглашавајући да се у ликовном говору претеране нарације осећа декаденција. Смисао целог сликаног програма Григоријеве галерије охридске катедрале Свете Софије, циклус *Чина*, заједно са илустрованом причом о прекрасном Јосифу и композицијом Страшног суда, С. Радојчић је протумачио као попу-

[1] С. Радојчић, *Чин бивајеми на разлучење душе од тела у монументалном сликарству XIV века,* Зборник радова Византолошког института 7 (1961), 39-52. Прештампано у: С. Радојчић, *Текстови и фреске*, Нови Сад, б. д., 57-75. Друго издање без већине ликовних прилога. У овом раду навођење по првом издању.

ларно-филозофску и морализаторску поруку којом се човек подстиче на трпљење на овом и на оном свету, награђено блаженством.[2]

У својој књизи о охридским фрескама XIV века Цветан Грозданов је доста пажње посветио циклусу *Чина на разлучење душе*.[3] Сложивши се са Радојчићем да је циклус *Чина* део јединствене есхатолошке замисли у програму ексонартекса, Ц. Грозданов своја размишљања везује за још неколико важних чињеница. Прво, да је иконографија овог циклуса зависна од иконографије Страшног суда. Друго његово запажање односи се на појаву Христа у ктиторској композицији коју доводи у везу са Христом-Логосом у цариградској Светој Софији пред којим клечи Лав VI (886-912). Лазар Мирковић је доказао да је цариградски Христос-Логос у исто време и Христос-Судија.[4] Тако веза Христове фигуре са надвратника са целином декорације на спрату ексонартекса охридске Свете Софије постаје још занимљивија. Треће, пишући о циклусу *О прекрасном Јосифу*, Ц. Грозданов уочава да се цар Стефан Душан у *Речи уз Законик* пореди са старозаветним Јосифом, што у извесном смислу помаже да се у оштећеној ктиторској композицији препозна царска, Душанова породица. Тако би се време осликавања Григоријеве галерије приближило времену сликања других двеју поруџбина у западном делу катедрале – капеле деспота Јована Оливера и спрата нартекса охридског архиепископа Николе, како је то већ примећено.[5]

Овакво датовање је на основу анализе стила предложио В. Ј. Ђурић. Фреске галерије спољашње припрате посматрају се као нешто грубља варијанта лепог сликарства које је са помоћницима на спрату нартекса за архиепископа Николу извео чувени Јован Теоријанос, родоначелник сликарства негованог током друге половине XIV века у Охриду и његовој околини.[6] Фреске циклуса *Чина* у Хиландару В. Ј. Ђурић везује за сликарство 60-тих година XIII века, јер су по стилу блиске фрескама из пирга Преображења у Спасовој Води у Светој Гори.[7]

---

[2] *Иста*, 47.

[3] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 80-91, циклус *Чина* 87-91.

[4] Л. Мирковић, *О иконографији мозаика изнад царских врата у нартексу цркве св. Софије у Цариграду*, у: Исти, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 191-204, нарочито 194.

[5] В. Ј. Ђурић, *Црква св. Софије у Охриду*, Београд 1963, X; Исти, *Марков манастир–Охрид*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 8 (1972), 152 (н. 49); Исти, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 68-69.

[6] Исти, *Марков манастир–Охрид*, 151; Исти, *Византијске фреске*, 68-69.

[7] V. J. Đurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, T. III, Beograd 1964, 70; Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд 1978, 62-64. Резерва према оваквом датовању у: С. Радојчић, *Текстови и фреске*, 71, н. 14.

Оба ова циклуса као и песму *Чин бивајеми на разлучење души от тела* поменуо је и Рајнер Штихел у вези са групом минијатура на почетку добро познатог *Псалтира* No 65 (1313-1347) из библиотеке манастира Дионисијата на Светој Гори.[8] Он је уочио извесне додирне тачке циклуса *Чина* и минијатура које у шест призора илуструју Посебни суд, догму која је у православном свету тумачила судбину и догађаје који очекују човека после смрти.[9] Поред тога, Р. Штихел упућује на поновно јављање сличне теме у руској уметности XVII и XVIII века.[10] Руски илустровани синодици тог времена садрже понекад стихове и минијатуре које се односе на судбину душе. Тада су синодици били најчешће световни зборници сачињени од одломака из аскетске литературе и литургијске поезије.[11] Један такав синодик опремљен минијатурама израђеним за раковачког игумана Теофана 1702. године има циклус слика о путу душе после смрти.[12]

*

Када је С. Радојчић повезао илустрације хиландарског и охридског циклуса са службом посвећеном испраћају самртника, са *Чином на разлучење душе*, изгледало је да овим циклусима и овој богослужбеној и песничкој појави нема пандана у духовној култури развијеног средњег века православних народа.[13] Тада постављена питања обухватила су проблем из неколико углова: нека и нису у домену историје уметности. Прво, за историју *Чина* важно питање било је да ли га је написао св. Андрија Критски († 740) или можда св. Јован Дамаскин († 753), како је по форми ирмоса овог црквеног канона претпоставио још Луј Пети.[14] Друго, где и када су могле да настану

[8] R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Wien 1971, 70-75, нарочито 74-75; Ch. Tsioumis, S. N. Kádás, S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, *The Treasures of Mount Athos, illuminated manuscripts I*, Athens 1973, 419, figs. 116, 117; G. Babić, *Les fresques de Sušica en Macédoine*, Cahiers archéologiques 12 (1961), 333; В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва 1947, 369, н. 78; H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos-Klöstern*, Leipzig 1924, 174, 236.

[9] R. Stichel, *н. д.*, 70-75.

[10] R. Stichel, *н. д.*, 75; Ѳ. Булгаковъ, *Сунодикъ дѣдовской Пустини тотемскаго уѣзда, отметъ о дѣятелности общества любителей древней писменности за 1877*, Санктпетербург 1878, приложеніе XIII, 2.

[11] Ѳ. Булгаковъ, *н. д.*, 2-8; о ранијем саставу синодика, V. Mošin, *Rukopis pljevaljskog sinodika pravoslavlja*, Slovo, (6-8), Časopis Jugoslovenskog instituta (Zagreb 1957), 154-176.

[12] М. Харисијадис, *Синодик манастира Раковца из 1702 године*, Зборник Народног музеја 7 (1973), 53-71.

[13] С. Радојчић, *н. д.*, 40, 46.

[14] С. Радојчић, *н. д.*, 40; L. Petit, *André de Crète*, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Cabrol-Leqlercq, Paris 1924, T. I, col. 2039.

илустрације које су пратиле песму, чиме је трагање већ било ограничено на рукописне књиге богослужбеног типа какав је требник.[15] Треће питање, које је, чини се, највише и занимало С. Радојчића било је сложено, јер се тицало не само појединачне, унутрашње историје једног уметничког дела, већ историјског тренутка у којем се то дело отворило према јавности и, изгледа, променило дотадашњи начин постојања. Ту је С. Радојчић изнео два погледа, од којих се један тиче теме, а други стилског поступка. Како се ова илустрована песма о самртнику, одбаченом телу и мукама душе да пронађе спасење веома ретко слика, С. Радојчић њено присуство везује за године када је у целој Европи харала куга (1349-1350).[16] По карактеру стила, С. Радојчић назива овај циклус „литератизованим" и сматра да он одговара „унутрашњим потребама византијског сликарства XIV века".[17] У тренуцима кризе монументално сликарство је тражило ослонца у домену идеја и књижевности. „Литерарне теме формиране су у минијатурном сликарству, у свом природном амбијенту. У тој појави нема ничег декадентног".[18] Током дугог трајања, византијско сликарство је неколико пута пролазило кроз фазе у којима су литерарне тенденције преовладавале и давале карактер стваралаштву епохе. У процесу у којем је дошло до тренутног поклапања теме и стилских карактеристика, С. Радојчић види један од узрока појаве *Чина на разлучење душе* у монументалном сликарству XIV века у Србији.[19]

Захваљујући књизи коју је објавио Р. Штихел о вези књижевних и ликовних елемената на византијским сликама посвећеним пролазности живота, постало је јасно да описивање и ликовно представљање самртног тренутка, небеских сфера у које прелази душа по смрти човека, није страно византијској мисли и да се може пратити у књижевности од *Поука оцаца* (IV в.), а у ликовној уметности од *Монолоīа Василија II* (X в.).[20] Доказано је да је мотив несахрањеног мртвог тела познат од најранијих дана источно-хришћанског монаштва. Тако је исправљено мишљење аутора прве половине XX века, да су представе смрти, учестале у позном средњем веку, донете у Византију из католичког света.[21]

Тражење одговора на питања односа стила и теме доводе истраживање до сазнања шта слике представљају и када су настале. Остају питања која

[15] С. Радојчић, *н. д.*, 46.
[16] *Исто*, 47-48.
[17] *Исто*, 49-50.
[18] *Исто*, 50.
[19] *Исто*, 50.
[20] R. Stichel, *н. д.* 23.
[21] R. Stichel, *н. д.*, 20-22; 143.

дотичу *Чин на разлучење душе* као литургијски феномен, однос ове песме према другима сличне теме, начин ликовног формирања илустрација, већ оцењених хетерогеним.[22] Но, најзанимљивије питање је шта траже ситне и неугледне фреске невеселих детаља на тако светлом, важном и лепом месту какво је галерија охридске катедрале. На ово питање одговор пружа литургија, односно улога богослужбеног чина у односу сликарство–литература. Није, наравно, ништа ново уочити везу литургије и сликарства. Знање о том односу много пута је дало кључ за разрешење недовољно јасних композиција. Међутим, прихватање литургије као историјског саучесника у стварању уметничких дела уводи нову компоненту која употпуњава представу о животу уметности одабране епохе. Литургијски чин као чин драме уводи категорију времена у један визуелно-литерарни склоп. У молитвеном обраћању све три компоненте учествују у остварењу суштински више-медијског дела. Отуда проистиче функционалност иконе у литургијском гесту који тражи материјализацију светиње и чулно присуство архетипа. Другим речима, литургија не може да објасни колебљивост у пластичком обликовању форме, али осветљава присуство драме у материји сликарског остварења. Зато је испитивање „сликарске сцене" XIV века повезано са испитивањем литургијских захтева који су у XIV веку доживљавали озбиљне измене. Разумљиво је да је литургија повезана са идеологијом текуће црквене политике, а *Чин на разлучење душе* је управо леп пример који показује како су се политичке промене у тадашњем свету одразиле на исказивање старих есхатолошких православних учења.

I. ОБРЕДНИ И ТЕОЛОШКИ САДРЖАЈ *ЧИНА*

Радња *Чина на разлучење душе* привлачи на суделовање у тихој игри, сукобу душе са нестварним лицима. Простор игре је зона сусрета живота и смрти, света где људска душа први пут сусреће оне силе у које средњовековни човек верује током живота: анђеле, демоне, светитеље, Богородицу, па и самог Бога. Они су, дакле, његово ново друштво у које бива уведен, наравно, ретко својом вољом, па је сила тог природног разлога нужно ублажена литургијом агоније коју, као и крштење, сматрају обредом иницијације.[23] У овом изразу садржи се први смисао обреда који се чини уз самртника; он обезбеђује души безболнији прекид са старим и лакши приступ новом живо-

[22] С. Радојчић, *н. д.*, 46.

[23] D. Sicard, *Préparation à la mort et prière pour les agonisants*, у: La maladie et la mort du chrétien dans la liturgie, Conférences Saint-Serge, XXIe Semaine d'études liturgiques, Paris 1er–4 juillet 1974, Roma 1975, 334, 336, н. 23.

ту. Други смисао обреда открива се старинским изразом „отходна молитва"[24] из којег се сазнаје да је у питању путовање, предочава се трајање пута.

Прве вести о постојању „отходне молитве" сасвим су фрагментарне. Служба посвећена самртнику помиње се у тексту под насловом *Анастасија, смиреної монаха, различите приче о светим синајским оцима*, написаном око 650. године.[25] У глави XX описана је смрт једног монаха: „...од светиња наших говорили смо стихове, као што је обичај онима који се опраштају од душе." И чим су му појци запевали стих из псалма 118 (119), 57 он је испустио душу.[26] Сазнаје се да су извесни стихови тада већ издвојени за пригодни обичај, можда за обликовану службу која је укључивала и 118. псалм, иначе важан у посмртним обредима. Сличан извор представља и *Небеска лествица* св. Јована Лествичника (прва половина VII века) у којој се у два наврата описују смрти монаха. У опису смрти монаха-покајника наводи се да су на самрти изговарали псалме или наводе из *Старої* и *Новоі завета*.[27] *Анастасијев зборник* и *Лествица* чине линију којом је могуће и у још старијем извору, у *Поукама отаца* (IV в.) наслутити постојање обичаја певања псалама уз самртника.[28] На једном месту ове збирке повести светих египатских отаца каже се да душу која невољно напушта тело са неба привлачи песма псалама.[29] Сва три рана примера показују да је известан обред посвећен самртнику постојао у VII, а можда већ у IV веку у монашким насеобинама Египта и Палестине.

С друге стране католичка црква је, као и православна, до данас сачувала свој обред посвећен истој потреби. Зборник заступничких молитви коришћених при испраћају самртника, *Commendatio animae*, садржи и једну веома стару молитву-опомену, „profisciscere".[30] Мењајући се само мало, ова молитва одржала се од VIII века из такозване Геланове и из Рајанове светотајности које су биле раширене међу Галима. Извори за „profisciscere" налазе се у Павловим посланицама, апокрифној књизи Еноховој и Псеудо-Кипријановим грчким молитвама.[31] Стиховима ове молитве призивају се на самрти оне

[24] Е. Тихомировъ, *Загробная жизнь, мысли о смерти, безсмерти и вечной жизни*, Москва 1902, 286

[25] F. Nau, *Le texte grec des récits du moine Anastase sur les saints pères du Sinaï*, Oriens Christianus 3 (1902), 72.

[26] *Исто*, 72.

[27] Свети Јован Лествичник, *Лествица*, прев. Д. Богдановић, Београд 1963, 62-63

[28] R. Stichel, *н. д.*, 23.

[29] *Исто*, 23.

[30] D. Sicard, *н.д.*, 329.

[31] *Исто*, 333-334.

личности које од најранијег доба хришћанске културе стичу значење праобраза спасења, као што су Ноје, Јона, Три младића у огњеној пећи или мученици као св. Текла, популарна у Египту.[32] На једној коптској надгробној стели појављује се иста молитвена фраза која се односи на Три младића у огњеној пећи.[33] Дакле, стиховне формулације „libera sicut....liberasti", преведене на латински, редиговане у VIII веку и употребљене у литургији самртног тренутка на западу, биле су познате, а можда су и потекле са Истока, вероватно из Египта, на шта упућује позивање на св. Теклу. Међутим, те стиховне формулације нису на Истоку употребљене за обликовање „отходног ритуала".

Познате су, значи, две традиције. Једна из неког разлога није прихваћена и одржана на Истоку одакле је можда потекла, него је наставила живот међу Латинима. Друга, позната по оскудним извештајима, сасвим сигурно негована међу монасима. Особеност ове традиције је употреба псалама у ритуалу самртног тренутка. Нема разлога да се одмах не скрене пажња на то да су извесни стихови *Чина* написани по стиховима псалама (Пс 102, песма I, тропар 2 *Чина*; Пс 7, песма IX, тропар 1 *Чина*), што је, наравно, уобичајен поступак средњовековне књижевне поетике. Но, и други аспекти *Чина на разлучење душе* повезују овај канон са псалмима и псалтирима. Та веза ће у овом раду бити приказана онолико јасно колико то допуштају извори.

Чин на разлучење душе је канон који се приписује св. Андреји Критском или св. Јовану Дамаскину, ауторима VIII века,[34] што би значило да је настао стотинак година после помена обреда уз самртника из *Анастасијевог зборника*, а у исто време када је profisciscere уклопљен у сличан западни обред. Проблем који отежава проучавање *Чина на разлучење душе* јесте то што је данас познат по каснијим преписима (XIV век), па се не може пратити његово претходно кретање по рукописима. Међутим, у једном од најстаријих сачуваних евхологиона, у рукопису Barberini gr. 336 (VIII-IX в.), исписана је Молитва душе којој се суди – Εὐφὴ εἰφ υθφὴν χρινομένην,[35] иста молитва која се доцније налази у саставу службе *Чин бивајеми на разлучение души от тела* у чијем је саставу и истоимени канон чије нас илустрације занимају.[36] Рукопис Barberini gr. 336 треба посматрати као полазну тачку од

[32] A. Baumstark, *Eine Parallele zur Commendatio animae in griechischen Kirchenpoesie*, Oriens Christianus, n. s. 4 (1915), 304; D. Sicard, *н. д.*, 334.

[33] A. Baumstark, *н. д.*, 303-304.

[34] С. Радојчић, *н. д.*, 39; L. Petit, *н. д.*, T. I, col. 2039.

[35] P. de Meester, *Rituale-Benedizionale Bizantino, Studi di rito bizantino*, Libro II, Parte VI, Roma 1930, 75.

[36] Εὐχολόγιον τό μέγα, ἐν Ἀξήναις, 1902, 354-355; *Велики требник*, Сремски Карловци, 1926.

које се прати „отходна служба" у евхологионима и требницима. Молитви душе којој се суди је из непознатог извора, односно типа богослужбене књиге или неког неформалног зборника поезије доцније прикључен и канон *Чин на разлучење душе*. Дакле, у псалтиру се могу наћи додирне тачке са „отходном службом", а евхологион је богослужбена књига у којој се налази *Чин*.

Литерарни садржај „отходне службе" одређен је у делима александријске и сиријске егзегезе и мистично-аскетске књижевности. Овај садржај представља догму која се у православној вери зове догма о Посебном суду. Посебни суд је процес суђења души сваког човека. Душа тада, уз помоћ анђела, покушава да се одупре силама зла и да задобије рајско боравиште.[37] Учење о анђелима и демонима описали су св. Климент Александријски (150-215) и Ориген (184-215): о непослушним анђелима, о анђелима „чуварима народа" и „чуварима цркве"; Ориген уводи још и анђела чувара којег сваки човек прими при своме крштењу.[38] Међутим, заштита овог анђела се губи уколико човек падне под утицај злих анђела, демона. Код Оригена се сусрећемо и са мишљењем да анђели посредују за вернике пред престолом Бога и да представљају молитве верних.[39] Ту је изречена и загробна улога анђела, јер је заступање пред престолом једна од одлика Посебног суда.[40]

О Посебном суду су писали и св. Јефрем Сирин (III/IV) и св. Кирил Александријски (444). У *Слову о усопшим,* мидрашима и загробним песмама, Јефрем Сирин је описао Посебни суд који започиње борбом демона („ужасних војних одреда") са анђелом смрти или „вођом" душе којој помаже у успињању.[41] Успон душе је код Јефрема повезан са нехришћанским веровањима, првенствено гностичким, по којима је успињање степеновано и повезано са прочишћавањем душе. Из тог извора је огромна власт демона над душом. Јефрем изводи закључак да су добра дела „крила милости" која души омогућавају успон и улазак у рај. Јефремова је такође мисао да је душа по исходу сама и не може да ужива помоћ свога вође уколико њена дела не говоре за њу.[42] Тако и самртник из *Чина на разлучење душе* јадикује да су га напустили сви пријатељи и да се узда једино у „хришћанску наду" (песма I, тропар 4=I/4). Веровање Јефрема Сирина које се надовезује на апостолске

[37] Ј. Поповић, *Догматика православне цркве*, књ. 3, Београд 1978, 710.

[38] *Encyclopedia of Religion and Ethics*, ed. James Hastings, M.A.D.D., vol. IV, New York 1911, 579.

[39] *Исто*, 579.

[40] Ј. Поповић, *Догматика*, књ. 3, 710-711.

[41] H. Möllers, *Jenseitsglaube und Totenkult im altchristlichen Syrien nach den Schriften unter dem Nemen Afrems des Syrers*, Philipps-Universität zu Marburg, 1965, 7-8.

[42] *Исто*, 10.

посланице (Јевр. 9, 27) да одмах после смрти а пре Посебног суда постоји разликовање добра и зла,[43] сусреће се и у *Чину*. Душа одмах доспева у руке демона, али пролази кроз Христово невидљиво суђење (VII/3). Слично веровање се препознаје у тумачењу руског литургичара XX века, Е. Тихомирова који каже да се унутрашњост душе брзо открива, ослобођена посредства разума и телесне чауре. Откривене особине постају пресуда по својој природи јер се зло испољава кроз таму која почиње да се појављује у души и да је носи ка мрачним дубинама пакла, као што врлина просветљује душу и узноси је ка светлости.[44] Душа из *Чина* уздише како је прекрива тама њених стидних дела (V/1) и моли Христа да ка њој окрене свој лик како би је озарила светлост (III/3).

У *Слову о исходу душе и о суду* св. Кирил Александријски пише слично Јефрему Сирину. У тренутку смрти умируħем прилазе анђели и демони па душа, заједно са њима, полази на пут кроз митарства где јој се мере греси. Уколико на једној од ваздушних станица на мерењу претегне грех, душа бива бачена у пакао.[45] У *Чину на разлучење душе* појављује се и тај мотив: душа моли анђеле да јој помогну на „мерилу праведном", јер нема добрих дела која би се супротставила гресима (VII/2). Исто тако, Кирил Александријски говори о везивању душе као последици греха,[46] а душа из *Чина* плаче како је демони везују и моли да буде ослобођена вечних уза (VIII/1). Веровање у демоне који отежавају пут душе ка спасењу јавља се такође у житијима египатских пустињака,[47] као и у житијној књижевности средњовизантијског периода, нарочито у *Житију св. Василија Новог* (после 944)[48]

[43] *Исто*, 11.

[44] Е. Тихомировъ, *н. д.*, 227-228.

[45] Ј. Поповић, *Догматика*, књ. 3, 711; PG 77, 1077.

[46] *Исто.*

[47] *Acta Sanctorum*, Januarii Tomus Secundus, Pasisiis-Romae 1866, 293 (15. јануар).

[48] H. G. Beck, *Kirche und theologische Literatur in byzantinischen Reich*, München 1959, 565; R. Stichel, *н. д.*, 42-44; нешто доцније, око 1095. исту тему је обрађивао и аскетски писац Филип Самотник у Диоптри – Κλαυθμόι καί θρῆνοι, H. G. Beck, *н. д.*, 642; српски преписи – Пљеваљски рукопис из прве половине XIV века, в.: Д. Богдановић, *Нове тежње у српској књижевности првих деценија XIV века*, Византијска уметност почетком XIV века, Научни скуп у Грачаници 1973, Београд 1978, 91-92; Пећки рукопис из прве половине XV века, в.: Милошевић, *Уметност у средњовековној Србији од 12. до 17. века*, каталог изложбе, Београд 1980, кат. бр. 131; Диоптра са прологом Михаила Псела, из друге четвртине XV века, в.: В. Мошин, *Ћирилски рукописи Повјесног музеја Хрватске и Копитареве збирке*, Т. V, Београд 1971, 162 (MS Cod. Kop. 14). У делу св. Јована Ксифилина (друга половина XI века) наводи се да је Христос био подигнут на крст да би победио воћу ваздушне силе, в.: P. Joannau, *Les Croyances démonologiques au XIe siècle à Byzance*, Actes du VIe Congrès international d'études byzantines, Paris 1948, Vol. I, Paris 1950, 252.

које је преведено на словенски језик у XIV веку.[49] У словенским књижевностима сусреће се такође догма о Посебном суду,[50] а постојаност традиције потврђује и Достојевски када суђење Мићи Карамазову назива „ходом по митарствима".

Догму о Посебном суду одређује још једно важно веровање: Посебни суд је процес на којем пресуда одређује „удео" душе до Страшног суда, до „општег васкрсења тела када ће свако добити коначно и потпуно блаженство или мучење".[51] Пресуда на Посебном суду је коначна, а молитве за грешне душе им олакшавају муке и не лишавају их наде у спасење (јутрење, месопусна субота). Тако и душа из *Чина* која доспева у пакао „очекује васкрсење" (IX/1) и на тај начин бива сачувана од најстрашнијег греха за који зна православље, а то је пад у очајање.[52] Ово је веровање у супротности са ставом западне цркве о могућности искупљења окајањем греха у чистилишту.[53]

Дела догматске или аскетске и житијне књижевности одредила су скуп мотива карактеристичних за представљање теме Посебног суда. Већ тако рано, у IV-V веку, у књижевности су познати и описани моменти као што је тренутак исхода душе, учествовање демона, харизматично деловање анђела, молитвено стајање пред престолом Христа – читав репертоар мотива употребљених како унутар литерарног и ликовног приказивања и теолошког расуђивања, тако и у склопу обредних поступака повезаних са испраћајем самртника и загробним светом. Ти мотиви се трајањем и релативном непроменљивошћу укључују у јединствен, по природи сложен говор медија и тако уједињени пролазе развојни пут чија је неухватљивост последица колико оскудних извора и дужине трајања, толико и уметничког синкретизма. Ипак, „отходни обред" као литургијски поступак, заоденут као књижевно или дело ликовне уметности истоветношћу мотива, групише мисаоне, обредне, литерарне и ликовне облике у поступном тражењу мистике као теолошког метода спасења.

---

[49] Ст. Новаковић, *Живот св. Василија Новог*, Споменик XXIX, Српска краљевска академија, Београд 1895, 42, текст житија 64-113; М. В. Щепкина, *Болгарская миниатюра XIV в. исследование псалтыри Томича*, Москва 1963, 162, нап. 5.

[50] *Живот Светога Симеуна и Светога Саве*, написао Доментијан. На свијет издао Ђ. Даничић. У Биограду 1865, 332; *Живот краљева и архиепископа српских*. Написао архиепископ Данило и други. На свијет издао Ђ. Даничић. У Загребу 1866, 28-30, 32-34, 34-35, 37, 38-39, 47, 61-62, 62, 69-70, 73 и даље. Д. Богдановић, *Епистолије кир-Силуанове*, Зборник Филозофског факултета, Београд, XIV-1 (1979), 202; *Димитрије Кантакузин*, приредио Ђ. Трифуновић, Београд 1963, збирка стихова „О смрти", 87-103.

[51] Ј. Поповић, *Догматика*, књ. 3, 709.

[52] Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд 1968, 54.

[53] Ц. Мајендорф, *Византијско богословље*, Крагујевац, 1985, 117.

Може се рећи да је утврђен простор одакле је потекло веровање у Посебни суд: то је лук који чине земље Египта, Сирије и Палестине. Из истих земаља потичу из средине VII века и први извори о постојању „отходног обреда", а појава првог обреда посвећеног самртнику запажена је у синајском евхологиону Barberini gr. 336 (VIII/IX).

II. РУКОПИСНО НАСЛЕЂЕ „ОТХОДНИХ МОЛИТВИ"

У најстаријем сачуваном грчком евхологиону, Barberini gr. 336, како је већ речено, налази се Молитва душе којој се суди – Εὐχὴ εἰς ψυχὴν κρινομένην, молитва која се налази и у саставу савремене службе *Чин бивајеми на разлученије души от тела*.[54] Око ове молитве се у XII веку формира кратка служба – Ἀκολουθία ἐπὶ ψυχομαχοῦντα καὶ βιαζόμενον, исписана у евхологиону No 973 из 1153. године, који се некада налазио у библиотеци манастира Св. Катарине на Синају, а сада у лењинградској Публичној библиотеци.[55] Ова служба, цела смештена на само један лист (fol. 49), састоји се од Трисагиона, следи молитва Оче наш, 50. псалм и тропар Ἐλέησον ἡμᾶς ... Κύριε ἐλεήσον... τῆς εὐσπλαγχνίας τήν πύλην иза којих је молитва са почетком Δεσποτα Κύριε...[56], односно, иста Молитва душе којој се суди као она из рукописа Barberini gr. 336 и службе *Чин на разлучење душе*.[57]

Тек XIV век доноси читаву групу служби и канона у већој или мањој мери повезаних са борбом душе на самрти. У евхологиону No 491 манастира Кутлумуша из почетка XIV века, писаног за женски цариградски манастир Спаса Филантропа, сачувана је Ἀκολουθια εἰς ψυχορραγοῦντας у чијем саставу је и канон *Чина на разлучење душе*[58]. После овог канона служба се завршава молитвом која је по садржини иста као она у рукопису Barberini gr. 336 и у синајском евхологиону No 973 из 1153.[59] Иза ове службе, у кутлумушком рукопису налази се још исповедни Κανών ἕτερος εις την ὑπεραγίαν Ξεο-

[54] P. de Meester, *н. д.*, 75; J. Goar, *Ευχολογιον, sive Rituale Graecorum*, Venetia 1740, 587; Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве*, II, Београд 1967², 173 (Молитва ѿ дѣши сѣдимѣи); *Велики требник*; Е. Тихомировъ, *н. д.*, 288.

[55] А. Дмитріевскій, *Описаніе литургическихъ рукописей хранящихся въ библіотекахъ православнаго востока*, Т. II (Εὐχολόγια), Кіевь 1901, 110; П. Успенскій, *Описаніе греческихъ рукописей монастиря Святой Екатарины на Синаѣ*, Томъ I, ред. Б. Х. Бенешевича, Спб 1911, 626; Е. Э. Гранстрем, *Греческие рукописи Ленинградских хранилищ*, выпуск 4, Рукописи XII века, Византийский временник, 23 (1963), 172.

[56] А. Дмитріевскій, *н. д.*, 110.

[57] P. de Meester, *н. д.*, 75; J. Goar, *н. д.*, 587; *Велики требник*, 1926.

[58] А. Дмитріевскій, *н. д.*, 355.

[59] *Исто*, 110, 355; J. Goar, *н. д.*, 587.

τόκον, ἱκετήριος εις εξομολόγησιν καὶ εἰς ψυχόρραγουντα (και μη δυναμενον λαλῆσαι) и молбени Ἕτερος κανών παρακλητικος εἰς τόν Κύριοῦή I. Нр. ψαλόμενος εἰς ψυχορραγοῦντας.[60] Сусрећемо се са три одвојене службе, прве „отходне молитве" и друге две молбене, упућене Богородици и Христу. Из 1378. потиче још један препис *Чина на разлучење душе*; то је Ἀκολοῦθια ἐις ψθχορραγοῦντα из *Богослужбеног зборника* No 1072 Ватиканске библиотеке.[61]

Из XIV века потичу и најстарији преводи *Чина на разлучење душе* на словенски језик. У *Каноникy* No 342 Хиландарске библиотеке (1364-74) налази се служба *Чин на разлучење душе* (fol. 23), а на листу 81 и *Канон на исход душе*.[62] Поред *Чина* још се једино овај *Канон* у литургици сматра „отходном молитвом".[63] Тема *Канона* на исход душе слична је теми *Чина*, исти су учесници у догађајима, али се у њему све појаве предвиђају унапред и, као канони у кутлумушком рукопису, он се завршава непосредно пре момента излучења; *Чин* душу прати до њеног пристизања у пакао.[64]

Хиландарски рукопис No 342 први је пример нејасне традиције о аутору *Чина на разлучење душе*, св. Андрији Критском. Он је овде означен као аутор *Канона на исход душе*, а не *Чина на разлучење душе*.[65] Исто тако, у требнику No 167 (XV) исте библиотеке, преписане су обе службе, а Андрија Критски је означен као творац *Канона*.[66] У доцнијим рукописима хиландарске библиотеке, XV, XVI, XVII/XVIII века уз *Чин на разлучење душе* не наводи се име аутора.[67] Једини грчки рукопис који Андрију Критског повезује са *Аколутијом на разлучење душе* је евхологион No 615 (1522. г.) из цариградске светогробске библиотеке.[68] Савремени евхологион са Синаја, No 978 (XVI в.), не назначава да је Андрија Критски творац Ἀκολοῦθια εἰς ἄνθρθπον ψυχορραγοῦντα, већ канона исписаног иза ове службе и посвећеног одгону душе (Κανών... ἐπι ἀνομβριας).[69] Међу српским преписима *Канона на исход душе* преовладавају написи који овај *Канон* везују за име Андрије Критског. У једном од старијих преписа *Канона на исход душе*, у требнику Cod. Slav. 16

---

[60] *Исто*, 355; J. Goar, *н. д.*, 642-644; 686-688.

[61] Н. Красносельцевъ, *Свѣдѣнія о нѣкоторыхъ литургическихъ рукописяхъ Ватиканской библиотеки*, Казань 1885, 54-55; E. Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae Graecae*, vol. I-VI, Vaticano 1960-1966, I, 196.

[62] Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара I*, Београд 1970, 139

[63] Л. Мирковић, *Православна литургика*, II, 173.

[64] J. Goar, *н. д.*, 642-644, 686-688; А. Дмитріевскій, *н. д.*, 355.

[65] Д. Богдановић, *Каталог рукописа Хиландара*, I, 139.

[66] *Исто*, 99.

[67] *Исто*, 99, 100, 101, 149, 177.

[68] А. Дмитріевскій, *н. д.*, 735.

[69] *Исто*, 863.

са Синаја наведен је Андрија Критски као аутор.[70] Тако је и у псалтиру с последовањем No 87 (1408. г.) из библиотеке манастира Хиландара.[71] Међу хиландарским преписима *Канона на исход душе* увек се као аутор наводи Андрија Критски.[72] Рукописи манастира Крушедола чувају један препис *Чина* (требник No 27, средина XVI в.) са наведеним аутором Андријом Критским и један препис *Канона* (требник No 31, XVII в.) уз који је наведен исти аутор.[73] Ова два рукописа и руска икона *Чина на разлучење душе* насловљена: *Изображеније Канона на исход душе,* мада су и тропари исписани испод илустрација и композиције иконографије *Чина*, навели су Светозара Радојчића на помисао да је под руским утицајем, у касније доба (XVI-XVII век), наслов *Чина* промењен у *Канон на исход душе*.[74] Међутим, како видимо, наслеђе је много компликованије не само по питању наслављавања песме него и по питању њеног аутора.

Преписивачи, могуће, нису били сигурни коју од ове две песме треба приписати Андрији Критском, или нису правили велику разлику међу песмама. Обе су „отходне молитве" или „молитвословља при смрти хришћанина"; разликују се по томе што се *Канон* пева „при смрти сваког православног", а *Чин* онда када је агонија изузетно дуга и тешка.[75] Правила такође дозвољавају да се, уколико нема времена (!), чита само *Молитва на исход душе*.[76] Избор службе зависи од прилике и избора свештеника, суштински међу њима нема разлике и зато се може разумети такав, како би се рекло, лабав однос преписивача према овим канонима. Решење овог питања биће могуће тек пошто сви наведени примери, познати само по описима рукописа у којима се налазе, буду објављени и тако приступачни за анализе текста.

На *Молитву на исход душе* наилази се први пут у евхологиону Barberini gr. 336. Могуће је даље пратити процес њеног проширивања у синајско-љењинградском рукопису No 973 из XII века до развијене службе у кутлумушком рукопису из XIV века.

Појава словенског текста *Канона на исход душе* у псалтиру No 87 и другим рукописима хиландарске библиотеке везује се за обичај изговарања псалама у тренутку смрти, распрострањен у целом хришћанском све-

[70] На овај рукопис ми је указала др Гордана Бабић, на чему јој се захваљујем.

[71] Д. Богдановић, *Каталог рукописа Хиландара,* I, 76.

[72] *Исто*, 74, 76, 89, 99, 139.

[73] С. Радојчић, *н. д.*, 40; С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, Сремски Карловци 1914, 29.

[74] С. Радојчић, *н. д.*, 40.

[75] Л. Мирковић, *Православна литургика,* II, 173.

[76] *Исто*, 173.

ту.[77] У псалтирима се преписивало и *Слово о исходу душе* Кирила Александријског.[78] Међутим, време када *Канон на исход душе* почиње да се преписује у псалтирима поклапа се са појавом покајно-исповедног жанра и стварањем псалтира за интимну, приватну литургијску примену, специфично словенског псалтира с последовањем.[79] Но, вероватно да обе литургијске књиге, евхологион и псалтир одсликавају појаву испраћаја самртника из класичног доба источног монаштва (VII в.) и из времена формирања једног од ранијих слојева богослужбеног система источне цркве (VIII/IX век) до сложене структуре позног средњовековног обреда.

III. ПЕСНИЧКА ФОРМА „ОТХОДНЕ" И ПОКАЈНЕ ПОЕЗИЈЕ

Веза „отходних" канона *Чина на разлучење душе* и *Канона на исход душе* са исповедним и покајним канонима из кутлумушког рукописа огледа се још и у чињеници да сва четири канона деле заједничке ирмосе. Ирмоси су почетне строфе сваке песме канона којих обично има осам. Једнаким бројем слогова, нагласком и мелодијом ирмоси чине узор наредним строфама унутар песме канона, тропарима. Распоређени од првог до осмог гласа, ирмоси су груписани у књиге ирмологије, одакле их песници бирају када састављају своје каноне.[80] Канони које овде упоређујемо релативно су међусобно слични: имају четири до пет тропара унутар сваке песме, понекад је ток тропара прекинут уметањем кондака и икоса, *Канон исповедни Богородици* има завршне напеве,[81] а *Канон на исход душе* почиње стиховима 50. псалма (као и *Аколутија* из синајског евхологиона No 973).[82] *Чин на разлучење душе* је од свих наведених песама најправилнији канон. Састоји се од осам песама (ода), а свака песма од четири тропара. Трећи и четврти тропари VI песме *Чина* једнаки су четвртом и петом тропару V песме *Канона*. Ирмоси сва четири канона су једнаки и нижу се увек истим редом.

[77] Види 47. стр.; О смрти св. Ћирила: F. G r i v e c, *O staroslavenski cerkveni glazbi*, Slovo, časopis Jugoslavenskog instituta, 4-5 (Загреб 1955), 105; О смрти св. Симеона Нетијан, 174; *Живот св. Саве* написао Доментијан (погрешна атрибуција уместо Теодосије), изд. Ђ. Даничић, Београд 1860; О смрти св. Саве: Доментијан, 332.

[78] Л. М и р к о в и ћ, *Православна литургика*, I, 1982³, 142.

[79] R. S t i h e l, *н. д.*, 76, 78.

[80] М. В е л и м и р о в и ћ, *Структура старославенских музичких ирмолоја*, Хиландарски зборник 1 (Београд 1966), 141.

[81] G o a r, *н. д.*, 688.

[82] *Требник*, 1926.

Ирмос I песме, ꙗ кѡ по сѹхѹ – Ὡς ἐν ἠπείρῳ у вези је са Дамаскиновим песништвом јер је укључен на његов *Канон Јовану Крститељу* (минеј, 23 септембар), чији први тропар почиње речима Τῆς οτειρεῦοθσης ψυχῆψ.[83] Ирмоси III, VI и IX песме, укључени у опело, изгледа су дело св. Теофана Грапта († 845), како на једном месту напомиње Лазар Мирковић.[84] Свих осам ирмоса су заједно укључени у још неколико канона. У *Канону Нићифору Фоки*, цару којег су његови поданици јавно уморили средином X века, ирмоси су исти као ирмоси ова четири канона. Луј Пети сматра да је *Канон Нићифору Фоки* написао савременик убиства и опредељује се за Теодосија Ђакона.[85] Један канон из жанра плача *Канон распетом Господу и Богородици под крстом* има песме које почињу овим ирмосима.[86] Овај канон је по црквеној традицији написао Симеон Логотет кога поистовећују са чувеним и великим песником Симеоном Метафрастом (X-XI в.) чија је интимна и емотивна песничка фраза у много чему обогатила савремену византијску поезију и сликарство.[87] Седам од осам ових ирмоса укључени су и у словенски обред јелеосвећења, познат из рукописа XIII века,[88] а у једном посном триоду бугарске рецензије XIV века наилази се на ирмос IV песме, са тропарима који подсећају на стихове IV песме *Чина*.[89] У зборнику *Initia hymnorum* Енрике Фолиери регистровани су ови ирмоси као делови песама још у евхологионима, минејима, триодима, пентикостарима и октоисима.[90]

---

[83] W. W e y h, *Die Akrostihis in der byzantinischen Kanonesdichtung*, Byzantinische Zeitschrift 17 (1908), 31.

[84] Л. М и р к о в и ћ, *Погребне песме*, Сремски Карловци 1920, 8; О Теофану Грапту (в. S. V a i l h é, *Saint Michel le Syncelle et les deux frères Grapti*, Revue de l'Orient Chrétien 6 (1901), 313-332.

[85] L. P e t i t, *Office inédit en l'honneur de Nicéphore Phocas*, Byzantinische Zeitschrift, 13 (1904), 400, 403-408.

[86] Тришдион, Москва 1904, пева се на Велики петак.

[87] Да су ова имена једне особе код B. K o f f e r, *Symeon Metaphrastes*, Lexicon für Theologie und Kirche, b. IX, Freiburg 1964, col. 1214-1215; више резерве код: A. T o y n b e e, *Constantine Porphyrogenitus and His World*, London 1973, 608; о Метафрастовом утицају на уметност: H. Maguire, *The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art*, Dummbarton Oaks Papers 31 (1977), 162; H. B e l t i n g, *An Image and its Function in the Liturgy,The Man of Sorrows in Byzantium*, Dummbarton Oaks Papers 34-35 (1980-1981), 9.

[88] П. С и м и ћ, *Требник српске редакције XIII века*, Зборник историје књижевности, САНУ, Одељење језика и књижевности, књ. 10, *Стара српска књижевност*, Београд 1976, 70-75.

[89] Љ. С т о ј а н о в и ћ, *Каталог Народне библиотеке у Београду, рукописи и старе штампане књиге*, Београд 1903 (фототипско издање Српске академије наука и уметности и Народне библиотеке, Београд 1982), 79, (MS бр. 264).

[90] H. F o l l i e r i, *н. д.* За ирмос I песме: *н. д.*, V, 166-167, за ирмос III песме: *н.д.*, III, 219, за ирмос IV песме: *н. д.*, V, 106, за ирмос V песме: *н. д.*, IV, 329, за ирмос VI песме: *н. д.*, IV, 266, за ирмос VII песме: *н. д.*, I, 329, за ирмос VIII песме: *н. д.*, I, 412-413, за ирмос IX песме: *н. д.*, II, 121-122.

Дакле, поред Андрије Критског, јављају се као могући творци или на неки начин повезани са текстом *Чина* још Јован Дамаскин и Теофан Граптос, па и Симеон Метафраст, што би стварање *Чина* повезало са цариградским песништвом.

Сви наведени примери, у извесној мери повезани са *Чином*, припадају покајном жанру, жанру плача, погребној служби или служби намењеној болесницима.[91] Даље, ови примери нису повезани само садржином, већ међусобно деле извесне јединице текста, већином ирмосе. Постоји, такође, пример да се Последовање по исходу душе гради од литије за умрле, 90. псалма, канона Воду прошедь и неколико молитви које су стални чиниоци и других служби.[92] Такође, стихови из песме која прати почетну миниjатуру Томићевог псалтира (1356-66) састављени су од стихова из погребног идиомелона, тропара 4. гласа погреба свештеног лица и из IV песме *Чина на разлучење душе*.[93] Прожимање заједничких стихова унутар сродних жанрова један је од принципа колективног стварања. Другачије речено, у грађењу једног дела учествује неколико ситнијих жанровских и поджанровских јединица, како је на примеру *Житија краљице Јелене* показао Димитрије Богдановић. Тамо се смењују жанрови: молитве–плачеви, молитве–исповедања, покајна молитва, благодарна молитва, епистоларни жанр, жанр унутрашњег монолога, поучења, панегирички жанр.[94] Овај принцип среће се и у *Библији* у којој се ређају форме световне лирике (песме рада, ругалице, песме уз пиће, погребне песме), духовне лирике (химне или тужбалице), приповедне прозе (историјске и јуначке саге, легенде о мученицима, новеле, биографије, загонетке, параболе, алегорије).[95] Аутономија жанрова плод је модерног доба; у средњем веку они су литература са заједничком употребном вредношћу и зато се различити жанрови слободно нижу унутар једног остварења, а јединице неког текста прелазе у друга књижевна дела.[96]

У рукопису XV века, у већ поменутом псалтиру с последовањем No 87 (1408. г.) Хиландарске библиотеке,[97] може се видети већа песничка јединица

[91] Л. М и р к о в и ћ, *Православна литурgика*, II, 173, наглашава да се канон на исход душе не чита деци, „јер се смисао канона томе противи, пошто је овај канон покајни, а деца нису свесна греха".

[92] *Исто*, 175.

[93] R. S t i h e l, *н. д.*, 26-27.

[94] Д. Б о г д а н о в и ћ, *Нове стазе*, 89-90.

[95] H. R. J a u s, *Estetika recepcije*, Beograd 1978, 156-157.

[96] Д. С. Л и х а ч о в, *Поетика старе руске књижевности* (прев. Д. Богдановић), Београд 1972, 51-81.

[97] Д. Б о г д а н о в и ћ, *Покајни канон Лествице у старом српском преводу*, Зборник Филозофског факултета, Београд 12-1, (1974), 254; И с т и, *Каталог рукописа Хиландара*, I, 76.

од ирмоса или тропара *Чина*, односно *Канона* како је уклопљена у нову целину. Тамо је VI песма *Канона на исход душе* укрштена са VI песмом *Канона молбеної Богородици*. Поред ова два канона, литургијску групу II одељка псалтира No 87 чине и други слични канони: канон молабни ва скрби ка Спасу о души, канон молабни своме анђелу чувару, „in kanon" Богородици гл. 3, Григорија Синаита канон свих светих гл. 8, Григорија Синаита канон часном крсту гл. 4, Григорија Монаха канон Великог петка „о плачу Пресвете", канон умиљени Христу, канон покајни Јована Лествичника о тамници гл. 8, последовање свете купине.[98] Ова целина је сложена, повезана темом и извесном произвољношћу форме и по томе слична целини покајних канона у кутлумушком евхологиону.

Песничка целина псалтира No 87 чини форму „својеврсног жанра" распрострањеног нарочито од друге половине XIV века у Светој Гори и на подручју под светогорским утицајем.[99] Та форма је прилагођена потребама за читање у монашким келијама, уз спровођење контемплативне праксе. Неки канони, као Последовање свете купине или канони Григорија Синаита су исихастички или прихваћени од исихаста као Покајни канон Лествице; псалтир No 87 је и био писан за каријску исихастерију.[100] Ови канони су намењени молитвеној медитацији. „Отходна молитва" овде губи своју примарну литургијску намену. Уклапањем штива из *Канона на исход душе* у групу канона намењених контемплацији извршено је проширење смисла молитве намењене испраћају самртника у молитву намењену размишљању о часу смрти. Ту се додирују „отходна молитва" и покајни жанр.

Медитирање о смрти присутно је као део монашке праксе још од раних дана источног подвижништва. У склопу многих подвига на путу ка савршенству монаховог бића размишљање о смрти поучава страху и поседује велику имагинативну моћ. Зато је рано ушло у књижевност. О медитацији о смрти писали су старац Исихије (VI в.), Јован Лествичник, Симеон Нови Теолог (949-1022).[101] По медитацији о смрти цар Лав VI Мудри (886-911) написао је идиомелон који је постао књижевна подлога за његов портрет у нартексу цариградске Свете Софије.[102] Чувена *Диоптра* Филипа Самотника написана је као разговор са душом која се прибојава смрти и замишља страшно место казне.[103] Медитирање о смрти ушло је и у молитвену праксу грчких и

[98] И с т и, *Покајни канон Лествице*, 254.

[99] *Исто*, 264-265.

[100] *Исто*, 265.

[101] Д. Б о г д а н о в и ћ, *Јован Лествичник*, 165, нап. 113, 68-71, 166.

[102] Ј. М и р к о в и ћ, *Мозаик изнад царских врата у нартексу цркве Св.Софије у Цариграду*, у: И с т и, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 184-185.

[103] Види горе нап. 48.

српских исихаста, о чему има трагова како у житијној књижевности тако и у поезији.[104] Медитирање о смрти постаје заправо део укупног покајничког контемплирања које је свој књижевни израз нашло у форми слагања разноврсних стихова.

Група покајних канона из кутлумушког рукописа и група фрагмената канона са *Каноном на исход душе* у псалтиру No 87 указују да је „отходна молитва" литургијска појава присутна и у требнику и у псалтиру. У требнику се она јавља на крају процеса којим је расла Молитва душе којој се суди, а у псалтиру, прво у вези са употребом псалама (50,118) у есхатолошки усмереним обредима и друго, у тренутку појаве новог облика псалтира, псалтира с последовањем. По теми, „отходне молитве" се приближавају ширем, покајном жанру византијске духовне литературе. По форми, „отходна молитва" је сложена и поседује способност слободног кретања кроз рукописе чија је намена слична.

У исто време када се формира нова исповедно-покајна литургијска врста и када је *Канон на исход душе* разложен, уклопљен у једну целину такве врсте, настају и нови илустраторски поступци при опремању псалтира с последовањем; то су мали есхатолошки циклуси на почетку књиге. Тако бивају опремљени *Псалтир* No 65 библиотеке манастира Дионисијата (1314-47), *Томићев псалтир* (1356-66) и *Минхенски псалтир* (1376-96).[105] Појаву „отходне молитве" унутар покајног жанра повезујемо са појавом малих циклуса на почетку псалтира и посматрамо као интимнији вид отходног обреда. Ако „отходну молитву" посматрамо у евхологиону, књизи шире црквене праксе у односу према појави илустрација *Чина на разлучење душе* у катедралној цркви, онда посматрамо шири, јавни аспект колективне природе „отходне молитве".

IV. ЛИКОВНЕ ПРЕДСТАВЕ ЦИКЛУСА *ЧИНА*

Фреске из Охрида су смештене на јужни и западни зид трема, изнад тролучног пролаза у јужну капелу и изнад аркаде којом је читава галерија отворена према западу (цртеж 1). Фреске су мале и много оштећене, па се призори поређани у два, сада очувана реда, тешко разазнају. Сачуване су четири фреске на којима се описује опроштај самртника за живима, три на којима је приказана судбина несахрањеног тела и једанаест са представама страдања и спасења душе.

[104] Ђ. Трифуновић, *Белешке уз Службу Светом патријарху Јефрему Марка Пећкоі*, О Србљаку, Београд 1970, 311-312; Марко Пећки, *Служба Светом патријарху Јефрему*, Србљак 2, Београд 1970, 263; Данило II, *Житија*, 33; R. Stichel, *н. д.*, 103.

[105] R. Stichel, *н. д.*, 76-79.

Хиландарски циклус, смештен на последњем спрату пирга св. Ђорђа, заузима северни, западни и јужни зид капеле окружене са те три стране уским ходником (цртеж 2). Чак дванаест призора опроштаја самртника, један са сценом несахрањеног тела и једанаест призора мука душе чине сачувани део циклуса.

Трећи сачувани циклус, руска икона, нема оштећења. Укупно 32 сцене са сачуваним натписима, тропарима *Чина* распоређене су око централне представе св. Тројице са симболима четири јеванђелиста.[106]

Цео циклус *Чина* се према изгледу композиција може поделити у три целине. То су призори на којима самртник лежи на лежају или асури, композиције на којима је представљено тело које нападају пси и гаврани и слике на којима је представљена загробна судбина душе. Судећи по руској икони, циклус је имао укупно 32 сцене, 18 сличних призора на којима се самртник опрашта од света; две или три композиције представљале су судбину напуштеног тела, а муке и награду душе пратимо на 12 слика. Последња целина дели се на два дела: на првом су представљени суђење души и њене муке, а на другом спасење. Спасење душе насликано је само у Охриду, док су у Хиландару и на руској икони представљене само завршне, заступничке молитве.

а) *Сцене опроштаја са живима*

Драматика почетног дела циклуса *Чина* огледа се у издуженој изломљености ритма приказивања. На тим композицијама хоризонтала опруженог тела бива узнемирена гестовима монаха, приступом анђела или иконом Богородице (сл. 1). У Охриду су сачуване само четири композиције на којима је представљен опроштај самртника са живима и исход душе. Ове слике илуструју завршне тропаре V и почетне тропаре VI песме.[107] Због великих оштећења фресака, а и зато што нису биле очишћене када је о њима писао С. Радојчић, постоје приличне разлике у досадашњем читању редоследа којим су се низале слике. Постоје и разлике у смеру читања: С. Радојчић их је читао с лева на десно, Ц. Грозданов с десна на лево.

С. Радојчићу није била позната једна од илустрација непогребеног тела, она у горњем низу. Читање је започео од прве следеће сцене у којој није препознао тренутак излучења душе, већ ју је везао за први тропар треће песме. За њом се још, по Радојчићу, ређају илустрације трећег тропара пете песме, четвртог тропара пете и првог шесте песме.[108] Ц. Грозданов је после

[106] Н. П. Кондаковъ, *Русская икона*, IV, Kondakov institute, Praga 1933, 366-367, репродукција иконе у: *Исто*, II, 117.

[107] Ц. Грозданов, *н. д.*, 88-89.

[108] С. Радојчић, *н. д.*, 44.

чишћења фресака уочио призор непогребеног тела у горњем низу и композицију исхода душе коју је прихватио као кључну сцену; ова илустрација се са сигурношћу може, како показују друга два сачувана циклуса, повезати са текстом другог тропара VI песме.[109] Такође, битан је закључак Грозданова да се композиције ређају од запада ка истоку (V/2, IV/4, IV/3, VI/2). Погрешно је, међутим, што је он прву сцену са запада сматрао почетком читавог циклуса и дошао до закључка да је сликар охридских фресака свесно желео да циклус скрати сажимајући и прескачући илустрације појединих тропара.[110] Чини се, међутим, да се та прва западна сцена надовезивала на фреску из горњег, сада уништеног реда и да се цео циклус низао у облику меандра. То показује фотографија јужног зида галерије која, зачудо, досад није била коришћена за размишљање о циклусу, иако ју је објавио још Н. Окуњев.[111] Тако поново бива потврђено правило да се у православној цркви циклуси ређају од истока ка западу, а не обрнуто.

Прва сцена са запада представља речи другог тропара V песме.[112] Овим стиховима се моле окупљени пријатељи, насликани око самртника да се заложе за умирућег. Следећа композиција приказује монаха како лежи пред иконом Богородице и односи се на четврти тропар исте, пете песме, богородичан, којим се Богородица моли за заступништво.[113] На трећој сцени представљени су анђели над самртником у тренутку када му прилазе пред моменат исхода душе. То би могли бити стихови трећег тропара V песме.[114] Овако

---

[109] Ц. Грозданов, *н. д.*, 88.

[110] *Исто*, 87.

[111] N. Okunev, *Fragments de peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochrida*, Etudes sur l'histoire et sur l'art de Byzance, Mélanges Charles Diehl, Paris 1930, 117-131, сл. 8; на фотографији се види и фрагмент четвртог реда.

[112] Ц. Грозданов, *н. д.*, 88.

[113] **Спасисѧ и ты нескверна чистаѧ мати Хрїста моегѡ и бога: ктому го образа твоегѡ ѿ моихъ согрѣшенїѧ не оузрю окаѧнныи: оуга се бо свѣтъ мои и нощ покры мѧ;** Ц. Грозданов, *н. д.*, 88, ову композицију сматра илустрацијом четвртог тропара четврте песме: **владычице, владычице нынѣ помилꙋи дꙋшꙋ недꙋмѣвающꙋю и къ твоемꙋ покровꙋ единомꙋ зраштꙋю и не презри благѧ демѡнимъ ѿаднꙋ быти ми.**

[114] **Спасаи сѧ великїи кнѧже божїи мїхаиле, 'аггелѡвъ начальниче ктомꙋ бо твое свѧтое имѧ не призовꙋ еже помощи мнѣ молчита бо мои оустнѣ и ѧзыкъ свѧзасѧ** (V/3). На икони је уз овај тропар насликан уз самртника само арханђел Михаило. У Хиландару је представа која је на месту где би требало да се налази илустрација ове строфе јако оштећена; види се само тело самртника и нека нејасна фигура над њим. Поред већ публикованих фотографија и натписа циклуса *Чина* из Хиландара за овај рад су коришћене белешке са терена проф. В. Ј. Ђурића и фотографије С. Ђурића, па им се захваљујем на љубазном уступању материјала. Због појаве два анђела над самртником на фресци охридског циклуса, Ц. Грозданов, *н. д.*, 88, је илустрацију повезао са трећом строфом четврте песме: **ѿ мнѣ плачите ѿ мнѣ рыдаите 'аггельстї и собори и человѣцы вси Хрїстолюбцы : немилостивнѡ бо дꙋша моѧ ѿ тѣла разлꙋчаетсѧ.**

прочитан редослед низања строфа показује да су се композиције низале готово по редоследу тропара: илустрација другог тропара V песме, илустрација четвртог тропара пете песме и илустрација трећег тропара исте песме. Поремећен редослед треће и четврте строфе пете песме проистиче вероватно из потребе, како је приметио и Ц. Грозданов, да се непосредно пред моменат излучења душе уз самртника насликају анђели-разлучници.[115] Из истих разлога је, вероватно, изостављена илустрација прве строфе шесте песме, поновно обраћање пријатељима, и насликан други тропар ове песме, којим се описује моменат разлучења душе. Ова је композиција веома оштећена, нарочито на месту где је вероватно била насликана душа како исходи из уста самртника и анђео који је прима.

Заједно са представом исхода душе сачуване су укупно четири композиције сличног иконографског обрасца (цртеж 1). На старој фотографији (сл. 1) назиру се још две сцене. Фрагмент лево, изнад призора разлучења, приказује само једну особу која је мало погнута, вероватно према самртнику који се налазио на сада обијеном делу фреске. По општем изгледу то би могло да буде или неко свештено лице или Богородица. На другом фрагменту види се тело монаха са нимбом око главе, опружено не на асури већ на простирци која се поставља на одар. Уз главу самртника је биће са крилима, можда демон. По месту на којем се налазе, ове слике би могле да буду илустрације другог и трећег тропара четврте песме. У тропару број два изриче се молитва анђелима да самртнику оставе још мало времена да поживи, а у трећој строфи моле се анђеоски чинови и сви људи да плачу над самртником.

Недавна чишћења фресака у Хиландарском пиргу светог Ђорђа показала су да се сачувало чак 12 почетних илустрација циклуса, композиција на којима је представљен самртник и личности којима се у стиховима обраћа: монаси, Богородица представљена иконом, анђели[116] (цртеж 2). На западном зиду капеле налази се осам почетних сцена *Чина* и фреске циклуса посвећеног св. Ђорђу. У наставку, на јужном зиду, сачуване су још 4 композиције на којима је представљен опроштај самртника и исход душе. На истом зиду је II зона фресака оштећена где је вероватно било смештено још 4 а можда и 6 композиција. Тако се може претпоставити да су биле представљене све или готово све строфе опроштаја са живима и исход душе, мада је тешко установити редослед строфа пошто натписи нису сачувани. Они се читају само уз композицију монаха са иконом (V/1), монаха окруженог пријатељима (IV/1) и исхода душе (VI/2; VII/1?).[117] Ове три композиције представљају крај прве групе

[115] Ц. Грозданов, *н. д.*, 88.

[116] Скица В. Ј. Ђурића, фотографија С. Ђурића.

[117] С. Радојчић, *н. д.*, 41; белешке В. Ј. Ђурића.

илустрација, на којима се бескрајном стрпљивошћу понавља призор тела које лежи.

Прва појава илустрованих низова чија је тема смрт монаха запажа се у илустрованој *Лествици* у Vat. Cod. gr. 394 (крај XI века). У двадесетак призора уз V поуку *Лествице*, О покајању, описује се како је група монаха – покајника из Тамнице величином одрицања испунила покајање.[118] У две композиције насликан је и моменат када један монах, док умире, одговара друговима на питања постављена о загробном свету, о изгледу казне и награде.[119] Мада обдарени тако високим степеном сагледавања, самртници се још боје и траже веће трпљење: моле да се њихова тела не сахране, већ да се баце зверима као недостојна и грешна.[120] Занимљиво је да су самртници на композицијама овог рукописа насликани тако да им тела лебде изнад подлоге – толико је висок степен њиховог савршенства (сл. 2, 2а). Насликан је и призор како се односи тело, онако како је „светилник расуђивања", игуман допустио[121].

Наративност сцене добијена је састављањем призора који се ређају. Повезује их по једна фигура која телом учествује у две сцене. Тако се ствара низ појединачних сцена, обухваћених једном композицијом као на фризу. Ова ликовна артикулација погодна је за илустровање прозних састава. Међутим, када се илуструје литургијски канон, када ритам читања не дозвољава да се једним погледом обухвати сложенији наративни низ, могуће је изоставити фигуре које на описаним композицијама имају улогу повезивања и разложити целину на већи број појединачних слика. Такав се поступак уочава на илустрацији песничке варијанте *Пете поуке Лествице, Покајном канону Лествице*, написаном вероватно у првој половини XI века.[122] Илустрације овог канона познате су из рукописа Vat. Cod. gr. 1754. из XII века (сл. 3, 3а).[123] Разарање фриза донело је монотонију овим строгим и елегантним сликама, где је сваки призор илустрација једне строфе. На исти начин као приликом илустровања *Покајног канона Лествице* ређају се илустрације строфа *Чина на разлучење душе*. Оба циклуса сачињена су од 32 призора. Уз *Акатист Богородици*, ова два сликана канона су највећи илустровани циклуси литургијске поезије византијског доба.

---

[118] J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, 60-64; Д. Богдановић, *Јован Лествичник*, 173-174; Исти, *Покајни канон Лествице*, 257-264; Св. Јован Лествичник, *Лествица*, 58-67.

[119] J. R. Martin, *н. д.*, 62-63, сл. 93.

[120] Св. Јован Лествичник, *Лествица*, 62; коментар о понашању самртника из *Чина;* R. Stichel, *н. д.*, 132.

[121] Св. Јован Лествичник, *Лествица*, 62; J. R. Martin, *н. д.*, 62-63, сл. 93.

[122] J. R. Martin, *н. д.*, 128-149; Д. Богдановић, *Покајни канон Лествице*, 263.

[123] J. R. Martin, *н. д.*, 113, 128, сл. 246-277, нарочито 271-272; Д. Богдановић, *Покајни канон Лествице*, 251.

Наративни низови, илустрације прозе (*Пете йоуке Лесшвице*) или поезије (*Покајни канон Лесшвице, Чина на разлучење душе*) преносе култне радње које се врше уз самртника, монаха. Охридски мајстор или творац његовог предлошка региструју и један ретко помињани поступак какав се јавља у Савином *Житију Симеона Немање*. Описујући последње моменте Немањиног живота, Сава наглашава како је оца у знак највеће смерности, са одра спустио на асуру да на њој испусти душу[124]. На старој фотографији почетних композиција охридског циклуса види се да је самртник постављен на лежај прекривен драперијом. На сачуваним призорима који следе, види се самртник који лежи на асури (сл. 1). Овај поступак приказује још један део обреда који се врше уз самртника манастирских заједница. Пажња којом се смрт дочекује представља не само конвенцију ритуалног понашања већ психолошку нужност. Смрт једног члана заједнице постаје окупљеним монасима ново, заједничко искуство. И тако, у оном тренутку када се излученој души тек спрема права мистерија, окупљенима остаје заједничка представа рођена у тренутку сазнања изгледа смрти, истинског напуштања света. Поистовећивање је основа колективности и распрострањености поетске литургијске слике. Из антике су остали текстови који говоре о томе како занос обухвата и слушаоце „те плачу или бацају страшне погледе и заједно са рапсодом обузети су његовим речима".[125] Зато теоретичари античке књижевности закључују да је „уосећавање, унутрашње проживљавање, као главни принцип естетског доживљаја... био јасан већ теоретичарима V века" (пре н.е.).[126] Овај поетски принцип у ликовним уметностима треба тражити у многобројном понављању сличних призора. „Визуелно уосећавање" одвија се спорим ритмом молитве која у односу човека и натприродне силе игра улогу поетског аниматора.

Тако схваћена 4 охридска преостала, односно 6 познатих, призора опроштаја самртника са живима представљају се као наставак сада изгубљених фресака. Последњи призор ове врсте је сцена исхода душе. Фреска је тешко оштећена и не може се сагледати како су били насликани душа која исходи и анђео. Хиландарска фреска приказује душу коју анђео прихвата за руку (сл. 4). Познато је да се најраније сачуване сцене исхода душе налазе у псалтирима уз стихове псалма 102. У *Хлудовском* (IX в.)[127] и *Barberini йсалширу*

---

[124] Доментијан, изд. Ђ. Даничић, *Живош св. Саве*, 76.

[125] A. Savić-Rebac, *Antička estetika i nauka o književnosti*, Beograd, 1955, 157-158.

[126] *Исшо*, 158.

[127] М. В. Щепкина, *Миниашюры Хлудовской йсалшыри*, Москва 1977, 102.

(XI в.)[128] представљен је тренутак када анђео слеће са неба и драматичним гестом истрже душу из адових уста, у *Теодоровом псалтиру* (1066. г.), из уста самртника[129], а у *Минхенском псалтиру* прободе копљем злог самртника.[130] Можда је ова драматика произишла из текстова о горком часу разлучења, када се „кидају телесни састави". Око XI–XII века почињу да се множе импликације, па се на композиције додају демони који оспоравају анђеоско покровитељство (*Hamilton псалтир*)[131] или још касније, плаше самртника (*Минхенски псалтир, Томићев псалтир*)[132]. Понекад Давид свирајући псалме олакшава души исход (трпезарија манастира св. Јована Богослова на Патмосу, рани XIII век)[133]. Такође, у XI веку појављује се сцена на којој анђео не долази као силни представник натприродног света, већ као воћа душе коју прихвата за руку и води на пут по небеским митарствима, како је то писао још св. Јефрем Сирин.[134] Тако је илустрована VI поука *Лествице* О сећању на смрт у принстонском рукопису *Лествице* (Univ. Lib. Garrett MS No 16) из 1081. г.[135] (сл. 5). На овај начин представљен је исход душе у *Псалтиру* No 65 манастира Дионисијата[136] (сл. 9).

За сада се може рећи да се идеја вишеструког понављања призора самртниковог тела на одру окруженог пријатељима, па можда и предлошци за такве композиције, могу везати за неки од монашких приручника или химнографских зборника. Композиција исхода душе није уско повезана само са монашким жанровима већ је присутна и у псалтирима.

б) *Слике напуштеног тела*

У Охриду је на три слике представљена судбина непогребеног тела (цртеж 1; сл. 1). Композиције илуструју други, трећи и четврти тропар VI

[128] J. J. Tikkanen, *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Bd. I, Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte, Helsingfors 1895, 29, fig. 38; датовање овог псалтира у XI в., у: В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, ред. Г. И. Вздорнов, Москва, 1986, 90, нап. 28.

[129] S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grec du Moyen Age*, II, Londres Add. 19352, Paris 1970, 48, сл. 220.

[130] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, Wien 1906, 59, T. 38.

[131] J. J. Tikkanen, *н. д.*, 32, сл. 45; R. Stichel, *н. д.*, 33.

[132] R. Stichel, *н. д.*, 33-34 и старија литература

[133] A. K. Ὀρλάνδου, Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πατμου, Ἀθῆναι 1970, 181-187, 349-350, сл. 107, T. 23, 23a, 65; R. Stichel, *н. д.*, 23.

[134] H. Möllers, *н. д.*, 10, в. нап. 41.

[135] J. R. Martin, *н. д.*, 28-29, сл. 36.

[136] R. Stichel, *н. д.*, 71, T. 3, 8; The Treasures of Mount Athos, I, 117, сл. 121.

песме.[137] Други тропар је представљен двема сликама: једна приказује исход душе, а друга анђела како се уздиже изнад хоризонта носећи душу покојника, док се у доњем делу слике види тело како лежи у простору који подсећа на поље. Следе композиције које приказују тело како га нападају два пса (VI/3), затим слика тела са нимбом око главе, групом људи са једне, а псима и гаврановима са друге стране тела (VI/4). У Хиландару је сачувана само једна композиција, она која илуструје последњи тропар песме са поменом пролазника (сл. 6). Вероватно су такође у Хиландару биле насликане друге епизоде које се односе на непогребено тело, али је простор између композиције исхода душе и призора тела окруженог пролазницима и псима уништен пробијањем прозорског отвора. На руској икони су представљене две композиције ове групе. Слике преносе смисао тропара у којима самртник моли да његово тело не буде сахрањено „јер није достојно" већ бачено да га „развуку пси". Речи ових тропара подсећају на молбу коју је један од синајских монаха упутио игуману.[138] Р. Штихел је пронашао бројне друге примере ове високе побожности и примања казне коју су изразили и многи чувени подвижници Истока. Оне изражавају тежње ка забораву тела, и, по Штихеловом навођењу, вероватно су настајале због незадовољства монаштва ширењем култа мученика, реликвија и церемонијалних погреба који се тада све брже ширио.[139] Можда је тај друштвени контекст био један од чинилаца да се молитва *Commendatio animae*, којом се велича култ светих претходника и мученика, повукла са Истока ка Западу.[140]

Ликовне представе тела које нападају животиње, грангињолске епизоде страве, како их је назвао С. Радојчић указујући на сличне примере из уметности Далеког истока и из католичког сликарства[141], појављују се у уметности Византије у неколико варијанти. Јављају се као делови композиције Страшног суда[142] или као илустрација псалма 78, 3/4 (79,2).[143] Гавран се самостално слика на телу мртвог човека и у склопу слика Потопа на којима отелотворује само зло.[144] Гавранови и пси, библијске нечисте животиње, чине упадљивијим одсуство сујете и свесну униженост светих монаха. Нешто дру-

---

[137] Ц. Грозданов, *н. д.*, 89.

[138] Св. Јован Лествичник, *Лествица*, 62.

[139] R. Stichel, *н. д.*, 130-132.

[140] В. горе стр. 48-49.

[141] С. Радојчић, *н. д.*, 42, 46, 50.

[142] Ц. Грозданов, *н. д.*, 91.

[143] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, T. 39., сл. 65; Др Г. Бабић ме је упозорила на представу гаврана на телу монаха уз Ps. 73 у Barberini Psaltiru (fol. 119^{v}).

[144] J. Gutmann, *Noah's Raven in Early Christian and Byzantine Art*, Cahiers Archeologiques 26 (1977), 63.

гачији смисао, али ликовно уобличавање слично композицијама *Чина*, видљиво је на позној икони *Мученичшшво св. Лауренција* сликара Франа Матковог († 1548).[145] Иза тела мученика насликане су две мале сцене на којима је приказана судбина светитељевог тела. Са леве стране насликано је тело бачено у море, а са десне тело на копну са гаврановима около. По легенди је тело могло да постане плен вуковима, али су га спасли анђели претворени у гавранове.

Права веза мотива непогребеног тела са темом Посебног суда видљива је на једном делу царске уметности. У париском рукопису *Хомилија Григорија Назијанског* (Paris. gr. No 510, fol. 149, IX в.), у оквиру илустрације поуке *О љубави према сиромашном*, налази се представа одбаченог тела (сл. 7). Поука је илустрована *Параболом о богаташу и убогом Лазару*. Слика је подељена у два појаса: горе је насликана смрт богаташа окруженог родбином, а испод ње је богаташ који седи у паклу и приноси руку жедним уснама. У горњем регистру, у продужетку слике смрти богаташа, насликан је убоги Лазар са ореолом око главе како седи у пустињи, сам и го. Иза њега је његово тело, несахрањено, увијено у повоје, такође са нимбом око главе. Доле, уз богаташа у паклу, Лазар седи у Аврамовом крилу.[146]

в) *Слике суђења и мука*

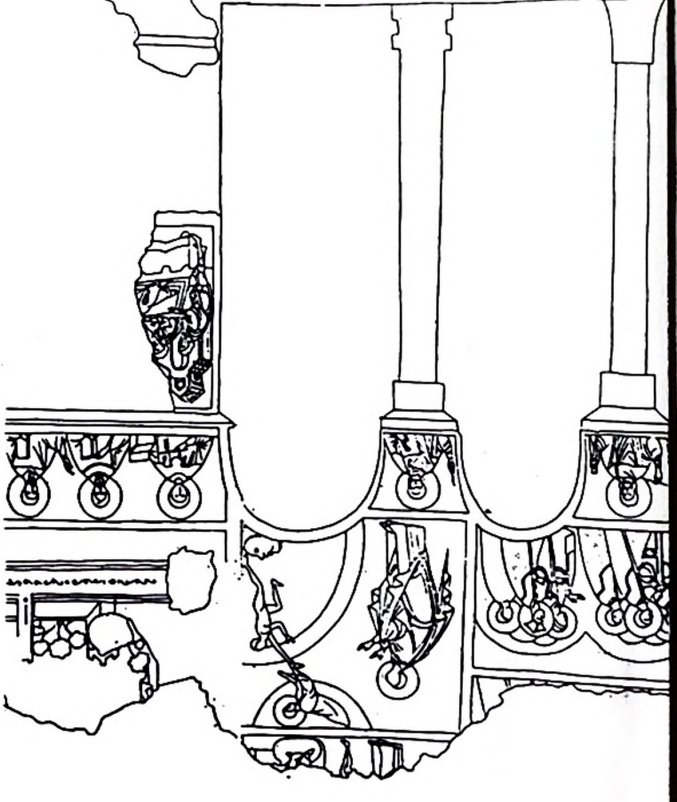
Парабола о богаташу и убогом Лазару пружа најшири оквир за праћење развоја теме Посебног суда. Тај оквир чине основне сликане представе смрти човека, исхода душе и њене судбине у загробном свету, казне или награде. Између те две ситуације одвија се процес Посебног суда са свим варијантама и детаљима чије присуство открива врсту писаног извора или ширину имагинације сликара.

Први ликовни циклус на којем је препознат Посебни суд јесу минијатуре на почетку *Псалтира* No 65 из манастира Дионисијата[147] (сл. 8, 9, 10). Циклус је састављен од шест минијатура смештених на три стране (Fols. 11^r, 11^v, 12^r), у по два регистра. На првој страни, у горњем одељку насликани су Христос Судија, анђели, и један монах коме се суди. Испод ове слике је монах који размишља о страсти приказаној у облику пламена. На другој страни насликан је исход душе овог монаха, испод те сцене је *Мерење душе*. На трећој страни насликан је наг грешник како седи у пећини, везаних руку и обраћа се Христу молитвом за опроштај грехова. Христос се види у горњем

[145] В. Ј. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1963, 203, сл. 120.

[146] S. Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus, Paris. gr. 510 (A Study of the Connections between Text and Images)*, Dummbarton Oaks Papers 16 (1962), 217, сл. 7.

[147] R. Stichel, *н. д.*, 70-75.



десном углу композиције. Последња илустрација, испод ове, описује спасење. На њој се појављује исти монах, поново у монашком оделу, како бива приман у рај. Рај је насликан као раскошна одаја, а монаха прихватају анђели. Елементи на основу којих се може уочити веза између овог циклуса и *Чина* кључни су за процес Посебног суда: исход душе, догађаји у загробном свету и одлука о судбини душе.

Од почетка седме песме *Чина* рађају се описи мука; прво прилазе демони који одводе душу судији, затим се души мере греси, а онда обавља суђење. Тада демони душу узимају под своју власт и, мучећи је, одводе у пакао. За то време, она се моли анђелима и Богородици да је спасу.

У Охриду прва слика приказује душу око које се боре анђели и демони (цртеж 1),[148] док се у Хиландару није сачувала ниједна илустрација седме песме. На икони је насликана душа у присуству анђела (VII/1). Следећу строфу (VII/2) илуструје *Мерење душе*. Од ове сцене формира се тип композиције који се не мења скоро до краја циклуса: у средишту је душа, а око ње личности и појмови описани у строфи. У средини охридске композиције *Мерење душе* налази се душа, изнад ње је сегмент неба из којег се појављује *Божја рука* са *Праведним теразијама*. Анђели су са леве, демони са десне стране. Запажа се сличност овог решења са оним насликаним у *Псалтиру* No 65 из Дионисијата (сл. 9). Разлика је у томе што је у Псалтиру насликан и пакао. Издавачи Псалтира називају ову слику „Анђели воде душу у пакао".[149]

Следећи призор је илустрација треће строфе седме песме у којој душа моли анђеле за заступништво на страшном „судишту" којем је приводе. На слици је горе у средини насликана *Хетимасија*, одвојена од осталог дела слике јасном линијом. Испод ње је душа, са обеју страна горе су анђели, а доле лево и десно демони од којих један удара душу батином. Примећено је веће одступање слике од текста у којем нису поменути демони.[150] Међутим, речи које душа упућује анђелима молећи их да судији кажу: „...помилуј дело руку својих и не одгурни од себе", сличне су речима које везани и наги грешник са ранама од удараца које су му нанели демони са композиције укључене у Посебни суд у *Псалтиру* No 65 упућује Христу, насликаном у малом сегменту: „Твојих руку ја сам дело и твоје слике лик / и у жељи нечист лежим везан. Али / сажали се не окрећи своје лице".[151] То је, како ју је

[148] Формалне аналогије за ову представу могу се наћи у Кијевском псалтиру уз Ps. 29,4 и 101, 20-21 (fols. 37 и 140), в: Г. И. В з д о р н о в, *Киевская Псалтирь 1397 года из Государственой Публичной библиотеки*, Москва 1978, 37[00], 133; И с т и, *Исследование о Киевской Псалтири*, 113, 133.

[149] *The Treasures of Mount Athos*, I, 117, сл. 121.

[150] Ц. Г р о з д а н о в, *н. д.*, 91.

[151] R. S t i c h e l, *н. д.*, 72.

назвао Р. Штихел „слика богоостављености", казне која је за хришћанина страшнија од највећег бола.[152] Она истовремено представља слику људске утонулости у грех.

Речи из *Чина* исказују исти смисао, страх од одвојености од Бога. Сликар их илуструје призором батинања душе, познатим из илустрације *Параболе о милосрдном Самарићанину*. У *Минхенском псалтиру* (Fols 203ᵛ-204ᵛ)[153] и *Томићевом псалтиру* (Fol. 272ʳ)[154] налазе се композиције које илуструју епизоду о човеку којег су ранили разбојници, а Христос Милосрдни Самарићанин му је исцелио ране. Нарочито је композиција из *Минхенског псалтира* блиска илустрацији *Чина;* нагог човека испруженог по земљи штаповима ударају демони (сл. 11). Слична композиција у *Томићевом псалтиру* пружа више могућности да се уочи процес који је смисао илустрације *Параболе* подигао на општији ниво значења. Композиција батинања је у овом псалтиру насликана уз стихиру „Као Јерусалим напуштајући Твоју божанску заповест" којом се завршава четврта недеља поста, посвећена *Параболи о милосрдном Самарићанину*.[155] По тексту стихире разбојник је свеопшта грешна мисао која опседа човека када се он упути из Јерусалима, симбола божанске заповести, ка „страстима Јерихона".[156] Утонулост у грех је представљена сценом човека којег батинају демони. И слика из *Псалтира* No 65 и слика из охридског *Чина* показује стање утонулости у грех и стање „богоостављености".

Прихвативши овај начин изражавања, сликар у Охриду га примењује и у наредним сценама: на илустрацији VII/4 душа се моли пред иконом Богородице, а један од демона је удара (сл. 12).

Строфа VIII/1 илустрована је дословно: демони везују душу и сви лебде у неодређеном простору (сл. 13). У Хиландару су сачуване, већим делом, илустрације осме песме (сл. 14). На слици првог тропара види се везана душа и анђели који плачу; од два демона један је намерно избрисан.[157] Остали тропари осме песме се у Охриду нису сачували. У Хиландару се види слика VIII/3 на којој је насликана душа како лежи и како је батинају анђели, а види се и улаз у ад. У Хиландару слика батинања душе игра исту улогу као у Охриду; ове композиције као и оне на којима је представљено везивање душе

[152] *Исто*, 73.

[153] J. Strzygowski, *Die Miniaturen des Serbischen Psalters*, T. I., 120; R. Stichel, *н. д.*, 29-30.

[154] М. Щепкина, *н. д.*, T. LX; R. Stichel, *н. д.*, 30.

[155] R. Stichel, *н. д.*, 30.

[156] *Исто*, 31.

[157] С. Радојчић, *н. д.*, 42; V. J. Đurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, 68.

треба схватити не само као представе стварних душиних мука, колико и начина да се прикаже њено одвајање од Бога.

Следећа илустрација у Охриду описује душу у паклу. У средини великог правоугаоника насликана је душа како седи између два пламена. Испод душе у четири мала квадрата су проклети са дна пакла. Ова целина илуструје први и трећи тропар IX песме.

Душа која трпи своју казну насликана је у конвенционалној пози покајничке туге. Фигура која седи, главе наслоњене на шаку је у антици означавала недоумицу Херкула на раскршћу, а у хришћанско ликовно наслеђе је укључена преко представа Адама замишљеног над својим падом или фигура Јова.[158] Често је и апостол Петар сликан у тој пози да би се представила туга коју је осећао пошто се одрекао Христа.[159] Тако су сликани и монаси покајници из *Покајног канона Лествице*,[160] а оваква је представа и врлине плача.[161] Највише сличности по читавом изгледу адског дна са фреске у Охриду показују представе ада са две познате иконе из XI и XII века са Синаја.[162] Адско дно је приказано у шест малих квадрата, а у једном седи наги грешник којег Сотириу тумачи као „прождрљивца"[163] (јер фигура показује на уста), а Гаридис као проклетог богаташа из *Параболе о убогом Лазару*.[164]

Речи другог тропара девете песме у којем се призива заступништво светитељских хорова илустроване су композицијама на којима су представљени сви хорови, распоређени око представе душе у паклу. Хорови су слично насликани на композицијама Страшног суда у Дечанима.[165] Други део ове целине у Охриду наставља се представом душе која лебди и руке молитвено пружа (сл. 15) ка хоровима и ка још две фигуре насликане на композицији изнад ове. Фреска је ту веома оштећена и назире се особа која би могла да, судећи по одећи, представља Богородицу која клечи, а поред ње друга лич-

[158] H. Maguire, *н. д.*, 134, 138, в. нап. 86; за фигуру Јова још: R. Stichel, *н. д.*, 73.

[159] H. Maguire, *н. д.*, 134.

[160] J. R. Martin, *н. д.*, 134, сл. 256.

[161] H. Maguire, *н. д.*, 134; J. R. Martin, *н. д.*, 29-30, сл. 37. Персонификација трулежности насликана је на сличан начин у Грачаници на представи пакла у композицији Силазак у ад, уп.: Ј. Радовановић, *Јединствене представе Васкрсења Христовог у српском сликарству XIV века*, Зограф 8 (Београд 1977), 38-40, сл. 3; и у Дечанима: Исти, *Иконографске забелешке из Дечана*, Зограф 9 (Београд 1978), 25, сл. 2.

[162] Γ. Μ. Εωτηριου, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι, 1956, Т. I, сл. 150, 151; Т. II, 128-130, 130-131.

[163] Исто, Т. II, 129.

[164] M. Garidis, *Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XIIe ay XIVe siècle)*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 18 (Нови Сад, 1982), 2.

[165] В. Петковић, *Манастир Дечани*, II, 1941, Т. CCLIX.

ност – по голим ногама и остацима одела од кострети то би могао да буде св. Јован Претеча. Ова композиција може да се протумачи као варијанта Деизиса.

Мада процес Посебног суда *Чина бивајемоī на разлучење душе* на овом месту није окончан, треба се зауставити на тренутак да би се сажела запажања која следе из изложених појединости. Посебни суд *Псалтира* No 65 садржи само битне моменте: Исход душе, Мерење душе, Казну грешноме и Спасење. Посебни суд описан је у канону *Чин на разлучење душе* са више детаља. Илуструјући тропаре сликар је користио мотиве и композиције из псалтира, јеванђеоске приче преточене у химнографске илустрације и елементе композиције Страшног суда. Изгледа чак вероватно да је за илустрацију прва три тропара IX песме једноставно употребио доњи део неке иконе Страшног суда одступивши од решења предлошка кога су се са више тачности придржавали хиландарски сликар и сликар руске иконе. Охридски мајстор је поступио логично. Његов задатак да упоредо представи Страшни и Посебни суд на спрату галерије катедрале тражио је такво решење прво зато да би се истакло јединство оба суђења, а друго зато да би се унутар монументалне целине сликаног програма боље истакла слика адског дна.

Поред композиција из *Псалтира* No 65 наслућује се зачетак представљања Посебног суда у једном старијем споменику, још чувенијем, *Теодоровом псалтиру* из 1166. г. (сл. 16). Уз псалам 73,4 (72,4) на fol. 93r насликана је Смрт богатог – човек на одру окружен породицом која га испраћа, а уз ову композицију насликано је брдо са пећином у којој седи наги грешник сигниран – νεκρός. Представу допуњује анђео.[166] Сличност грешника из *Теодоровоī псалтира* и оног из *Псалтира* No 65 је очигледна. Исто тако, намеће се и сличност целине у *Теодоровом псалтиру* са илустрацијом смрти богаташа из Поуке о љубави према сиромашном из *Менолоīа Василија II*. Чини се да је библијска парабола битна за формирање ликовног представљања Посебног суда, мада се на још једном примеру књижног сликарства XIV в. може препознати ова тема, и то „ведрија" варијанта. Чувена минијатура са композицијом смрти младог бугарског царевића, Ивана Александра на почетку словенског превода *Мана[illegible]ве хронике* представља младића како умире на постељи окружен породицом на једној минијатури, а на следећој страни приказана је његова душа како бива, у рају, доведена да заузме своје место у Аврамовом крилу.[167]

[166] S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II 39, сл. 151.

[167] I. Dujčev, *Minijature Manasijevog letopisa*, Sofija–Beograd 1965, T. 23. Ова представа подсећа на Доментијанов опис смрти св. Саве. Душа св. Саве бива изведена пред Творца а онда се сели у рајске станове; в. Доментијан, *Живоī св. Саве*, изд. Ђ. Даничић, 332.

г) *Призор спасења*

Спасење је у Охриду насликано у две сцене. У доњем пољу је насликана душа како пружа руку једној голобрадој фигури која се појављује из сегмента неба. Душа се хитро удаљава од пакла. Са леве стране је Богородица у заступничкој молитви. Изнад ове сцене сачувани су фрагменти на којима се виде доњи делови фигура Богородице, душе и доњи део Христовог престола. На доњој слици су исписане речи последњег тропара. У Хиландару су у доњем пољу душа и анђео који је препоручују, а у горњем Богородица која клечи пред Христом. На руској икони последње поље је подељено по дијагонали на два дела: у нижем је душа која моли, а у вишем Богородица са Христом у рукама. *Псалтиру* No 65 спасење се одвија у свечаној сали која представља рај.

У тексту *Чина* се не каже да се душа спасла, већ тај последњи тропар садржи последњу молитву душе Богородици да клекне пред Христа и кроз сузе замоли онога „који је крв пролио за мене" да позове душу у рај.

Различито је тумачена фигура која душу из пакла привлачи на небо. С. Радојчић је тумачи као Христа,[168] а Ц. Грозданов као арханђела.[169] Због оштећења, композиција је сада једва видљива. Ни на фотографији која је снимљена када су фреске спољашње припрате биле далеко боље сачуване не може се разазнати да ли је ту насликан арханђео или Христос Емануил. Ипак је, чини се, решење могућно. Прво, Богородица је насликана у пози заступништва, а чини се да нема примера који би показао Богородицу да за милосрђе моли било кога другог сем Христа. Друго, фреска је очувана толико да се са сигурношћу може приметити да та фигура нема и није имала насликана крила, што би у иконографији ове бестелесне силе представљало преседан. Зато се о овој фигури са великим степеном сигурности може говорити као о Христу.

Призор спасења, Христос који пружа руку и узноси човека на небо, насликан је као илустрација монашке врлине бестрашћа или поуке О земаљском небу и васкрсењу душе пре општег васкрсења, богоподражавајућем бестрашћу и савршенству, двадесет и девете поуке из *Лествице*. Илустрација ове врлине налази се у илустрованој *Лествици* у Принстону (Garrett MS No 16) на fol. 187^{v}.[170] Минијатура показује монаха како стоји у саркофагу и подиже десну руку ка Христу који га привлачи себи (сл. 17). За ову представу Мартин претпоставља да је потекла из иконографије Силаска у ад, Христо-

[168] С. Радојчић, *н. д.*, 45.
[169] Ц. Грозданов, *н. д.*, 90.
[170] J. R. Martin. *н. д.*, 43, сл. 64.

вог покрета којим из пакла изводи Адама.[171] Такође, исти мотив се јавља и у илустрацијама целе *Лествице*. Обично је на врху *Лествице* насликан монах коме Христос пружа руку. „...Мотив за *Лествицу* није употребљен само из формалних разлога: спомен на васкрсење и спас из пакла такође је важан у контексту *Лествице*".[172] Врлина бестрашћа означава највиши степен чистоте, излечења душе и тела, од сваког патолошког процеса, синоним свеукупности врлине. Она представља и једину могућност човековог сједињења са Богом. Ова врлина названа „васкрсење пре васкрсења тела", постаје и есхатолошка врлина.[173] Есхатолошки смисао *Лествице* осведочен је и на минијатури XIV века укљученој у рукопис XII века (Vatican. Cod. gr. 394, fol. F^{v})[174] (сл. 18). Насликане су лествe по којима се успињу монаси, помагани од анђела, ометани од демона. На врху *Лествице* једном монаху Христос ставља круну на главу, а Богородица стоји у заступничкој пози. Слична улога додељена је Богородици и у завршним илустрацијама *Покајног канона Лествице*.[175]

Хиландарски и Охридски циклус се по стилу доста разликују. Хиландарски сликар има колористички приступ слици, јер постиже равномерно засићење бојом различитих форми, што је и захтев технологије фреско сликања. Охридски сликар има приступ који би се могао назвати концептуалним. Унутар линијом одређене фигуре системом полусенки ствара волумен чија се минуциозност приближава сликарству икона, стварајући од фигура патуљасте злохуде лутке. Иконографија оба циклуса је међутим слична, све до приказа IX песме. То су призори умирања сродни онима у монашком приручнику или илустрацијама монашке химнографије, илустрације жанровски сродне ликовне врсте посвећене есхатологији као мерење и батинање душе, везана грешна душа. Илустрација IX песме у Хиландару решена је, као што је приметио С. Радојчић, на архаични начин јер Богородица клечи пред Христом молећи милост за грешну душу, а у Охриду фигура Богородице Заступнице има изглед уобичајен за XIV век као на поменутој минијатури графичког приказа лествице у рукопису *Лествице*, Vat. gr. 394 (сл. 18). Сва је прилика да је изглед IX песме Охридског циклуса резултат сликарске интервенције охридског мајстора, односно да је предложак вероватно сличан Хиландарском измењен, као што је и минијатура лествице можда измењена варијанта сличне минијатуре XI века; вероватно да је требало прецизније представити заступничку улогу Богородице, а охридски мајстор је имао још

[171] *Исто*, 43.

[172] *Исто*, 16.

[173] Св. Јован Лествичник, *Лествица*, 200-203; Д. Богдановић, *Јован Лествичник*, 75-76.

[174] J. R. Martin, *н. д.*, 48, сл. 67.

[175] *Исто*, 140, 145, сл. 269, 277.

проблем заједничког представљања Посебног и Страшног суда као и монументални простор за украшавање.

Аналогије за иконографију *Чина на разлучење душе* налазе се у сликарству минијатура XI века. То су рукописи цариградског стваралаштва, Vat. gr. 394 и Princeton MS 16, Vat. gr. 1754. *Покајни канон Лествице* припада касније провинцијском сликарству (XII-XIII в.). И велики део ликовних представа, Мерење душе као део Страшног суда и Везани грешник као у *Лондонском псалтиру* или проклети богаташ са синајске иконе припадају репертоару XI-XII века. Мартин је показао да ни тако популарно штиво какво је *Небеска лествица* св. Јована Лествичника није добило свој сликарски циклус пре XI века.[176] Релативна зависност циклуса *Чина* од иконографије *Лествице* може да указује да није постојао ни сликани циклус *Чина* пре XI века. Такође, другачија, сажетија варијанта Посебног суда, она из *Псалтира* No 65 настала је у XIV веку, као што је и охридски мајстор мало изменио начин сликања Богородице вероватно због захтева свог времена. Ипак, веза неких минијатура *Чина* са цариградским *Лествицама* упућује на то да је сликани циклус *Чина* настао у Цариграду крајем XI и почетком XII века.

Питање порекла предложака није пресудно када је у питању *Чин бивајеми на разлучење душе*, јер његова појава није битно утицала ни мењала сликарске токове како XII тако ни XIV века. За историју уметности важније је питање начина сликарског изражавања, питање језика. Израз „хетерогеност", који је употребио С. Радојчић оцењујући илустрације *Чина*, не мора да се примени само на порекло појединих композиција већ на чињеницу да су унутар сличног тематског, а онда и жанровског сижеа постојале слике-знаци које су се слободно кретале као илустрације једног или другог текста. Идеја Посебног суда варирана је на сличне начине унутар разних књижевних врста. По аналогији следи претпоставка да иста законитост која влада у књижевности може да постоји и у сликарству. Историјски процес „усложњавања" ликовних представа Посебног суда тече упоредо са литургијским и књижевним усложњавањем литературе о заупокојеном стању душе.

V. ЗНАЧЕЊЕ *ЧИНА* У ПРОГРАМУ ФРЕСАКА ГРИГОРИЈЕВЕ ГАЛЕРИЈЕ У СВЕТОЈ СОФИЈИ У ОХРИДУ

Појаву монументалних циклуса *Чина бивајемог* треба посматрати узимајући у обзир да није, како изгледа, постојао крут и непромењив однос према чистој литургијској намени ове службе. Тим пре јер је охридски *Чин*

[176] *Исто*, 162-163.

насликан на спрату спољашње припрате катедрале, што искључује његову улогу „отходне молитве". Ипак, не може се прихватити само његово најшире морализаторско значење, па ни најшире морализаторско значење читавог програма овог простора.[177] *Страшни суд, Чин на разлучење душе* и *Прича о прекрасном Јосифу* чине целину, па решење заједничког смисла иконографског програма Григоријеве галерије лежи и у међусобном односу ова три циклуса. Хиландарски циклус *Чина* нешто је јаснији, јер је насликан у капели на врху манастирског пирга. Недавно је исказано занимљиво поређење манастирских пиргова са местом најжустрије источњачке аскезе-стлпом, као просторима највећег покајања и посвећења Богу.[178] У сваком случају, хиландарски пирг је у свом доњем делу коришћен као костурница, а у просторији испод капеле Св. Ђорђа пронађене су фреске са представама биљних орнамената које се могу тумачити као симболична слика раја.[179] Уколико би се протумачили текстови са свитака које носе фигуре познатих монаха распоређене по зидовима капеле уз слике *Чина*,[180] вероватно би се дошло до правог литургијског предлошка коришћеног за декорацију ове просторије.

Појава *Чина* на исход душе у Хиландару има, изгледа, шире историјско значење. Потребно је за тренутак подсетити на догматски садржај Посебног суда, суђење којим се одређује „удео" душе до општег васкрсења тела. Ово веровање сукобљава се са учењем католичке цркве у којем се тврдило да се грешне душе после смрти „чисте огњем пургаторија" пре него што оду на небо окајавши грехе.[181] Сукоб ова два гледишта постао је актуелан у политичком и културном животу медитеранске и југоисточне Европе управо у доба када се датује хиландарски чин, у време потписивања Лионске уније 1274. године.

Познати су узроци који су навели византијског цара Михаила VIII Палеолога да пристане на Унију са католичком црквом. Непосредну корист представљало је примирје са краљем Сицилије, Карлом Анжујским, потписано 1276, али велика штета је нанета унутрашњем миру Византије.[182] Жестоко одбивши да прихвате Унију чије су одредбе дубоко и суштински оповргавале положај Византије у тадашњем хришћанском свету, многи племићи а још бројнија свештена лица и монаси као и огроман део становништва побунио

[177] С. Радојчић, *н. д.*, 47-48.

[178] С. Мојсиловић, *Просторна структура манастира средњовековне Србије*, Саопштења 13 (1981), 14.

[179] Л. Мирковић, *Старохришћанска гробница у Нишу*, Старинар, н. с. 5-6 (1954-55), 61-62.

[180] V. J. Đurić, *Fresques à Chilandar*, 66-67.

[181] Ц. Мајендорф, *Византијско богословље*, Крагујевац, 1985, 117.

[182] Г. Острогорски, *Историја Византије*, 431 и даље.

се против Уније.[183] Тако је 1278. севастократор Јован Тесалијски одржао сабор на коме је Михаило VIII проклет као јеретик.[184] И мада је цар веома енергично спроводио своју нову политику, јављали су се центри у којима се пружао организован отпор, какав је била и Света Гора.

Један вид отпора представљао је спис којим је описано суђење групи монаха и њихово страдање због одбијања Уније. То је *Суђење Нићифору,* које је у виду циркуларног писма кружило Светом Гором, и којим је описано изгнанство Нићифора и његових истомишљеника на Кипар као и разговор о вери са папским легатом.[185] Како је једна од одредаба Лионске уније обавезивала Грке на признавање догме о чистилишту, Нићифор се у дијалогу са папиним изаслаником разрачунава са јеретичким учењем на начин старе источне апологетике, навођењем *Светог писма*, патристичке литературе и логиком каква је у овом аргументу: „Ако кажемо себи да казна има краја, онда постоји крај и за уживање праведника".[186]

Српски краљеви, Урош I и Радослав нису прихватили Унију што им је, као и Бугарима, донело царев гнев и укидање самосталне цркве која је насилно подређена Охридској архиепископији; казна, додуше, није узета к знању.[187] О нерасположењу према Латинима, које је још од времена св. Саве присутно у српској култури, говори чињеница да је у *Номоканон* укључено полемичко штиво против Латина **Никиты мниха и прѣзвитера монастырѣ стоудiискаго... кь Латиномь. Ѡ шпрѣсньцѣхь.**[188] Ова глава је, као и цео *Номоканон*, преписана у Хиландару 1262. године (*Иловичка крмчија*) и представља још један траг о расположењу тадашњих људи цркве и монаха према католицима.[189] Мада је Михаило VIII тек 1272. обећао Унију папи, агитација коју су спроводили нарочито фрањевци почела је још тридесетих година XIII века у Цариграду.[190] Појава хиландарског *Чина* се изгледа може повезати са општим нерасположењем светогораца према Унији и односи се на реакцију против унијатске вероисповести у области есхатологије.

---

[183] *Исто*, 432.

[184] *Исто*, 433; V. G r u m e l, *En Orient après le IIe Concile de Lyon*, Echos d'Orient 24 (1925), 321-324

[185] V. L a u r e n t et J. D a r r o u z e s, *Dossier grec de l'Union de Lyon (1273-1277)*, Paris 1976, 82 sqq.

[186] *Исто*, 498.

[187] В. Ћ о р о в и ћ, *Света Гора и Хиландар до шеснаестог века*, у Београду 1985², 85.

[188] *Исто*, и С. В. Т р о и ц к и, *Како треба издати светосавску крмчију (номоканон са тумачењима)*, Споменик САН, CII, Одељење друштвених наука, н. с. 4 (Београд 1952), 87-88.

[189] В. Ћ о р о в и ћ, *н. д.*, 85.

[190] G. H. B e c k, *Kirche und theologische Literatur*, 663-689, 669.

Охридски циклус *Чина* привлачи пажњу због улоге која му је дата у програму целине јединствене замисли. Поука о пролазности света – „роман о Јосифу као прича о сталној превртљивости земаљске среће, о свој опасности и несталности животног пута на земљи и песма о мучном путу, пуном препрека душе која као и Јосиф праведни после искушења долази свом циљу. Токови причања обе паралеле теку у истом правцу. Ред излагања одређује лик Христа-Судије на северном зиду".[191]

Смештена у здању последњег византијског црквеног великодостојника, у Охриду, архиепископа Григорија, 1313-1314. године, ова сликарска целина надовезала се на архитектуру чија је симболика Мојсијеве скиније[192] створена помоћу трезвене контуре квадра и двоспратног аркадног низа на фасади. По средини фасаде тече натпис у којем се Григорије назива тринаестим апостолом који је, као Мојсије, окружен варварима.[193]

У годишњем литургијском циклусу византијске цркве предускрсне службе Страсне седмице у триоду нарочито истичу припрему за смрт и покајање.[194] Богослужење Великог понедељка, почетка Страсне седмице састоји се од беседа о Прекрасном Јосифу, Неплодној смокви и трипесног канона посвећеног исходу душе.[195] Ова читања као и други фрагменти распоређени за читања до Великог петка, воде до климакса ускршњег и читавог годишњег циклуса, тренутка обнове укупног животног система природе и људи.

На богослужењу за Велики понедељак Јосиф се описује као Христов пралик. Сличности се ређају: и једном и другом су завидели саплеменици, обојица су били затворени у тамницу и гроб одакле су се „самостално" истргли. Обе личности владају Египтом и обе искупљују „тајанственим пшеницедавством". Поред Јосифове целомудрености, наглашава се и његова улога страдаоца. Прича о неплодној смокви изгледа као посредник између текста о Јосифу и канона о исходу душе који се пева на повечерје. По тумачењу из триода Христос је проклео смокву у понедељак после Уласка у Јерусалим зато што је била зелена, пуна лишћа, а без плода. То „бездушно дрво" је симбол јудејске зборнице, оно је само склониште закона, а не може да донесе спасење. Смоква је била проклета на изазов јеврејских мудраца да Христос нема „силу за муку довољну". Чином проклињања смокве, Христос доказује

[191] С. Радојчић, *н. д.*, 47.

[192] Ц. Гроздановв, *Прилози проучавању Св. Софије охридске у XIV веку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5 (1969), 40.

[193] *Исто*, 40-41.

[194] Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 163-164.

[195] *Исто*, 163-164; **Τριῳδιον**, овај трипесни канон се такође приписује св. Андрији Критском.

супротно а, будући човекољубив, клетву прима сам. Тумач закључује да је смоква свака неплодна душа која се није причестила духовног плода. Трипесни канон који се пева на повечерје тога дана један је од четири слична канона распоређена за читање од понедељка до четвртка, док се на Велики петак пева канон о распетом Христу, већ поменут у овом раду.[196] Трипесни канони се непосредно обраћају човеку учећи о економији спасења. Канон који се пева на Велики понедељак говори о Стварању, о раздвајању неба и земље, о стварању времена и тумаче природу Свете Тројице. Затим следи богородичан који објашњава инкарнацију да би се песма наставила описом Христовог страдања и похвалом коју су осуђени из пакла упутили Христу и Другом доласку. Следи обраћање души: „Разумела си душо како је Христос својим божанским учинком објавио свршетак; разумела си да се твој крај припрема: приближи се време исхода." Душа даље бива упозорена да ће прилазак Владици бити страшан и брз као мућа. Душа треба да се сконча̀ању учи од смокве и да води рачуна о својим „гранчицама које треба да нѝчу". Дан страдања одређује Христос који и сам беше жртва.[197]

Смисао *Чина на разлучење душе* у катедрали тако постаје јасан: он је овде насликан да илуструје трипесни канон на Велики понедељак, односно да представи Посебан суд. Управо служба на Велики понедељак, а сличан смисао носе и богослужења целе Страсне седмице, одсликава однос божјег и човековог пута спасења. Тај однос почиње у тренутку сазнања самоће коју доноси богоостављеност, самоће коју је Христос доживео на крсту, а сваки човек на Посебном суду. Но, како самоћи претходи грех, за човека је битна спознаја греха и покајање. У служби овај когнитивни моменат симболизује проклета смоква, грешна душа због које страда Христос и која сама на Посебном суду бива осуђена на вечне муке. Проклињање смокве такође симболизује новозаветни раскид са Старим заветом, са празном јудејском зборницом. Ова симболика као и веза проклете смокве са Посебним судом може се видети и у *Псалтиру* No 65. Тамо су пре минијатура Посебног суда насликане две композиције (fol. 5^{v}), Христос са апостолима пред сасушеном смоквом и Јеврејима који стоје у ставу чуђења и жалости; на следећој страни насликан је св. Јован Претеча у средини композиције, лево су Јевреји који у молитви подижу руке према небу на којем је у сегменту представљен Христос, десно је група световњака и монаха. Уз минијатуру тече натпис: „Преко заступника поштујем Стари и Нови завет."[198] Мисао о неплодној смокви и очекивању скоре смрти може се наћи и у српској књижевности, код Данила II. После

[196] В. доле стр. 57.

[197] **Τριῳδιον**, Москва, 1904.

[198] R. S t i c h e l, *н. д.*, 70.

смрти краља Уроша, разбољева се и краљица Јелена и у страху од смрти почиње да се, у сузама, моли: „Ево видим, о Владико мој, Спасе Христе, да приспе конац души мојој и сада ме чека други век, и ево сам као неплодна смоква посечена љутом и страшном смрћу."[199]

Присуство литургијске целине коју сачињавају Посебни суд и прича о неплодној смокви у псалтиру и о Прекрасном Јосифу у монументалном сликарству потврђује везу монументалних и књижних ликовних врста. Њих повезује литургија, празнични годишњи циклус. Сваки празник добија своју ликовну и књижевну представу по мери изражајне врсте и, што је још важније, по мери своје намене. Прво се сусрећемо са чињеницом да „отходна молитва" из требника може да заузме место трипесног канона службе Великог понедељка из триода у монументалном живопису, а онда и да се Велики понедељак из Посног триода илуструје у псалтиру. Исти литургијски тренутак на један начин је представљен јавности архиепископског града, на други начин манастирском братству. Видели смо, такође, да „отходна молитва" из требника може да понесе особине покајно-контемплативног жанра, или да стихови *Чина на разлучење душе* улазе у састав *Канона на исход душе* или стихова који прате сликану представу у *Томићевом псалтиру*. Међусобно садејство текстова и ликовних представа унутар жанра изузетно је значајно и ово запажање представља праву вредност истраживања *Чина на разлучење душе*. Показује се да је у средњовековној поетици прикладно да се изабере онај текст или слика тако да смисао сваког исказа буде изречен на најлепши и најрационалнији начин.

Функционална веза литургије и сликарства овде се представља у пуном значају. Такође, у контексту сликарско-литургијске целине важан је и архитектонски симболизам на који су се надовезали сликари 40-так година по зидању спољашње припрате. Мојсијева скинија, склониште јудејског закона, Христовом жртвом мења свој садржај. Христос је заправо централна личност службе на Велики понедељак, он прима на себе грех смокве, односно грех сваке грешне душе. У другом плану је човек и његов однос према Христовом учинку и своме спасењу. Централна личност програма Григоријеве галерије је Христос насликан на трему чак три пута: први пут као Судија у Страшном суду, на северном зиду, као Судија у Деизису на западном зиду и као Логос-Судија у ктиторској композицији.[200] Својим страдањем, Логос Мојсијеву скинију претвара у мистичну гробницу у којој пребива жртва. Овај смисао илуструје и једна много каснија гравура из *Описања Јерусалима* Христофора Жефаровића (1748) на којој је у предњем простору Гробне цркве

[199] Данило II, *н. д.*, 62.

[200] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 80-81.

представљено Васкрсење Христово[201] (сл. 19). Тако се *Чин на разлучење душе* нашао као конститутивни елемент у грађењу велике и лепе метафоре о смрти и васкрсењу Христа и свих људи.

Као сликарска тема, Посебни суд је живео и у уметности после византијског периода, најчешће у оквиру Страшног суда. На неколико руских и пољских икона Страшног суда из XVII и XVIII века представљене су или небеске царине које ометају пут души после смрти[202] или су у композиције Страшног суда укључене представе Смрт праведног и грешног,[203] развијене из илустрације *Параболе о Лазару и богаташу*, преко илустрација псалма 118 до опште представе Посебног суда. Слични примери се могу наћи у сликарству Костура XVI века[204] или у савременом сликарству Румуније.[205] Једна композиција, као кадар из ванземаљског света, Мерење душе, насликана је уз песму *Последование на погребу световної лица* у једном бугарском требнику из 1748. г. (Рила, НМРМ 2/1).[206] Такође, у Рили, чак на почетку XIX века, у цркви Богородичиног покрова, насликане су фреске које показују пут душе после смрти, слично као у руским синодицима XVII и XVIII века.[207]

Увођење представе појединачне смрти у композиције Судњег дана је карактеристично и то не само у литургијском смислу као у Светој Софији у Охриду. Стиче се утисак да ови позни примери одражавају посебно историјско стање средина у којима су настали. Јужна Русија, источна Пољска, Румунија су током векова турске доминације на Балкану биле изложене латентном притиску унијатске цркве. Стална тачка унијатске вероисповести тицала се есхатолошког учења о Чистилишту,[208] а православни Посебни суд морао је бити исто тако стални контра-аргумент духовног и физичког отпора ортодоксне вере.

Чин бивајеми на ралучење душе од тела је маргинална историјско-уметничка појава. За истраживање средњовековне уметности показао се по-

---

[201] Х. Ж е ф а р о в и ћ, *Описаније Јерусалима*, 1748, приредио Д. Давидов, фототипско издање, Нови Сад 1973, сл. на стр. 9.

[202] М. А л п а т о в, Старорускс иконе у књизи: *Иконе*, група аутора, Београд 1983, сл. на стр. 281; *Ikonen aus Polen*, кат. изложбе, Recklinghausen, 1966, кат. бр. 48, стр. 72.

[203] *Ikonen aus Polen*, кат. бр. 54, стр. 74.

[204] Е. Πελεκανίδου, Καστορια, Θεσσαλονίκη, 1953, 43, сл. 230 β.

[205] G. N a n d r i s, *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural-Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden 1970, 243-244, сл. 2.

[206] А. Д ж у р о в а, *Българска ръкописна книга*, София 1981, сл. 306.

[207] M. G a r i d i s, *L'évolution de l'iconographie du démon dans la période postbyzantine*, L'Information d'Histoire de l'Art, No 4, sept-oct., 1967, сл. 5.

[208] Ј. Р а д о н и ћ, *Римска курија и јужнословенске земље од XVI до XIX века*, Београд 1950.

годан јер је омогућио уочавање једног есхатолошког поджанра, систем ликовно уобличених представа човековог загробног положаја. Систем представа Посебног суда не представља циклус, већ количину, збир мотива који слободно круже у оквиру литургијског представљања Посебног суда и на тај начин чине жанровску целину. Могло би се рећи да илустрације циклуса *Чина* представљају уређену целину овог жанровског система.

У својој сложености, дужини историјског трајања током којег су се надовезивали и таложили нови чиниоци, *Чин на разлучење душе* је, чувајући своје теолошко језгро – догму о Посебном суду, исказао способност прилагођавања, саучествовања у стварању заиста лепе метафоре о скинији – гробу Логоса у Светој Софији у Охриду. Такође, догма о Посебном суду је у повременим историјским интервалима бивала актуелизована и прилагођена да уметничким средствима изрази православно есхатолошко учење да се спасење не може откупити већ се налази у вољи човека и милости Бога.

L'AKOLOUTHEIA POUR LA SÉPARATION DE L'ÂME ET DU CORPS Á SAINTE-SOPHIE A OCHRID

BRANKA IVANIĆ

Cette étude consacrée à l'analyse du poème religieux illustré intitulé *Akoloutheia pour la séparation de l'âme* et du corps se compose de cinq chapitres.

L'office et le contenu théologique de l'Akoloutheia (47-53, note 23-53). L'auteur détermine ici la place de ce poème dans le système liturgique de l'Eglise byzantine, ainsi que le dogme auquel il se rapporte. L'Akoloutheia est une otchodna, „prière pour la recommandation de l'âme", dont on trouve des traces dans un recueil du moine sinaïtique Anastase, daté vers 650, et dans l'Echelle de saint Jean Climaque, oeuvre de la première moitié du VIIe siècle. Par ailleurs, un office semblable, institulé Commendatio animae, a été instauré par l'Eglise catholique au VIIIe siècle. Par son contenu littéraire, notre poème correspond au dogme appelé dans l'Eglise orthodoxe dogme du Jugement personnel, selon lequel le destin outre-tombe de chaque individu est établi au moment de sa mort. Ce jugement, ayant lieu en présence des anges, des démons, de la Vierge et du Christ, fixe le sort et la part de l'âme jusqu'à la résurrection finale du corps lors du Jugement dernier. Cet enseignement est en contradiction avec le dogme de l'Eglise catholique, selon lequel le repentir de l'âme est possible au purgatoire.

L'héritage manuscrit des prières pour la recommandation de l'âme (53-56, note 54-79). La partie du texte de l'Akoloutheia constituant la Prière de l'âme qui est jugée, est ici suivie depuis l'euchologion Barberini gr. 336, en passant par l'euchologion No 973 de la Bibliothèque publique de Leningrad jusqu'à l'euchologion No 491 du monastère de Kutlumus où le texte complet de l' *Akoloutheia pour la séparation de l'âme* est accompagné de deux canons de repentir adressés au Christ et à la Vierge. Les plus anciennes traductions de l'Akoloutheia en

slave datent du XIVe siècle. L'héritage manuscrit n'a toutefois pas conservé une tradition fiable en ce qui concerne l'auteur même de l'Akoloutheia, saint André le Crétois, auquel est également attribué le Canon pour les agonisants, autre „prière pour la recommandation de l'âme" semblable de la liturgie byzantine.

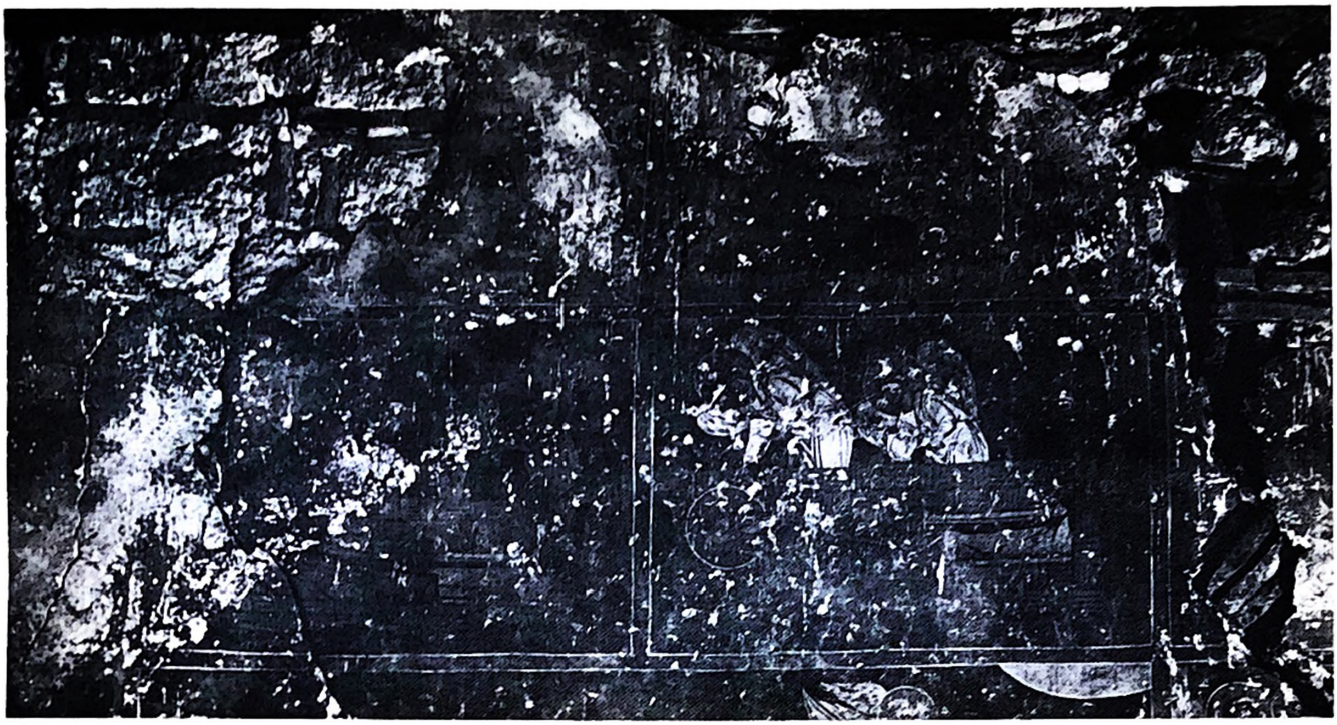
La forme poétique de la „prière pour la recommandation de l'âme" et de la poésie de repentir (56-60, note 80-104). Dans ce chapitre on considère le lien entre certaines strophes de l'Akoloutheia et celles de poèmes offrant une thématique semblable. Il s'agit, avant tout, du Canon pour les agonisants, des deux canons de repentir de l'euchologion de Kutlumus, du Canon à saint Jean-Baptiste, d'un opélo, du Canon à Nicéphore Phocas, du Canon au Seigneur crucifié et à la Vierge au pied de la croix, de l'office de l'onction du saint sacrement et du poème accompagnant la miniature initiale du Psautier de Tomić. On constate une interpénétration de vers communs, laquelle, en tant qu'un des principes de la création collective, est caractéristique à l'intérieur de genres semblables par leur fonction. On retrouve ce même principe dans la littérature hagiographique du XIVe siècle, et il apparaît déjà dans la Bible. Cette aptitude des vers permet aussi l'évolution de la „prière pour la recommandation de l'âme" en prière contemplative, comme cela est révélé par un groupe de vers apparaissant dans plusieurs canons de repentir, formant un tout, dans le Psautier élargi No 87 du monastère de Chilandar. La contemplation repentissante est effectivement liée à la méditation sur la mort, ancien élément constant de la vie monacale. La „prière pour la recommandation de l'âme" garde ainsi son sens liturgique dans les euchologions alors que dans les psautiers elle participe à la construction de la poésie de repentir.

Les représentations artistiques de cycle de l'Akoloutheia (60-75, note 105-175). L'auteur aborde ici l'étude de l'aspect des trois cycles conservés de l'Akoloutheia, à savoir les icônes de Chilandar (XIIIe s.), d'Ochrid (XIVe s.) et celles de Russie (XVIIe s.). D'après l'aspect des compositions, l'ensemble du cycle peut être scindé en quatre parties: les adieux du mourant aux vivants, le corps non inhume, les souffrances et le salut de l'âme. a) Les adieux aux vivants constituent la plus grande partie du cycle avec 18 images, dont seules quatre sont conservées à Ochrid tandis que deux autres apparaissent sur une photographie prise il y a environ soixante--dix ans. A en juger par l'espace disponibles, l'ordre et la disposition des compositions conservées, il est permis de conclure que la plupart, voire toutes les compositions initiales ont été représentées à Ochrid, ainsi qu'à Chilandar. Les modèles pour les scènes des adieux aux vivant proviennent vraisemblablement d'Echelles illustrées (Vat. Cod. gr. 394) ou du Canon illustre de l'Echelle de repentir (Vat. Cod. gr. 1754), la représentation de la séparation de l'âme apparaissant par ailleurs très fréquemment dans les psautiers en tant qu'illustration des psaumes 102 ou 118. b) Les images du corps abandonné, proie des chiens et des corbeaux, symbolise l'humilité consciente des moines et sont relativement répandues dans la littérature. Dans la peinture, de telles images apparaissent sur les scènes du Déluge ou accompagnant les psaumes, et, en tant que partie du Jugement personnel, la Parabole illustrée du riche et du pauvre Lazare dans le manuscrit des Homélies de Grégoire Nazianze (Paris, gr. 510 v). Les images des souffrances et du jugement, en tant que scènes principales du Jugement personnel illustré, sont représentées sur 11 compositions conservées à Ochrid. L'analogie la plus proche de ces scènes apparaît dans les miniatures du Psautier No 65 du monastère de Dionysiou, où sont illustrés le Jugement personnel, la séparation et la pesée de l'âme, la châtiment du pécheur et le salut. Le châtiment du pécheur, lié et battu, constitue une image symbolique de l'enfoncement dans le péché, du détournement de Dieu, comme l'indique les paroles du tropaire de l'Akoloutheia et les illustrations de la Parabole du bon Samaritain dans les psautiers de Munich et de Tomić. A Ochrid, les images de l'hadès ont été reprises des icônes représentant de Jugement dernier. c)

Le salut a été représenté sur deux fresques à Ochrid. On y remarque également une ressemblance avec les représentations de l'Echelle sur lesquelles apparaît la même scène, le Christ attirant vers lui, de la main, le pécheur sauvé (Garret, MS No 16, Vatican Cod. gr. 394). L'hétérogénéité des modèles repris pour les illustrations de l'Akoloutheia montrent qu'à l'intérieur de sujets thématiques similaires, il existait des images-symboles qui pouvaient déplacer librement dans le cadre de la représentation du Jugement personnel, tout comme cela a également été remarqué dans la libre disposition des entités poétiques apparentées dans le principal texte de repentir / le texte de repentir le plus important.

La signification de l'Akoloutheia dans le programme de fresques de la galerie de Grégoire à Sainte-Sophie é Ochrid (75-81, note 176-208) est considérée dans le contexte de deux autres cycles illustrés, le Jugement dernier et l'histoire illustrée de Joseph le Magnifique (fils de Jacob). La création du cycle de l'Akoloutheia à Chilandar se situe pour sa part dans un contexte historique trés précis. Compte tenu que le cycle de l'Akoloutheia constitue une illustration du dogme sur le Jugement personnel et qu'il a ici été peint dans le dernier tiers du XIIIe siècle, il est possible d'y voir une réaction des hagiorites face à l'union signée lors du concile de Lyon en 1274. L'Akoloutheia d'Ochrid renferme, pour sa part, une signification liturgique plus complexe. En Association avec les deux autres cycles, elle illustre l'office du lundi saint, au début de la sainte semaine. A cette occasion, Joseph est décrit comme une préfiguration du Christ et le canon à trois chants invite l'âme du mourant à se préparer à quitter l'enveloppe charnelle et à se repentir afin de ne pas être maudite comme le figuier, troisième „figure" de cet office. Le sens de l'ensemble de ce programme vient prolonger le symbolisme architectural de la galerie, comprise comme le tabernacle de Moïse qui, par le sacrifice du Christ, devient la tombe dans laquelle repose la victime sacrifiée. L'image du figuier maudit apparaît aussi dans le Psautier No 65, juste avant les miniatures illustrant précisément le Jugement personnel. Le même principe, remarqué dans la littrérature et dans la peinture, est donc repris ici dans la liturgie où chaque fête annuelle est représentée en accord avec sa destination.

La continuité historique révèle donc la possibilité d'adapter les tèmes liturgiques en vue de les utiliser dans des fonctions précises et notamment leur mise à contribution lorsque le monde orthodoxe a dû défendre ses positions face à l'Eglise catholique.



Сл. 1. Охрид, Света Софија, Григоријева галерија, јужни зид, илустрације почетних тропара *Чина* (Фото Народни музеј, Београд)

Сл. 2. Vatican. Cod. gr. 394, fol. 47^{r}, илустрације *Пете йоуке Лествице* св. Јована Лествичника (Фото J. R. Martin)

Сл. 2а. Vatican. Cod. gr. 394, fol. 47^{r}, илустрације *Пете йоуке Лествице* св. Јована Лествичника (Фото J. R. Martin).

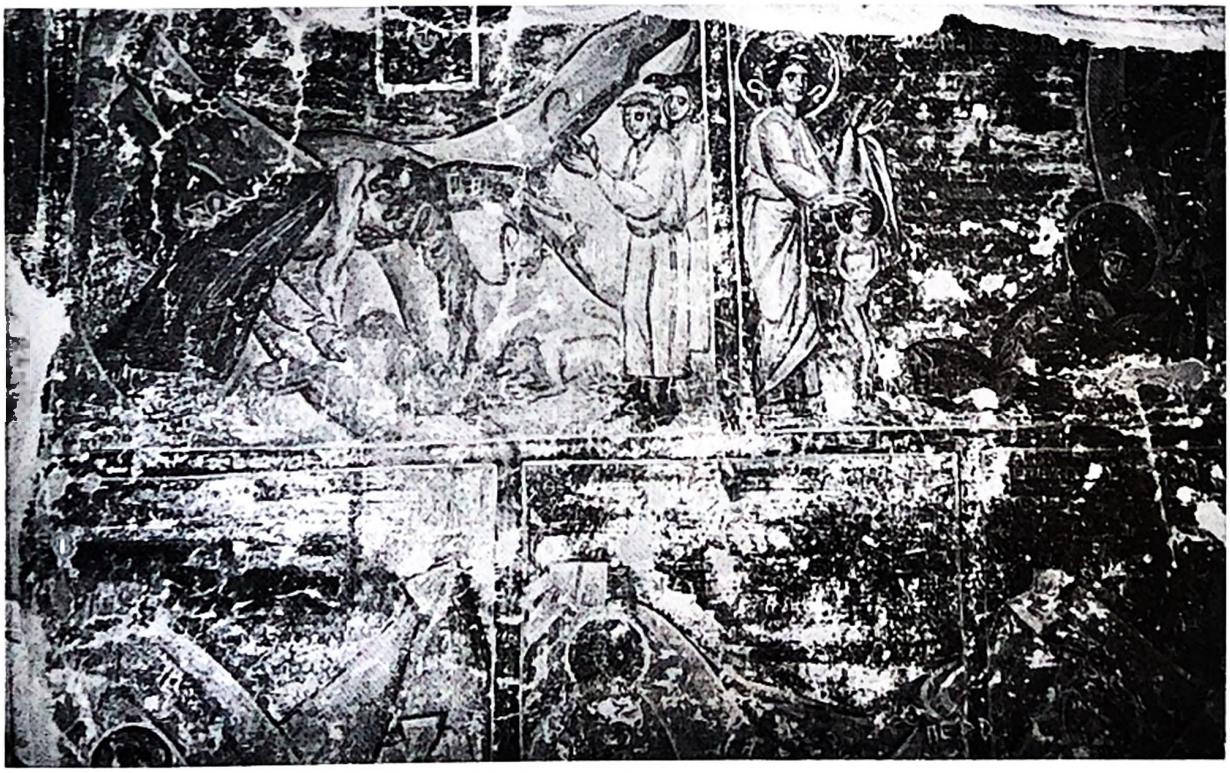
Сл. 3. Vatican. Cod. gr . 394, fol. 16^{r}, илустрација VIII.2 *Покајної канона Лествице* (Фото J. R. Martin)

Сл.3а. Vatican. Cod. gr . 1754, fol. 16^{v}, илустрација V *Покајної канона Лествице* (Фото J. R. Martin

Сл. 4. Хиландар, пирг св. Ђорђа, ј ни зид, илустрације VI песме Ч (Фото Републички завод за заш ту споменика културе, Београд)

Сл. 5. Prinston, Univ. Lib. Garret MS 16, fol. 63^{v}, илустрација VI поукс *Лествице* св. Јована Лествичника (Фото Princeton University Library)

Сл. 7. Национална библиотека, Paris gr. 510, fol. 149^{r}, илустрација *Параболе о богаташу и Лазару* (Фото S. Der Nersessian)



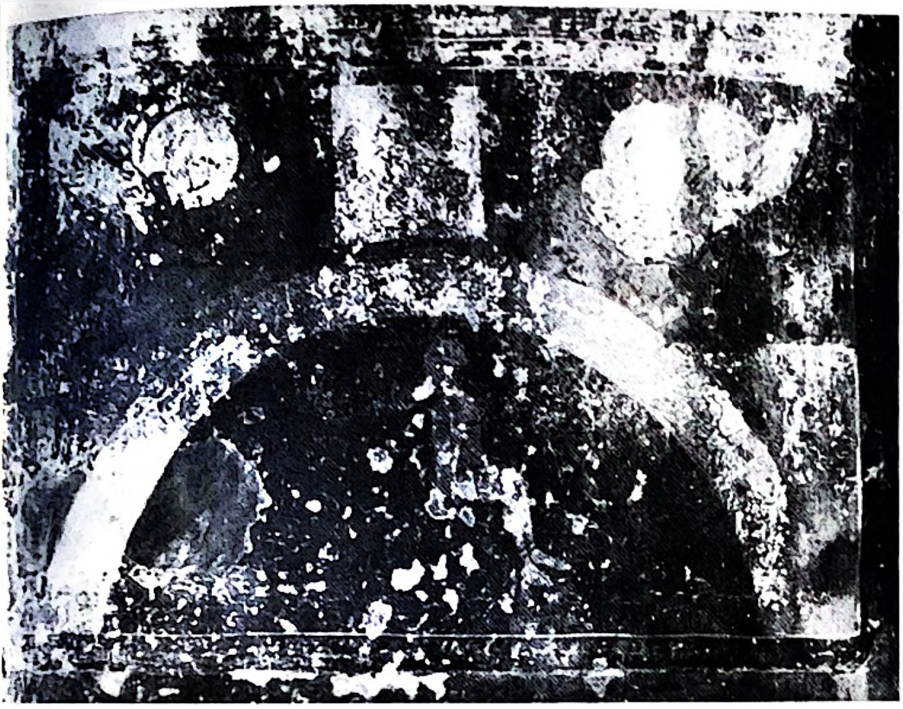
Сл. 6. Хиландар, пирг св. Ђорђа, јужни зид, илустрације VI и IX песме *Чина* (Фото Републички завод за заштиту споменика културе, Београд)

Сл. 8. Дионисијат, Псалтир No 65, fol. 11^{r}, Христос у слави, монах размишља о греху (Фото S. M. Pelekanidis и др.)

Сл. 9. Дионисијат, Псалтир No 65, fol. 11^{v}, исход душе, мерење душе (Фото S. M. Pelekanidis и др.)

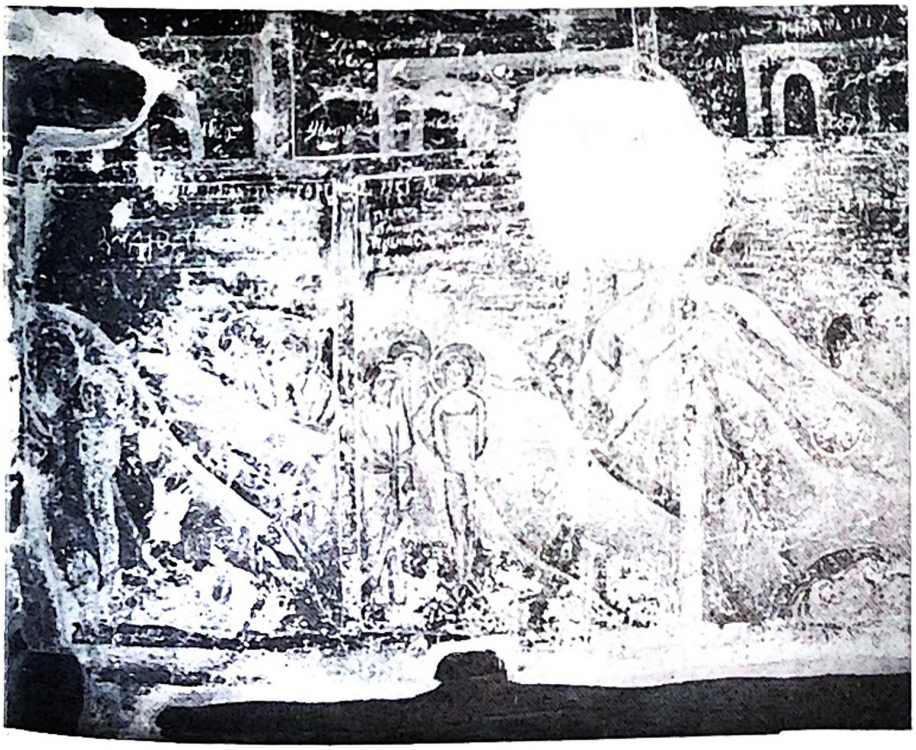
Сл. 10. Дионисијат, Псалтир No 65, fol. 12^{r}, кажњени грешник, благословени праведник (Фото S. M. Pelekanidis и др.)

Сл. 11. *Минхенски српски псалтир*, fol. 203^{v}, илустрација *Параболе о Милосрдном Самарићанину* (Фото J. Strzygowski)



Сл. 12. Охрид, Света Софија, Григоријева галерија, западни зид, илустрација четвртог тропара VII песме *Чина*.

Сл. 13. Охрид, Света Софија, Григоријева галерија, западни зид, илустрација првог тропара VIII песме *Чина*

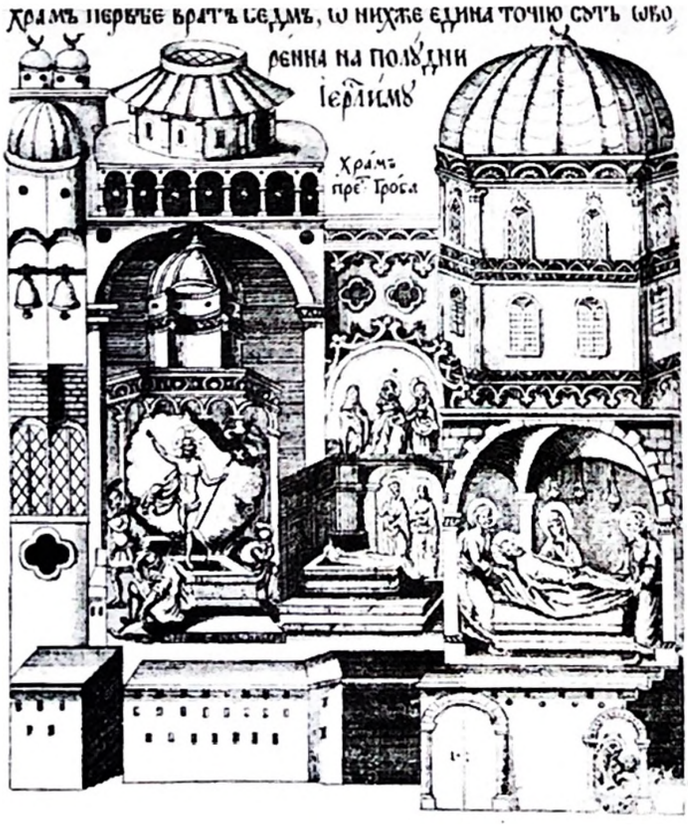


Сл. 14. Хиландар, пирг св. Ђорђа, јужни зид, илустрације VIII песме *Чина* (Фото Републички завод за заштиту споменика културе, Београд)

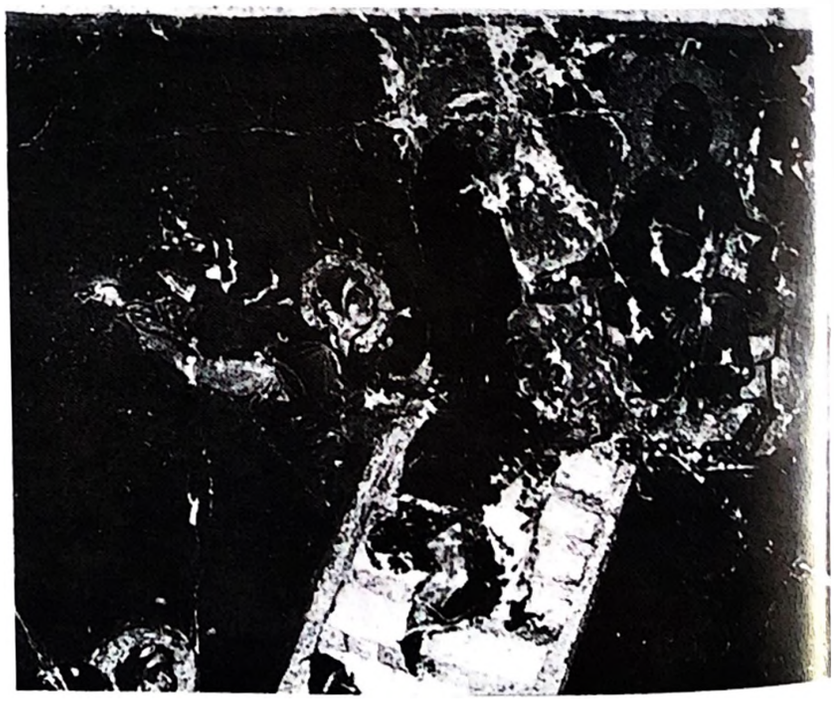
Сл. 15. Охрид, Света Софија, Григоријева галерија, западни зид, илустрација трећег тропара IX песме *Чина*

Сл. 16. *Теодоров йсалтир*, London Add. 19352, fol. 93^{r}, илустрација уз Пс. 73,4 (Фото S. Der Nersessian)

Сл. 17. Принстон, Univ. Lib. Garret MS 16, fol. 187^{v} илустрација XXIX поуке *Лествице* св. Јована Лествичника (Фото Princeton University Library)



Сл. 19. Х. Жефаровић, *Опйсаније Јерусалима*, стр. 9, црква Св. гроба



Сл. 18. Vatican, Cod. gr. 394, fol. F^{r}, *Небеска лестйвица*, деталь (Фото J. R. Martin)

ОЛИВЕР ТОМИЋ

Лоза Јесејева у манастиру Морачи

У цркви Успења Богородице манастира Мораче, на северном зиду припрате, представљена је монументална Лоза Јесејева, насликана приликом велике обнове манастира у XVI веку. У седмој деценији XVI века започета је поправка манастира запустелог крајем XV столећа. Иницијатор обнове био је игуман Тома са братијом, а најугледнији међу приложницима велики кнез Вукић Вучетић. Из добро очуваног ктиторског натписа у наосу сазнајемо да је исликавање овог дела цркве окончано 23. октобра 1574. Иста скупина живописаца урадила је три године касније (између 1. септембра 1577. и 31. августа 1578) фреске у припрати, по налогу новог игумана Мојсија.[1]

Занимљиво је да је морачка Лоза Јесејева, поред оних у Светим Арханђелима у Кучевишту (1631) и сасвим сажете из манастира Ораховице (1594), ретка представа ове теме из периода турске владавине у нашим крајевима.[2] Одсуство Лозе Јесејеве у скоро свим споменицима XVI и XVII века може се објаснити првенствено тиме што тако монументална композиција није могла наћи место на зидовима углавном малих споменика тог времена. Но чак и у великим задужбинама из доба турске владавине, као што су Пива или Хопово, Лозе Јесејеве нема у иконографском репертоару. На споменицима Атоса и Молдавије ова тема је у XVI веку била пак чешће представљана. До данас су се сачувале репрезентативне представе у трпезарији манастира Лавре (1536) и у католикону Дохијара (1568) на Атосу, као и оне на фасадама цркава у Молдавији и Буковини: Светом Ђорђу (1532-1534) и Светом Димитрију (1536/1537) у Сучеави, Хумору (1535), Благовештењу у Молдовици

[1] О манастиру Морачи и његовој историји уп.: С. П е т к о в и ћ, *Морача*, Београд 1986, 9-10, 42 et passim (са старијом литературом).

[2] Лоза Јесејева из Мораче није била предмет посебних темељних студија иако је на њу до сада више пута указивано у стручној литератури. Највише пажње јој је посветио С. П е т к о в и ћ, *н. д.*, 46-48, 253 (цртеж 16). И М. T a y l o r, *The Historiated Tree of Jesse*, Dumbarton Oaks Papers 34-35 (Washington 1980/81) 129, помиње морачку Лозу, али је неоправдано сматра некорисном за поређења са Лозама из средњег века.

(1537), Светом Ђорђу у Воронецу (1547) и цркви Васкрсења Христовог у манастиру Сучевица (око 1601), док је она у Проботи (1532) данас уништена.[3]

У српском сликарству се Лозе Јесејеве сликају већ у време првих Немањића. Међу најстаријима је свакако она на источној фасади куле-звоника манастира Студенице која по свему судећи потиче још из времена Светог Саве.[4] Из XIII века до данас су се сачувале и представе Лозе Јесејеве и Сопоћанима и Ариљу.[5] У XIV веку живописане су Лозе Јесејеве у Богородици

[3] Лозе Јесејеве из манастира на Атосу репродуковане су код G. M i l l e t, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, Pl. 151, 240. За њихово датовање уп.: M. C h a t z i d a k i s, *Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine*, у: Etudes sur la peinture postbyzantine, London 1976, 21; и с т и, *Recherches sur le peinture Théophane le Crétois*, у: *исто*, 320. Лозе у Молдавији и Буковини објавио је I. D. Ş t e f a n e s c u, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX siècle*, Paris 1928, Texte I, 86-87, 106,119, 133,142; *исто*, Album I, Pl. LII/2 LIII/2, LXV/1. LXXIII/3, LXXXIV/1; P. H e n r y, *Les églises de la Moldavie du nord dès origines à la fin du XVI siècle*, Paris 1930, 228-234, 250, 274, Pl. XLI/1-2, XLII/2-3, LXV, LXVI; и с т и, *L'arbre de Jessé dans les églises de Bucovine*, Bibliothéque de l'Institut francais des Hautes Etudes de Roumanie, Mélanges 1928, Bucuresti 1929, 1-31; G. N a n d r i ş, *Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europe*, Wiesbaden 1970, 68-75, 138, 231-234. Најкомплетнију студију о Лозама Јесејевим у Румунији дала је A. N a s t a, *L'arbre de Jessé dans la peinture sud-est européenne*, Revue des études sud-est européennes (Bucuresti 1976), 29-45. Из овог рада преузета су и датовања споменика.

До данас се сачувало и више представа Лоза Јесејевих из XVII века (Св. Арханђели у Кучевишту – 1631, Бачково – 1643, Арбанаси – 1649, Ћетатуја – 1668-1672 и Хлинђеа – непоуздано датовање) које су овом приликом изван оквира нашег разматрања. За њих уп.: А. Б о ж к о в, *Българската историческа живопис*, I, Софија 1972, 163-172, сл. 84; I. D. Ş t e f a n e s c u, *н. д.*, Texte I, 161-165; *исто*, Album I, XCIII/2; *исто*, Албум II, 57/1.О овој теми у српској уметности XVIII века уп.: С. П е т к о в и ћ, *Живопис цркве Успења у Српском Ковину*, Зборник Матице српске за друштвене науке 23 (Нови Сад, 1959), 53, сл. 9; А. Д а в и д о в, *Представе Лозе Јесејеве у српској уметности XVIII века*, Зборник за ликовне уметности 22 (Нови Сад 1986), 147-169.

[4] Ову сцену први је приметио и објавио В. Ј. Ђ у р и ћ, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 32, 193, и датује је у време осликавања капеле у унутрашњости звоника, 1234/1235. Са датовањем В. Ј. Ђурића слаже се и Т. Велманс (*La peinture murale Byzantine à la fin du Moyen-age*, Paris 1977, 171) као и Б. Тодић (М. К а ш а н и н – М. Ч а н а к–М е д и ћ – Ј. М а к с и м о в и ћ – Б. Т о д и ћ – М. Ш а к о т а, *Манастир Студеница*, Београд 1986, 177-179, црт. 130). Исту сцену помиње и Г. Бабић (Г. Б а б и ћ – В. К о р а ћ – С. Ћ и р к о в и ћ, *Студеница*, Београд 1986, 81) и датује је у године после 1220. Супротно гледиште заступа T a y l o r, *н.д.*, 128-129. Он сматра да је ова представа Лозе Јесејеве из треће или четврте деценије XIV века, јер садржи сцене из оба завета и по њему стилски одговара почетку XIV века.

[5] Сопоћанску Лозу помиње В. Ј. Ђ у р и ћ, *Сопоћани*, Београд 1963, 45, 132 са цртежом; и с т и, *Византијске фреске*, 39, 196-197. Детаљни цртеж објавио је Б. Ж и в к о в и ћ, *Сопоћани. Цртежи фресака*, Београд 1984, 12. Фотографија Лозе у Ариљу објављена је код G. M i l l e t – A. F r o l o w, *La peinture du Moyen-age en Yougoslavie*, Paris 1957, IX, Pl. 91-93. Цртеж Лозе објавио је Б. Ж и в к о в и ћ, *Ариље*, Београд 1971, 45. О овој Лози види још Н. Л. О к у н е в, *Ариље, Памятник сербскаго искусства XIII века*, Seminarium Kondakovianum VIII (Праг 1936), 221, 231-233; E. H a u s t e i n, *Der Nemanjiden-stammbaum*, Bonn 1985, 140-143.

Љевишкој, Дечанима и Матеичу.[6] Фрагменти фресака на западном зиду спољне припрате у Жичи указују да је та сцена и овде била представљена.[7] Али чини се да се и Лоза Јесејева из припрате манастира Мораче такође може прибројати по своме типу раним представама ове теме у српском средњовековном сликарству.

У науци је до сада већ примећено да је током обнове живописа у Морачи у XVI веку оригинални распоред фресака био више пута изневераван. Али када се ради о програму припрате запажено је исто тако да су морачки мајстори у овом простору у већој мери следили узоре сликарства XIII века чији су остаци очигледно постојали на зидовима. У морачкој припрати Лоза Јесејева, Страшни суд и Васељенски сабори заузимају по читав зид баш као и у Сопоћанима, а представа саме Лозе показује неке иконографске одлике XIII века.[8] И наше испитивање Лозе Јесејеве не само да потврђује тачност овог запажања, већ и открива до које мере је ова композиција била очувана у XVI веку, колико су је сликари из времена обнове доследно поновили и да ли су они ову тему добро познавали и разумели.[9]

Велика композиција Лозе Јесејеве у Морачи заузима цео северни зид припрате и северну половину свода. Приказани тип Лозе је наративни као и већина очуваних српских представа ове теме,[10] што значи да су међу њеним

---

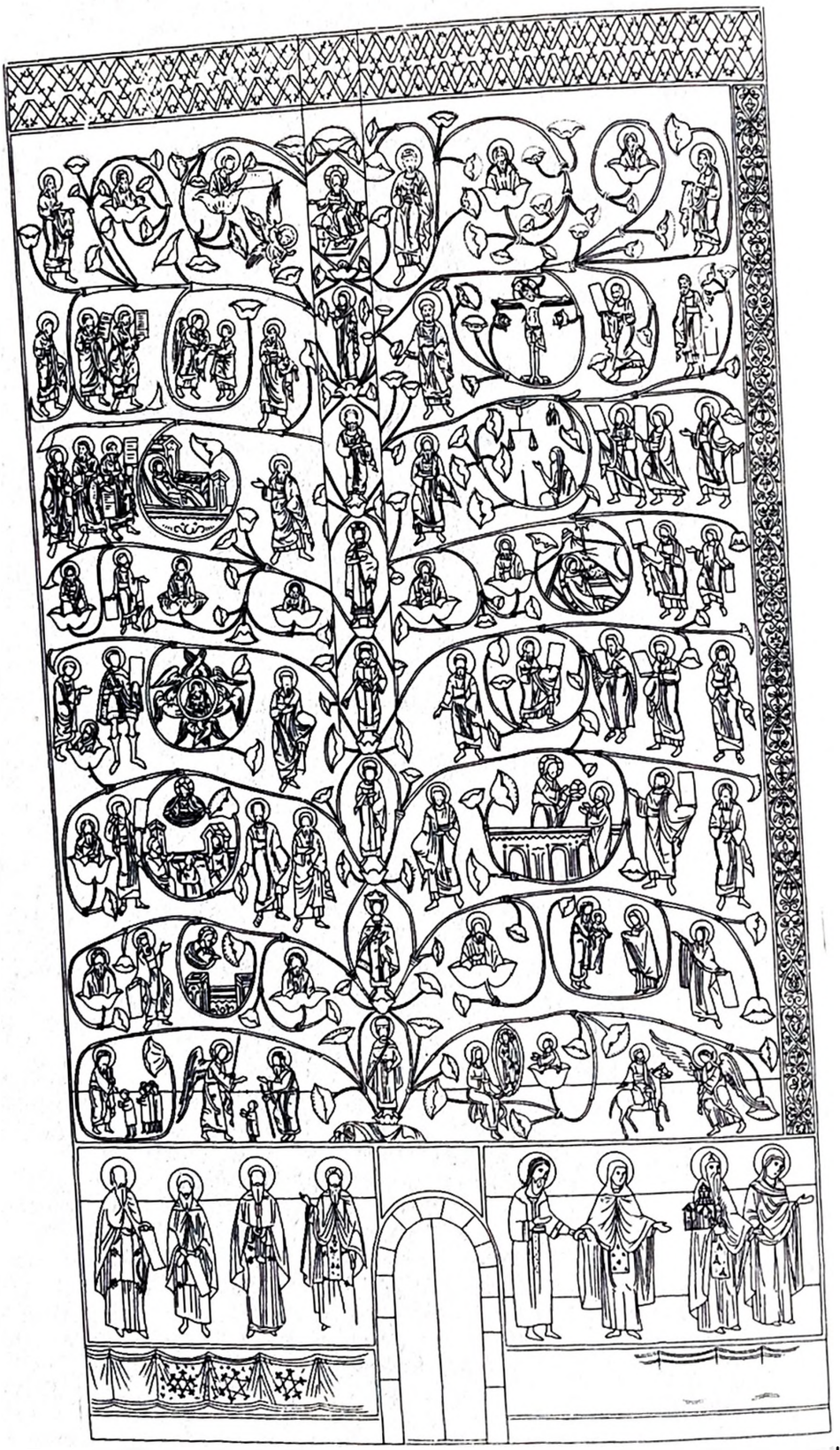
[6] Лоза Јесејева из Богородице Љевишке описана код Д. П а н и ћ – Г. Б а б и ћ, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 66-68, 75-76, 139 (цртеж 130). Фотографије Лозе Јесејеве у Дечанима објављене су код Ђ. Б о ш к о в и ћ – В. П е т к о в и ћ, *Манастир Дечани*, I, Београд 1941, 269-271. За датовање дечанске Лозе види Г. С у б о т и ћ, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, Зборник радова Византолошког института 20 (Београд 1981), 111-136. Матеичка Лоза настала је у време смрти цара Душана: Н. О к у н е в, Грађа за историју српске уметности *II. Црква свете Богородице – Матеич*, Гласник Скопског научног друштва VII-VIII (1930), 89-113; В. Ј. Ђ у р и ћ, *Византијске фреске*, 214-215. За све ове Лозе уп. и H a u s t e i n, *н. д.*, 135-139, 143-145.

[7] В. П е т к о в и ћ, *Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис*, Београд 1912, 78. Очуване фигуре у спољној припрати Жиче идентификовао је П. Мијовић као паганске мудраце који по њему представљају део Лозе Јесејеве, па стога претпоставља да је на овом месту та сцена била насликана (уп.: М. К а ш а н и н – Ђ. Б о ш к о в и ћ – П. М и ј о в и ћ, *Жича*, Београд 1969, 198-199). Овоме треба само додати да се антички филозофи сликају поред Лозе, а не у оквиру ње. Цртеж жичких филозофа објавио је Б. Ж и в к о в и ћ, *Жича. Цртежи фресака*, Београд 1985, 11, IV/1.

[8] С. П е т к о в и ћ, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614*, Нови Сад, 1965, 111, 139; и с т и, *Морача*, 42, 45-46, 128 (нап. 186).

[9] Упутство које у својој *Ерминији* даје Дионизије из Фурне о томе како се Лоза Јесејева слика, штуро је и сцену своди на Христове претке и пророке, без илустрација пророчанстава (Dionysiou tou ek Phourna, Ερμηνεία της ζωγραφικης τέχνης, Ed. Papadopoulos-Kerameos, Petrupoli 1909, 84). Међутим, представе Лоза Јесејевих у XVI веку, као што је она Теофана Крићанина и његове сликарске дружине у Лаври нпр., одликују се много сложенијом композицијом која превазилази кратка Дионизијева упутства.

[10] Изузетак овде чини само Лоза Јесејева из Матеича.



Графичка представа Лозе Јесејеве, Морача, 1577/1578 (цртеж Драгомир Тодоровић)

гранама представљене и сцене из оба завета, а не само целе фигуре и попрсја пророка и Христових предака.[11] Као и у свим старијим српским споменицима Христова генеалогија је смештена у праву лозу, а не на стабло које се у неким византијским споменицима такође користи.[12] У подножју Лозе, на самој доњој бордури композиције, представљен је драперијом покривени постамент уз кога је натпис лоза ис[св]нева. Из њега лоза ниче и грана се. На другим представама Лоза Јесејевих обично се на том месту налази лик лежећег Јесеја из чијег трбуха лоза израста, што је и дословна илустрација Исаијиног пророчанства (11, 1-2). Неки од старих српских примера су на том месту оштећени, али сви боље очувани показују Јесеја у описаном положа-

---

[11] О таквом типу Лозе писала је A. N a s t a, *н.д.*, 38 passim, која указује на њено апологетско значење. M. T a y l o r, *н. д.*, износи занимљиву, али тешко доказиву претпоставку о пореклу те представе. По Тејлору је наративна Лоза Јесејева из Орвиета утицала на сопоћанску одакле се представа раширила даље по Србији. Солунски мајстори који су радили за краља Милутина пренели су је, по њему, на грчку територију да би се коначно појавила и на Атосу. Супротно гледиште заступа Е. H a u s t e i n, *н. д.*, 156, која са правом искључује могућност западног порекла Лозе Јесејеве у Србији. Уп. и недавно објављени рад V. M i l a n o v i ć, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, Зограф 20 (Београд 1989), 48-59, где се разрађује питање порекла Лозе Јесејеве и указује на њену богату морфологију и вишеслојно симболично значење.

[12] Стабло се појављује нпр. у Панагији Мавриотиси у Костуру (S. P e l e k a n i d i s, *Καστορια*, I, Thessaloniki 1953, 85; S. P e l e k a n i d i s – M. C h a t z i d a k i s, *Kastoria*, Athens 1984, 81, 83, fig. 20), као и у Светој Софији у Трапезунту где је оно огромних димензија са мноштвом стојећих фигура (D. T. R i c e, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 152-154, 115-116). Скоро савремено поменутим је и Стабло Јесејево у Манастиру – Мариово (Д. К о ц о – П. М и љ к о в и ћ - П е п е к, *Манастир*, Скопје 1958, 80, без илустрација лозе). У солунским Светим апостолима приказана је, међутим, права Лоза Јесејева погодна за компарацију са српским примерима (детаљно ју је обрадила C h. S t e p h a n, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Wernerische Verlagsgesellschaft, Worms 1986, 148-173, 175, Abb 91-92).

О Лозама Јесејевим уопште уп: E. M â l e, *Les origines de l'Arbre de Jesse*, Revue de l'art ancien et moderne I, 1914, p. 91; A. W a t s o n, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London 1934; и с т и, *The Imagery of the Tree of Jesse on the West Front of Orvieto Chatedral*, у: F r i t z S a x l 1890-1948, *A Volume of Memorial Essays from his Friendship England*, London 1957, 149-164; A. N a v a, *L'Albero di Jesse nella Cattedrala d'Orvieto e la pittura bizantina*, Revista dell'Istituto d'archeologia e di storia dell'arte, 5/3 (1936), 363; V. N. L a z a r e v, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, уп. регистар. S. D u f r e n n e, *Les programmes iconographique des églesises byzantines de Mistra*, Paris 1970, Pl. 25, I/XVI; C. M a n g o, *The Art of the Byzantin Empire 312-1453. Sources and Documents*, New Jersey 1972, 217-218; J. L a s s u s, *L'illustration byzantine du Livre des rois. Vaticanus graecus 333*, Paris 1973, сл. 105.

Теорију индијског порекла хришћанских Лоза Јесејевих доноси: A. C o o m a r a s w a m y, *The Tree of Jesse and Indian Parallels or Sources*, Art Bulletin, Vol. 11 (New York 1929), 217-220; и с т и, *The Tree of Jesse and Oriental Parallels*, Parnassus (New York 1935), 18-19. Занимљива је и појава турских минијатура са представама генеалошких стабала, од Адама, преко пророка, до султана и шахова, које се датују у период од XVI до XIX века: S. B a y r a m, *Medallioned Genealogies*, Vth International Congress on Turkish Art, Budapest 1957, посебни отисак: Ankara 1975, 3-7.

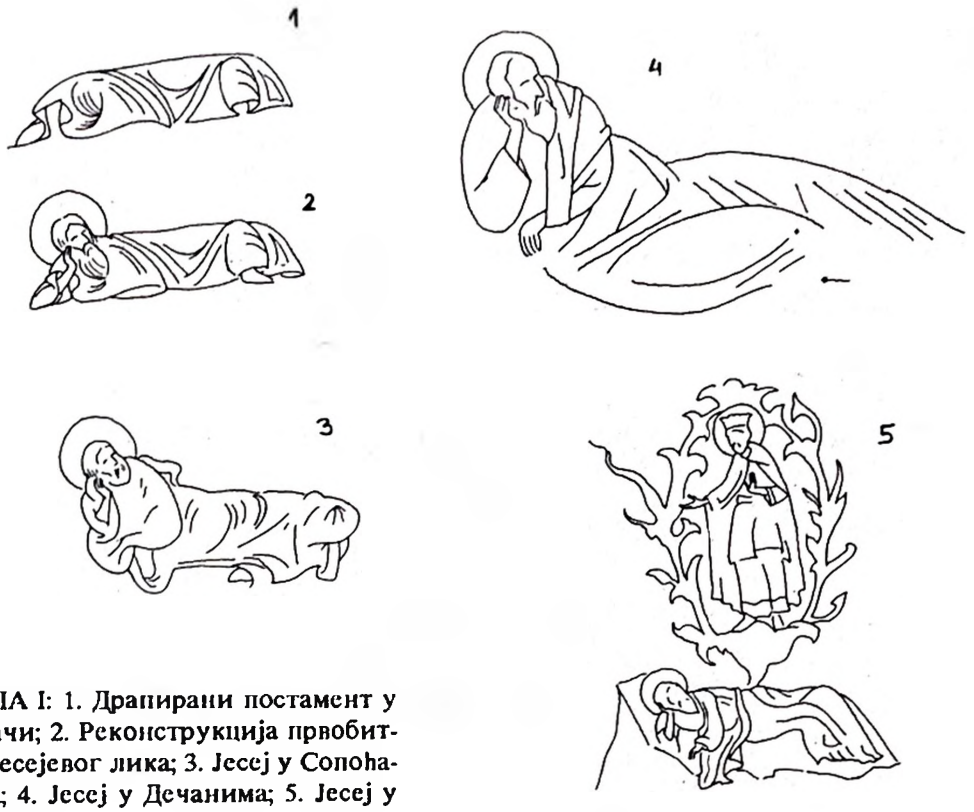
ју.[13] Морачка лоза је једини до сада познати пример на коме је његов лик сигурно изостављен. Међутим, постамент који у Морачи замењује Јесеја има веома необичан распоред драперија. Оштри преломи, цевасти набори и кривине не одговарају једноставном призматичном геометријском телу које би требало да се испод њих налази. У ствари, драперија наговештава облике људског тела које као да је и даље испод ње, мада главе нема. Изгледа да је Јесејев лик на представи XIII века постојао на том месту, али су оштећења била тако велика да су неуки морачки живописци драперију поново наслikали, а избледеле или истрвене партије превидели. На једном месту се чак јасно уочава да набор тканине понавља распоред праменова браде првобитног Јесејевог лика. Реконструкцијом првобитне представе на основу драперије добија се Јесејев лик по иконографији веома сличан осталим савременим из XIII века, пре свега оном из сопоћанске Лозе Јесејеве, која се чини веома важна и погодна за поређење са морачком. Претпоставка да је Јесеј у Морачи некад био насликан, уклања највећу разлику која постоји између ове две представе.[14]

Генеалогије које се наводе у јеванђеоским текстовима су биле исувише обимне и за највеће цркве средњег века, те ни на једној Лози Јесејевој нису насликани сви старојеврејски владари који се у њима помињу. У зависности од расположиве зидне површине њихов број варира, а често се, као и у случају Мораче, сликају и поред главне вертикале.[15] Изнад постамента – у ствари Јесеја, приказан је на морачкој Лози први у низу јеврејских владара, потомака Јесејевих, а предака Христових, цар Давид (Матеј 1, 6), означен са ц[а]рь давидь. Одевен је уобичајено у владарску одору са пребаченим огртачем, има кратку проседу косу и браду. Као и обично његов лик заузима прво место у генеалогији и ни на једном споменику, старијем или савременом морачкој Лози Јесејевој, нема одступања у том погледу. За разлику од представе у Сопоћанима морачки мајстори нису насликали псалтерион у Давидовим рукама, мада је лако могуће да његове остатке на

[13] Због неуобичајеног места на своду спољне припрате Лоза Јесејева у Богородици Љевишкој има врло разгранат наративни део, али кратко генеалошко стабло, на коме је одмах испод Христа насликан цар Давид. Његов лик очуван је само у горњој половини, па се не зна да ли је испод њега био приказан Јесеј: П а н и ћ – Б а б и ћ, *н. д.*, 139.

[14] Јесеј који лежи у подножју лозе није, међутим, само карактеристика за XIII век. Овај иконографски образац коришћен је и касније, а временом се врло мало мењао, па и Лозе Јесејеве XVI века савремене морачкој не показују битна одступања.

[15] Сличан критеријум при одређивању значаја предака имали су српски живописци и при сликању Лозе Немањића, тако да се понекад и директни Душанови преци не налазе у главној вертикали (уп.: H a u s t e i n, *н. д.*, 36-37, 52-53, 69-70, 80).

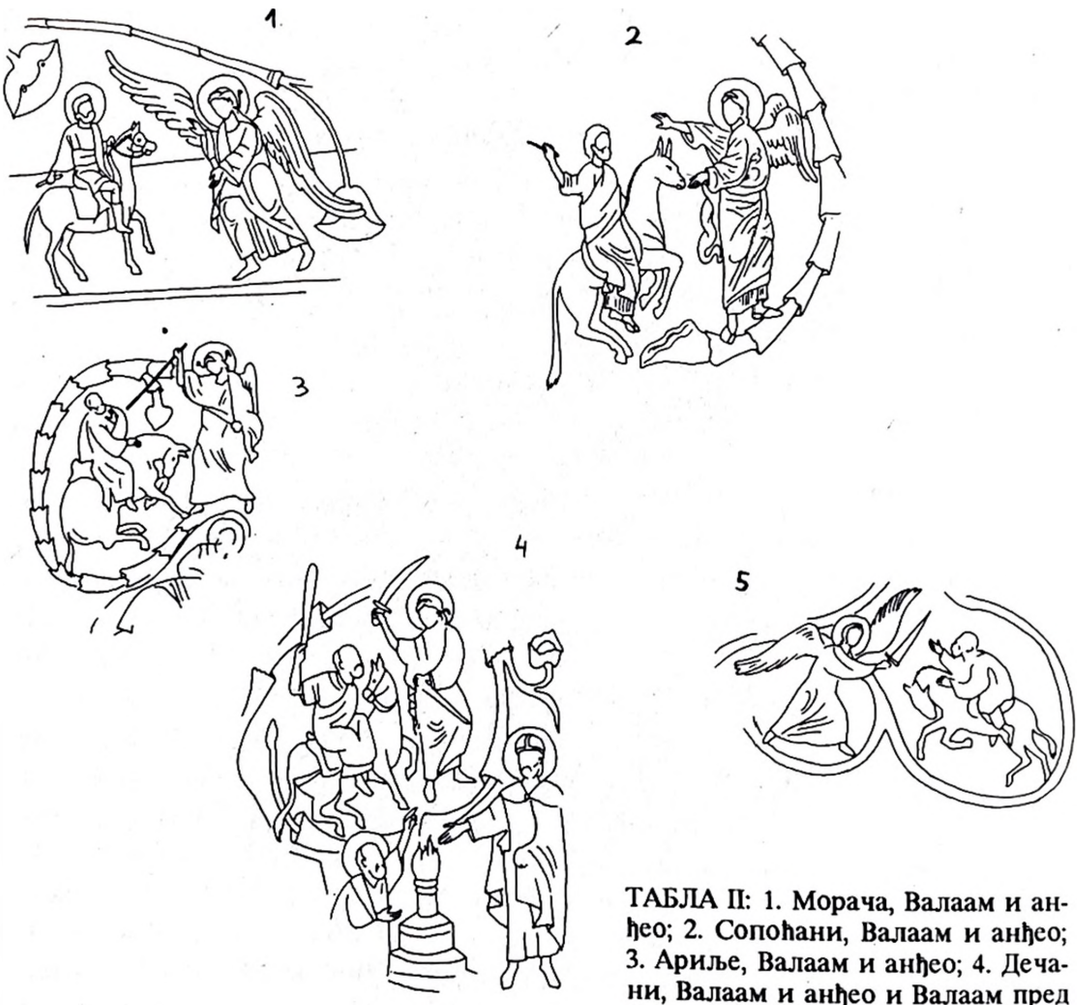


ТАБЛА I: 1. Драпирани постамент у Морачи; 2. Реконструкција првобитног Јесејевог лика; 3. Јесеј у Сопоћанима; 4. Јесеј у Дечанима; 5. Јесеј у Сучевици

фресци XIII века нису препознали. На очуваним Лозама Јесејевим XVI века цар Давид се често приказује друкчије. Тако је он у трпезарији Лавре представљен како седи на престолу и свира. У Воронецу су лежећи Јесеј и над њим цар Давид одвојени од лозе и сврстани међу стојеће фигуре античких филозофа.

У првој зони морачке Лозе Јесејеве, на источном, тј. десном крају, насликана је сцена Валаам и анђео. Подигнутом руком анђео (**аггль гснь**) зауставља магарицу коју Валаам (**варьламь**), не видећи га, удара шибом. То је илустрација IV књиге Мојсијеве 22, 22-35, посебно става 23-27. Једина разлика у односу на старозаветни текст је што анђео на морачкој сцени не држи мач. Анђео без мача приказан је и у Сопоћанима, па се не може тврдити да су морачки живописци XVI века пропустили да насликају тај детаљ.[16] Представа Валаама и анђела сликана је у Лозама Јесејевим скоро редовно и то увек у

[16] На Лозама у Лаври (1536) и Дохијару (1568) анђео држи у руци велики мач, а Валаам јаше ка левој страни.



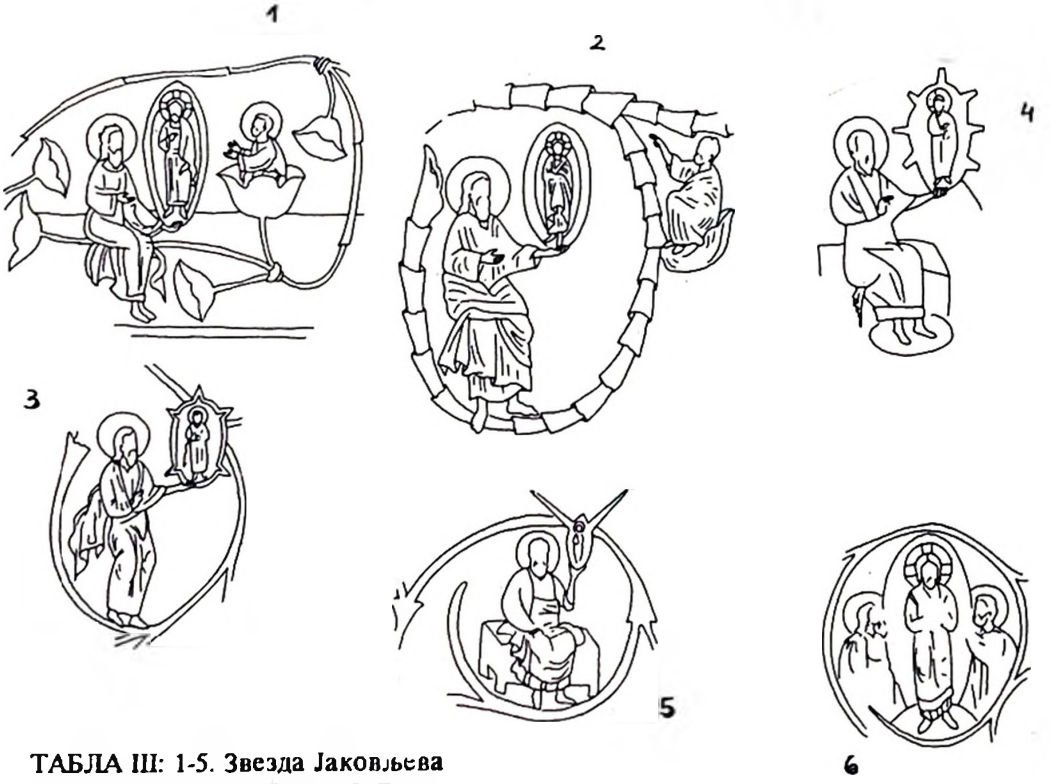
ТАБЛА II: 1. Морача, Валаам и анђео; 2. Сопоћани, Валаам и анђео; 3. Ариље, Валаам и анђео; 4. Дечани, Валаам и анђео и Валаам пред Валаком; 5. Лавра, Валаам и анђео

десном доњем углу.[17] Морачка верзија је дакле једноставна и на њој за разлику од Сопоћана Валаам има нимб. На опширним представама XIV века, као оној у Дечанима, приказана је и наредна епизода када просветљени Валаам после сусрета са анђелом долази цару Валаку где је требало да прокуне Израиљ. Следећи смисао старозаветног текста, дечански сликари су приказали Валаама без нимба при сусрету са анђелом, а са нимбом у наредној сцени, у којој Валаам пред жртвеником и царем Валаком прориче Звезду Јаковљеву.

Западно од Валаама и анђела приказано је у морачкој Лози Јесејевој Преображење. У средини сцене насликана је мала мандорла са Христовим ликом (IC XC) коју држи пророк Илија (илиа) у левој руци. Свети Илија седи

[17] У Ариљу је сцена померена у леви угао зато што су у доњој зони десно приказани Драгутинови синови.

на навоју лозе на левој страни, док се на десној страни налази Мојсије (монсѵ). Он је приказан у попрсју у цветној чашици и пружа руке ка мандорли. Изгледа да је још једино у Лози Јесејевој у цркви Богородице Љевишке представљано Преображење, али та лоза композиционо и избором новозаветних сцена у много чему представља изузетак.[18] Морачка сцена заправо и не личи на Преображење, већ на Звезду Јаковљеву, која се у Лозама Јесејевим готово редовно слика на овом месту, с десне стране лежећег Јесеја.



ТАБЛА III: 1-5. Звезда Јаковљева (1. Морача; 2. Сопоћани; 3. Богородица Љевишка; 4. Дечани; 5. Лавра); 6. Преображење у Богородици Љевишкој

Када би се натписи уз Илију и Мојсија заменили именима Јакова и Валаама имали бисмо овде, дакле, уобичајену сцену Звезде Јаковљеве (IV књига Мојсијева 24, 17). Морачки сликари из XVI века затекли су, изгледа, ову представу толико очувану да тачно понове њен изглед, али не и да схвате њену садржину. Представа Звезде Јаковљеве била је изван Лоза Јесејевих

[18] На објављеном цртежу ове Лозе (П а п и ћ – Б а б и ћ, *н. д.*, 139). Преображење омашком није препознато.

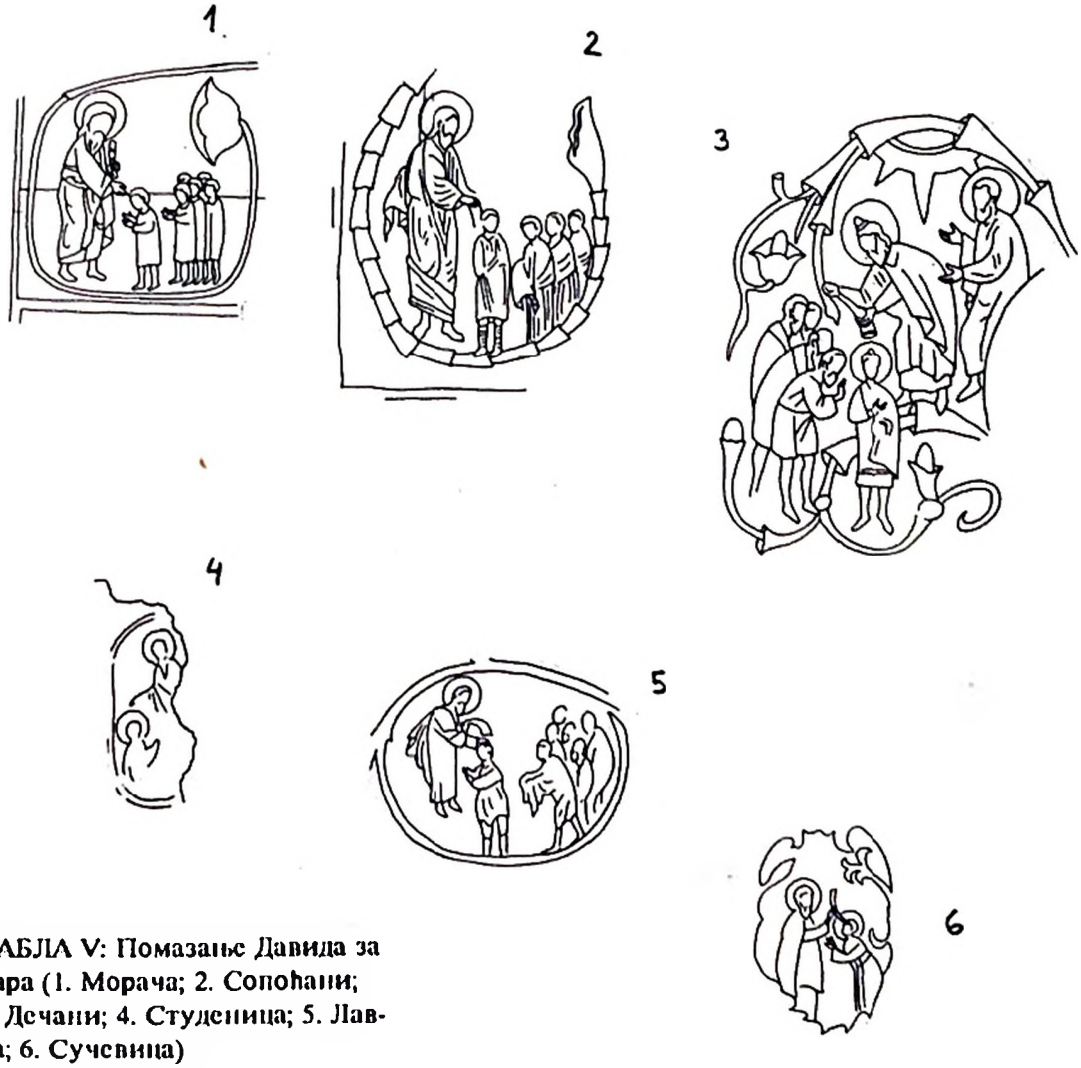
ретка,[19] а судећи према начињеној грешци била је морачким мајсторима вероватно непозната. Тако се догодило да су они у затеченим остацима XIII века видели њима добро знано, а иконографски слично, Преображење Христово. Звезда Јаковљева је у представама средњег века, као и онима из постви-зантијског периода, извођена увек на сличан начин.[20]

ТАБЛА IV: 1. Сцена у Морачи; 2. Сопоћани, Гедеон на гумну; 3. Ариље, Гедеон на гумну; 4. Богородица Љевишка, Гедеон на гумну; 5. Дечани, Руно Гедеоново; 6. Лавра, Руно Гедеоново; 7. Сучевица, Гедеон на гумну

[19] Ова сцена представља се заједно са другим Богородичиним префигурацијама (уп.: П а н и ћ – Б а б и ћ, *н. д.*, 77-78).

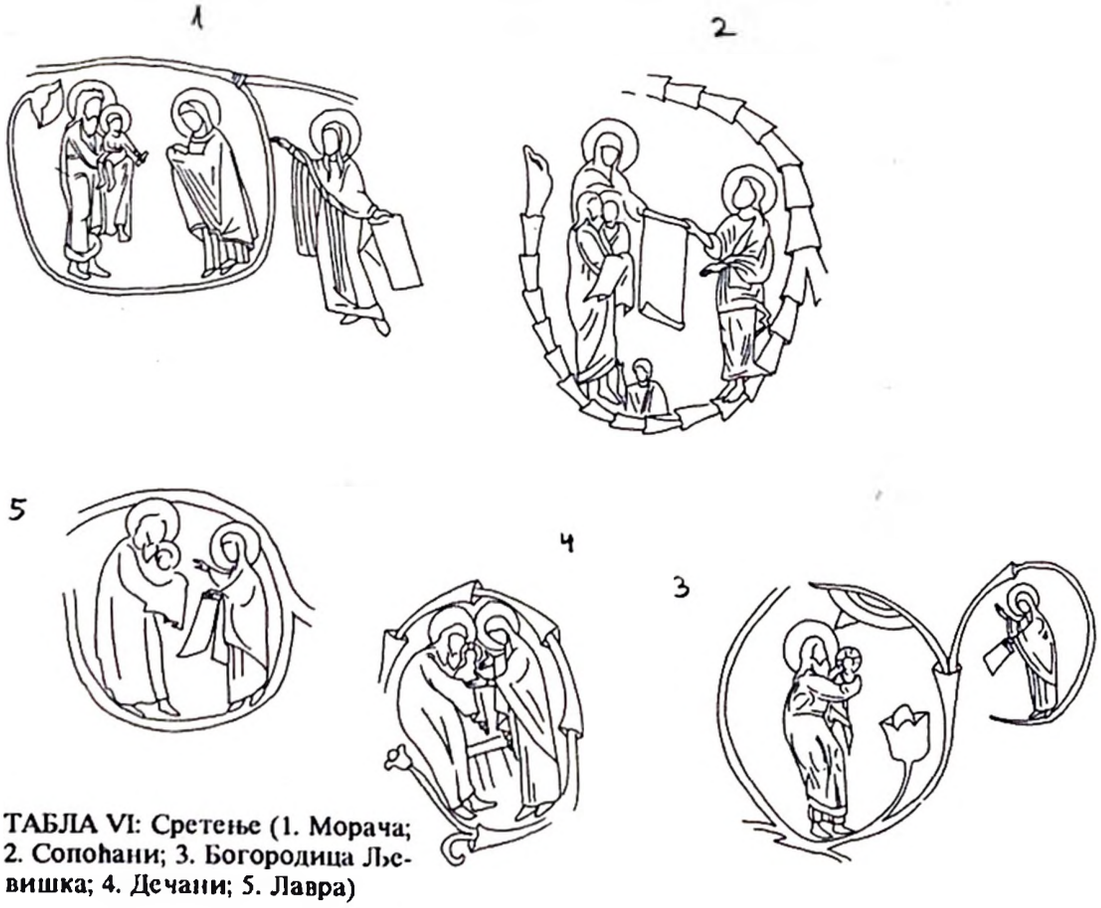
[20] Разлике постоје понекад само у облику мандорле, па је у Сопоћанима она бадемаста, а у Богородици Љевишкој и Дечанима дословно илустрована звезда има и краке. Из мандорле са Христом на сцени у Лаври излазе два зрака, док је у Воронетава сцена сведена на Јакова као једну у низу стојећих фигура са минијатурном мандорлом и Емануилом у њој. И тако упрошћена ова тема је остала на истом месту између Валаама и анђела са једне стране и цара Давида са друге. Мада споменици XVII века не улазе у оквир овог рада занимљиво је приметити да се на месту Звезде Јаковљеве у Лози Јесејевој у Арбанасима налази представа Мојсија који у руци држи малу Неопалиму купину (уп.: Б о ж к о в, *н. д.*, 164-165, сл. 84).

Прва сцена у првом реду западно од постамента представља анђела који пред Јесејем бира Давида за цара. Анђео (**аггль гснь**), одевен у хитон и химатион држи у левој руци жезло, док другом показује на малог Давида (**давідь**). Представљен као дечак без нимба, одевен у тунику, Давид пружа руке према анђелу. Иза њега је лик старог Јесеја (**ієсеи**) дуге браде и косе, са нимбом око главе и одевеног у огртач. Леву руку он држи испружену, а у другој му је штап. Ове сцене нема у иконографском репертоару осталих очуваних Лоза Јесејевих а не јавља се ни ван те композиције. За њу не постоји текстуални предложак у старом завету. Зато се чини да су морачки сликари и овде погрешно разумели садржину средњовековне представе. На том месту се наиме на



ТАБЛА V: Помазање Давида за цара (1. Морача; 2. Сопоћани; 3. Дечани; 4. Студеница; 5. Лавра; 6. Сучевина)

осталим до данас очуваним Лозама Јесејевим скоро редовно слика једно од чуда везаних за старозаветну личност Гедеона. Најпознатије његово чудо, Руно Гедеоново, у Јесејевим лозама ретко се представља. Знатно је чешће приказан Гедеон коме се на гумну јавља анђео (Књига о судијама **6**, 12).[21] Сликари XVI века видели су на остацима из XIII века анђела и фигуру старца, па су лопату Гедеонову заменили штапом, а анђелу у руци насликали жезло, иако он у руци треба да држи штап којим ће бити спаљено месо и хлеб на стени (Књига о судијама **6**, 21). Гедеона су означили као Јесеја пошто су самог Јесеја претходно превидели и насликали постамент уместо његовог лика. Будући да је Јесеј отац цара Давида, живописци су додали лик Давида као дечака и тако читавој сцени дали нови смисао.



ТАБЛА VI: Сретење (1. Морача; 2. Сопоћани; 3. Богородица Љевишка; 4. Дечани; 5. Лавра)

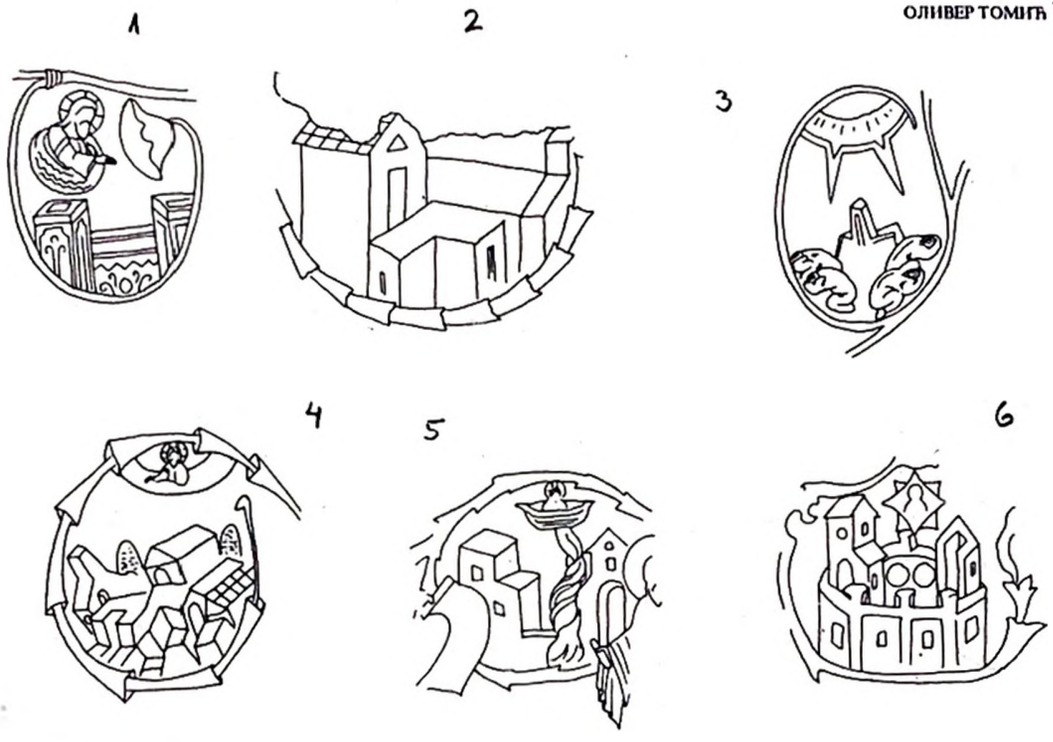
[21] О Руну Гедеоновом уп. Ј. Радовановић, *Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству*, Зограф 5 (Београд 1974), 38-44. Аутор указује на разлику у симболичном значењу ове представе у зависности од места приказивања и наводи пример Руна Гедеоновог у оквиру Лозе Јесејеве.

На најзападнијем делу првог реда представљена је сцена Помазање Давида за цара. На левој страни је седи старац дуге косе и браде са нимбом означен као Натан (**натань**), одевен у хитон и химатион. У левој руци држи рог, а другу је испружио према дечаку Давиду који је у средини композиције. Иза Давида се налази још пет ликова који представљају његову браћу. Помазање Давида за цара је илустрација I књиге Самуилове, 16, 13. Помазање Давидово са сличним иконографским решењем налази се на истом месту и на осталим Лозама Јесејевим од XIII до XVI века. За разлику од осталих представа морачки сликари занемарили су сам чин изливања уља иако пророк као што смо већ напоменули држи рог у руци. Морачка сцена разликује се од осталих и тиме што је пророк означен као Натан, док на другим представама помазање врши Самуило, што одговара старозаветном тексту. Тај текст морачки мајстори нису узели у обзир, па је уместо Самуила Натан постао учесник сцене на основу сасвим другачије везе са царем Давидом. Као што је познато, Натан је приказиван у оквиру представе Давидовог покајања када прекорева цара због греха са Витсавејом.

Низ ликова Христових предака у централној вертикали морачке Лозе Јесејеве не одговара сасвим хоризонталним зонама грана. Један од разлога тог одступања у вишим регистрима је тај што зид прелази у свод, па се ликови главне вертикале сликају на ојачавајућем луку свода. Тако је изнад цара Давида, у централном пољу које одговара другом хоризонталном реду, представљен младолики цар Соломон (**соломонь**), Матеј 1, 6-7. Он је одевен у одећу са раскошно извезеним рубом, има нимб и трокраку, отворену круну. У већини Лоза Јесејевих он је приказан на овом месту у складу са јеванђеоском генеалогијом.[22]

На источном крају друге зоне представљено је Сретење Христово (**сретеніе $\widetilde{\text{Хсво}}$**). У централном делу сцене, заокружени врежом, налазе се Богородица (М-П **ΘУ**) на десној страни и старац Симеон са Христом (IC XC) у наручју. Изван вреже, десно иза Богородице, приказана је пророчица Ана (**анна**) са нимбом и распуштеном косом. У рукама држи уобичајени свитак (**сан младенаць $\widetilde{\text{нбо}}$ и землю отвръды**). Сретење је у Лозама Јесејевим приказивано често и на скоро истом месту. Изглед представе карактеристичан је управо за примере Сретења приказане у Лозама при чему се лик пророчице Ане редовно слика, али се најчешће издваја из оквира сцене. Тиме се истиче пророчанска природа догађаја. Сама сцена сведена је на језгро збивања и обично је лишена сваке архитектонске позадине. Јосифов лик је судећи пре-

[22] Необично одступање у редоследу Христових предака јавља се у Дечанима где је изнад Давида приказан Ровоам, док се његов отац Соломон налази тек у трећем реду.



ТАБЛА VII: Пропаст Содоме
(1. Морача; 2. Сопоћани; 3. Богородица Љевишка; 4. Дечани;
5. Лавра; 6. Воронец

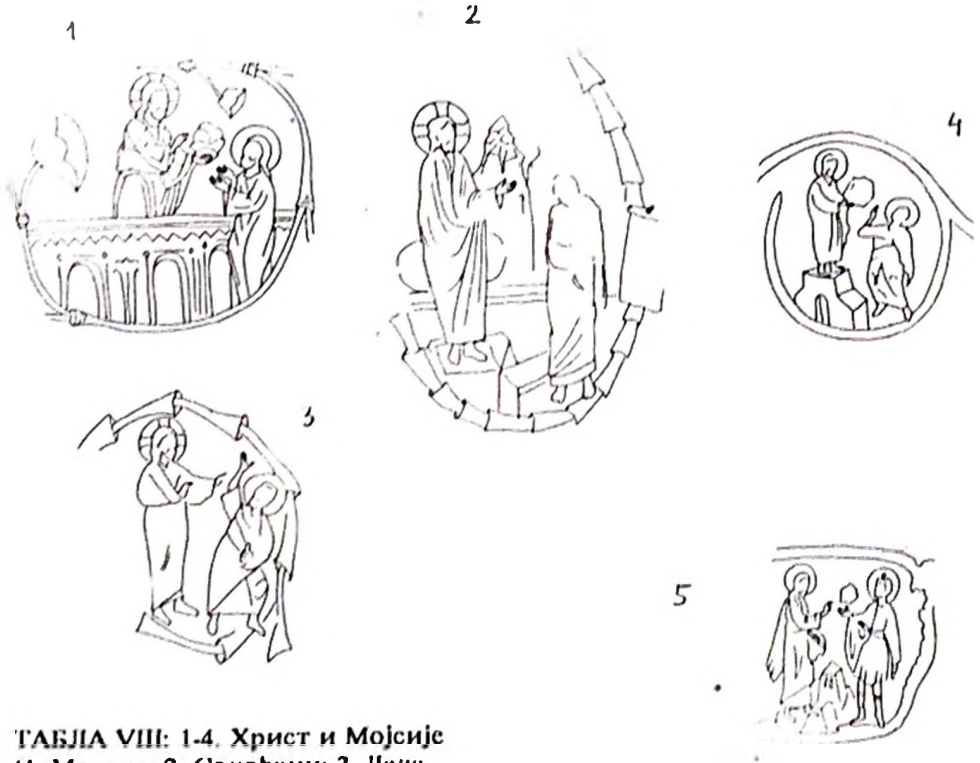
ма нама познатим примерима изостављен, а у неким случајевима не приказује се ни Богородица.[23]

Око централног лика Соломоновог насликана су још два попрсја у цветним чашицама. Лево се налази лик Јоатама – **іωαταμ** (Матеј 1, 9). Приказан је са дугом седом косом и брадом, са руком подигнутом до појаса. Десно од Соломона је Јоатамов син Ахаз – **αχαζ** (Матеј 1, 9). Он је представљен скоро истоветно.

У врежи лево од Ахаза насликан је стилизовани град изнад којег се налази Христово попрсје (IC XC) у необичном небеском сегменту налик на

[23] У Сопоћанима је у Сретењу Лозе Јесејеве приказано, осим Симеона са Христом, Богородице и Ане, и мало попрсје у дну сцене. М. Тауlог, *н. д.*, 132, 138-139, тврди да тај лик, као и сличан детаљ у Воронецу, представља остатак сцене Прелазак преко Црвеног мора. По њему је Сретење које се у Лозама Јесејевим слика настало из представе те старозаветне сцене. Нама се пак чини да би лик у попрсју пре могла бити нека персонификација, због текста Аниног пророчанства могуће и персонификација земље, а не остатак старозаветне сцене коју сопоћански мајстори тобоже нису разумели.

цвет. Христос је према граду испружио руку. Натпис који би одредио смисао сцене није очуван или га није ни било. Остаци доњег дела сличне представе постоје и у трећем реду сопоћанске Лозе Јесејеве, где се такође види један град. Иста сцена налази се скоро на истом месту у Лози Јесејевој у Дечанима и означена је као Пропаст Содоме (ΣΟΔΟΜ ΕΜΓΡΙΣΜΟΣ). Ова сцена постоји и у Лози Јесејевој у Богородици Љевишкој, где су уз архитектуру града који пропада приказани и ликови ничице попадалих људи. Разлике између наведених српских примера ове теме своде се на то што је негде представљен Христос, а негде само зрак са неба како уништава град. У Лозама Јесејевим XVI века, у трпезарији Лавре и у Воронецу пропаст Содоме је такође представљена на овом месту, а иконографске разлике су занемарљиве.[24] Литерарни предложак за ову тему јавља се на много места у оба завета.[25]



ТАБЛА VIII: 1-4. Христ и Мојсије (1. Морача; 2. Сопоћани; 3. Дечани; 4. Лавра); 5. Перушима стена у Воронецу

[24] У Лаври је представљен Христос у попрсју у небеском сегменту из кога се на град излива сумпорна река.

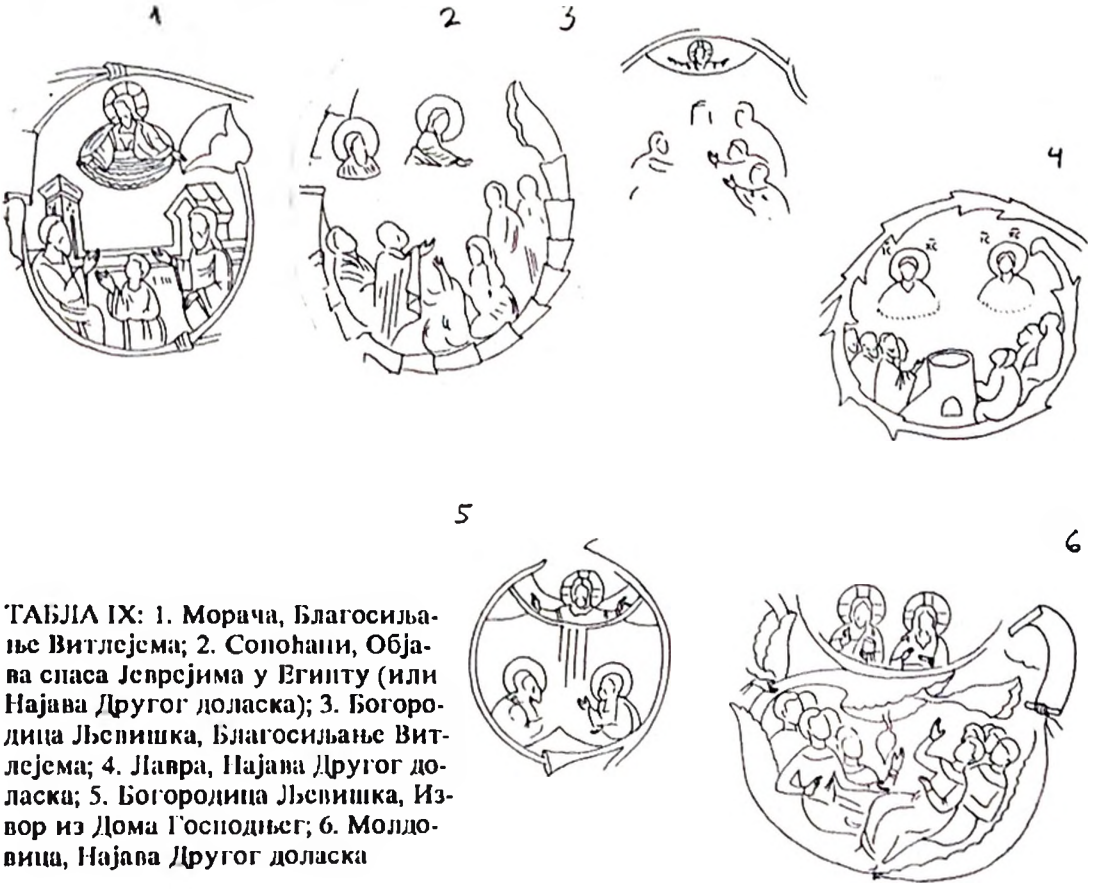
[25] Мојсије I, 19, 24-25; Мојсије V, 29, 23; Исаија 13, 19; Амос 4, 11; Лука 17, 29; II Петрова посланица 2, 6.

Уз пропаст Содоме насликан је на слици у Морачи пророк Јеремија – **еремїа**. Представљен је као седи старац дуге косе и браде. Леву руку држи испружену према сцени у врежи, а у десној држи свитак са текстом пророчанства: **сан бгъ нашь и. не приложит се инь ка немоу** (Варух 3, 35). Иако гест пророка Јеремије указује на његову повезаност са приказаном сценом, садржај његовог свитка није у вези са њом. Поред пророка Јеремије представљен је у цветној чашици још и Јорам – **ишарамь** (Матеј 1, 8). Приказан је у попрсју као седи старац дуге косе и браде.

У средини између трећег и четвртог реда је лик Езекије – **езекиѥ**, син Ахазов (Матеј 1, 9-10). Насликан је као млад човек у владарској одежди са пребаченим лоросом преко руке и затвореном круном на глави.

На источном крају трећег реда стоји фигура дугобрадог старца Авије – **авіа** (Матеј 1, 7). До њега је представљен младолики Мојсије – **моисѹ** (!), са кратком косом и брадом. У десној руци држи свитак на којем је исписан текст: **аса заповедаѣ людемь твоімь**. Овај текст се односи на суседну сцену у врежи према којој је Мојсије и окренут. На овој су представљени Христос и један неозначен лик са нимбом, дуге косе и краће браде. Светитељ је пружио обе руке према Христу који стоји иза орнаментисаног зида и пружа му разлистали камен. Слична сцена са Христом и поменутим светитељем налази се и у Лози Јесејевој у Сопоћанима и Дечанима. На њима је, међутим, детаљ са каменом изостављен. Очувани натписи на сцени из Дечана омогућавају да светитељ уз Христа буде препознат као Мојсије. Ова представа је вероватно инспирисана пророчанством Авдије (1, 17) који уз њу и стоји у Дечанима. Сасвим друго значење има слична сцена у Солуну. На њој је представљен Христос са теразијама у руци, а фигура која поред њега стоји препозната је као Амос. Лик овог пророка још једном је приказан поред сцене са свитком који садржи текст одговарајућег пророчанства (Амос 7, 7). Предложени назив за ову композицију је Мерило над Јерусалимом.[26] Но у каснијим споменицима, савременим морачкој обнови ова сцена се преображава у илустрацију трећег пророчанства које ни са Мојсијем ни са Амосом нема везе. То је представа Богородичине префигурације према Даниловом пророчанству о Нерушимој стени (Данило 2, 35, 45). Тако је у Воронецу у оквиру те префигурације приказан Данило. Међутим, морачки сликари су, по свему судећи, следили првобитну представу Христа и Мојсија којој су, у складу са тумачењем њиховог времена, додали стену из Даниловог пророчанства. На исти начин представљена је ова сцена и на Лози Јесејевој у трпезарији манастира Лавре.

[26] Уп.: S t e p h a n, *н. д.*, 165-166.



ТАБЛА IX: 1. Морача, Благосиљање Витлејема; 2. Сопоћани, Објава спаса Јеврејима у Египту (или Најава Другог доласка); 3. Богородица Љевишка, Благосиљање Витлејема; 4. Лавра, Најава Другог доласка; 5. Богородица Љевишка, Извор из Дома Господњег; 6. Молдовица, Најава Другог доласка

С обе стране Езекијиног лика представљене су стојеће фигуре Асе – **аса** (Матеј 1, 7-8), источно, и његовог сина Јосафата – **іωасафать**(!) (Матеј 1, 8), западно. Оба старозаветна праоца носе хитон и химатион. Асаф је приказан млађи од свога сина, као човек кратке косе и браде.

Западно од Јосафата представљена је фигура Јехоније – **ефоніа** (Матеј 1, 11-12). То је проћелав старац са раздељеном брадом.

На западној страни трећег реда насликана је и једна сцена уз коју натпис није очуван, а можда га никада није ни било. Овде је приказано попрсје Христа (IC XC) у сегменту неба. Он са обе руке благосиља два одрасла човека и једно дете смештене међу зидине неког стилизовано представљеног града. Све три фигуре су окренуте ка Христу. Поред сцене је сликан млади лик пророка Авакума – **авакоум**. Он је окренут ка представи, а његов свитак залази у њу, али не објашњава њену садржину. Овде је наиме исписан текст: **г҃н оуслишахь слоухь твои и [оу]боѩх с[е]** (Авакум 3, 2), који овај пророк држи у другим иконографским контекстима. На истом месту у Лози Јесејевој у Сопоћанима налази се иконографски блиско решена сцена у којој се, међутим,

изнад групе људи налазе два попрсја без очуваних натписа. Ако би се ова попрсја идентификовала као Арон и Мојсије, а што се чини сасвим могућим, сопоћанска сцена би по свему судећи била илустрација Друге књиге Мојсијеве (4, 29-31), тј. представа Објављења спаса Јеврејима у Египту. Слична сцена у цркви Светих Апостола у Солуну има сасвим друго значење. На њој су у попрсју приказани Христос и Старац данима, што значи да се овде ради о илустрацији Најаве Другог доласка Христовог. О томе сведоче и садржаји свитака пророка Наума (Наум 2, 14) и Осије (Осија 6, 1) који су представљени поред сцене. На представама Лозе савременим морачкој Најава Другог доласка Христовог налази се у Воронецу. Сцена у Морачи, међутим, не испуњава иконографски образац ни за Најаву Другог доласка ни за Објављење спаса Јеврејима. Највећу сличност она показује са сценом из Лозе Јесејеве у Богородици Љевишкој на којој Христос благосиља више фигура, док је у позадини представа неког града. Пошто је тематика Лозе Јесејеве повезана са Христовим рођењем, значај Витлејема могао би у овој представи бити наглашен. У том случају могло би се у њој препознати Благосиљање Витлејема (Михеј, 5, 2-3). Уз сличну сцену у Светим Апостолима у Солуну приказани су пророци Јона и Исаија са свитцима (Јона 1, 1-2; Исаија 5, 24). Представа из Солуна названа је „Rettung durch Berufung auf Gott" уз претпоставку да је ово најава Силаска светог Духа на апостоле.[27] Но, поуздано разрешење морачке сцене остаје ипак отворено, јер на Лозама XVI века постоји више представа које у основи имају попрсја Христа у сегменту неба и фигуре међу зидинама града испод њега. Детаљи који карактеришу појединачне примере варирају толико да је свака тврдња у одсуству натписа произвољна.[28]

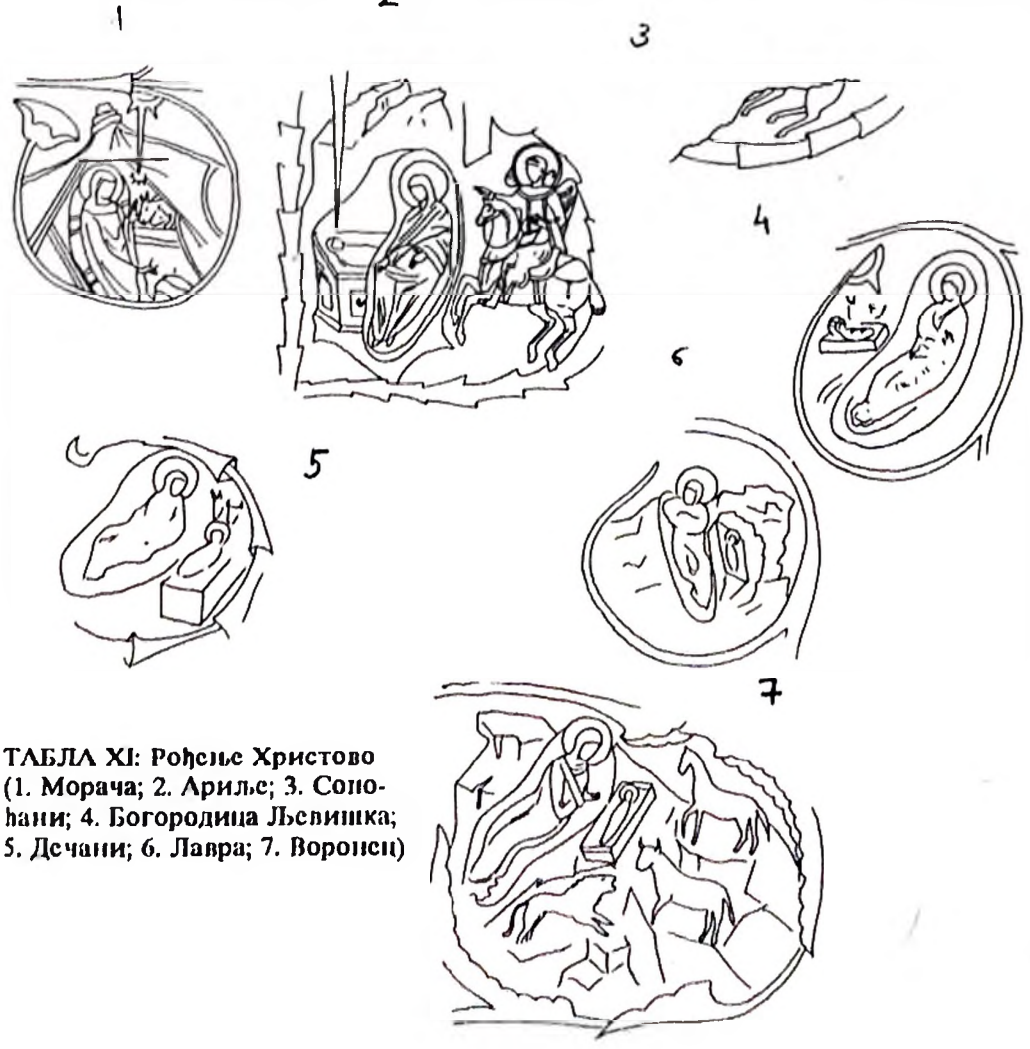
ТАБЛА X: Језекиљева визија (1. Морача; 2. Ариље; 3. Лавра)

[27] Stephan, *н. д.*, 162

[28] Још једна иконографски слична сцена налази се у Лози Јесејевој у Богородици Љевишкој. На њој Христос, представљен у сегменту неба из којег се излива течност, благосиља две мушке фигуре. Најбоље објашњење за ову представу налази се у књизи пророка Јоила (3, 18) и најбоље име за њу било би: Извор из дома господњег.

Западно од пророка Авакума налази се у цветној чашици попрсје Христовог претка Ахаза – **аѣазь** (Матеј 1, 9), који је представљен као старац дуге косе и браде.

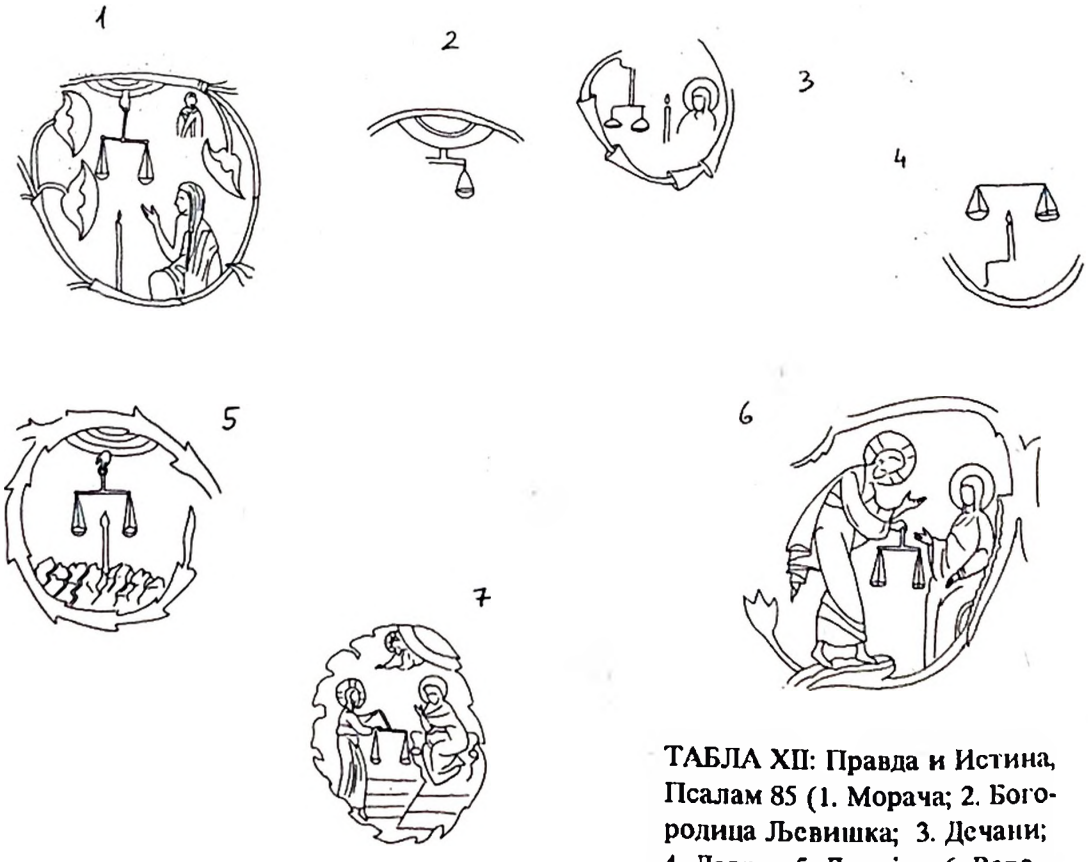
У централном пољу између четвртог и петог реда приказан је Христов предак Озија – **ѡзіе** (Матеј 1, 8-9), у владарском орнату са лоросом и затвореном круном. Он има кратку косу и браду. У четвртом реду је представљено осам стојећих фигура, једна сцена и једно попрсје. Први на источној страни је Соломонов син Ровоам – **ровоамь** (Матеј 1, 7), који се у Лозама Јесејевим обично налази у главној вертикали генеалогије изнад Соломона, јер је његов син. Представљен је као стар човек дуге косе и браде. До њега је слично представљена фигура Захарија старијег – **заѣріи** (!). Он у руци држи свитак на којем је исписан текст пророка Јелисеја: **живь бгь мои и жива душа моѥ** (Друга књига о царевима 2, 6) и у вези је са два пророка који су насликани до Захарија. Први је пророк Илија – **илиѩ**, представљен уобичајено као старац дуге косе и браде са огртачем обрубљеним крзном. И у његовој руци се налази свитак на којем је исписан текст из Прве књиге о царевима: **ревноуѣ**



ТАБЛА XI: Рођење Христово (1. Морача; 2. Ариље; 3. Сопоћани; 4. Богородица Љевишка; 5. Дечани; 6. Лавра; 7. Воронец)

ПОРЕВНОВАХЪ ПО ГН БОЗѢ (19, 10), са којим се Илија најчешће приказује. Према њему је окренут старац дуге косе и браде који је означен као пророк Јелисеј (**ЕЛИСЕЙ**). Он држи свитак који се односи на Илијино вазнесење: **ШЧЕ ШЧЕ КОЛЕСНИЦА ІСЛЕВА СА ОУЗИ** (Друга књига о царевима 2, 18; 13, 14). Сцена Илијиног вазнесења представљена је у Лози Јесејевој у Дечанима, док се у већини осталих Лоза, почев од сопоћанске, сликају само ликови једног или оба поменута пророка.

Лево и десно од Озије стоје Манасија – **МАНАСІИ** (Матеј 1, 10) и Елијаким – **ЕЛІАКІМ** (Матеј 1, 13) Представљени су слично, са дугом косом и брадом, одевени у хитон и химатион. На западној страни, поред Манасије приказана је Визија Језекиљева. Сцена је уобичајена: мандорлу са попрсјем Старца данима (ІС ХС) носе херувими. У већини Лоза Јесејевих како средњовековних, тако и поствизантијских, ово пророчанство је приказивано.[29] У случају



ТАБЛА XII: Правда и Истина, Псалам 85 (1. Морача; 2. Богородица Љевишка; 3. Дечани; 4. Лавра; 5. Дохијар; 6. Воронеж; 7. Сучевица)

[29] Насликана је нпр. у Аријељу, Св. Апостолима у Солуну и скоро свим Лозама из XVI века.

сцене у Морачи оправданије би било назвати је Даниловом визијом. Пророк Данило – даніль – је наиме приказан поред ове сцене и држи у рукама свитак на којем је исписано: ... оставет се и ведь ...

Поред Данила, на самом левом крају четвртог реда представљени су Христови преци Јуда – юда (Матеј 1, 2-3), у попрсју у цветној чашици и стојећа фигура његовог оца Јакова – ıаковь (Матеј 1, 2). Јуда је представљен као старац са дугом косом и брадом, док његов отац голобради младић. У средишњем делу Лозе између пете и шесте зоне насликан је лик Христовог претка Зоровавеља – зоровавель (Матеј, 1, 12-13), човека дуге браде одевеног у порубљену хаљину са огртачем и са отвореном круном на глави. Крајње десно, тј. на источној страни пете зоне, представљена је стојећа фигура младог пророка Заҳарије – заҳарıа. Одевен је у хитон и химатион, док у левој руци држи свитак на којем је исписан данас веома оштећен текст: ... Р... мле дв пре вечни бі наби. До њега стоји дугокоса и дугобрада фигура седог пророка Исаије – исаıа, који такође држи свитак на којем је исписано пророчанство рођења Христовог: се два ... вь чреве приметь и роди сина (Исаија 7, 14; Матеј 1, 23).

Христово рођење (рождаство Хво) је представљено у врежи Лозе одмах до Исаије. На слици су приказани најважнији детаљи: Богородица на простирци, јасле са Христом и минијатурне главе вола и магарца у отвору пећине. Из небеског сегмента на Христа се спушта зрак. Овај догађај често је представљен у Лозама Јесејевим без обзира на време њиховог настанка. У Ариљу је Христовом рођењу прикључен и лик арханђела Михајла на коњу као илустрација пророчанства Захарије (1, 1-17), исписаног на свитку изнад сцене.[30] Већ у Светим Апостолима у Солуну овај детаљ се приказује као издвојена сцена и поприма друго значење.[31] Ни сликари поствизантијског периода нису више арханђела на коњу доводили у везу са Рођењем Христовим, већ су га представљали у посебној врежи.[32] Лик арханђела на коњу је у Морачи, међутим, изостављен.[33] Поред Рођења Христовог овде су насликана у цветним чашицама попрсја Христових предака и јеврејских владара, Садока – садокь (Матеј 1, 14) и његовог оца Азора – азорь (Матеј 1, 13-14). Њима симетрично, западно од централне фигуре Зоровавеља приказана су попрсја још две лич-

---

[30] С. Габелић, *Црвени коњанички лик арханђела Михајла у Леснову*, Зограф 8 (Београд 1977), 58, нап. 30.

[31] Уп.: Stephan, *н. д.*, 169; M. Garidis, *L'ange à cheval dans l'art byzantin*, Byzantion XLII (Bruxelles 1972), 34-36.

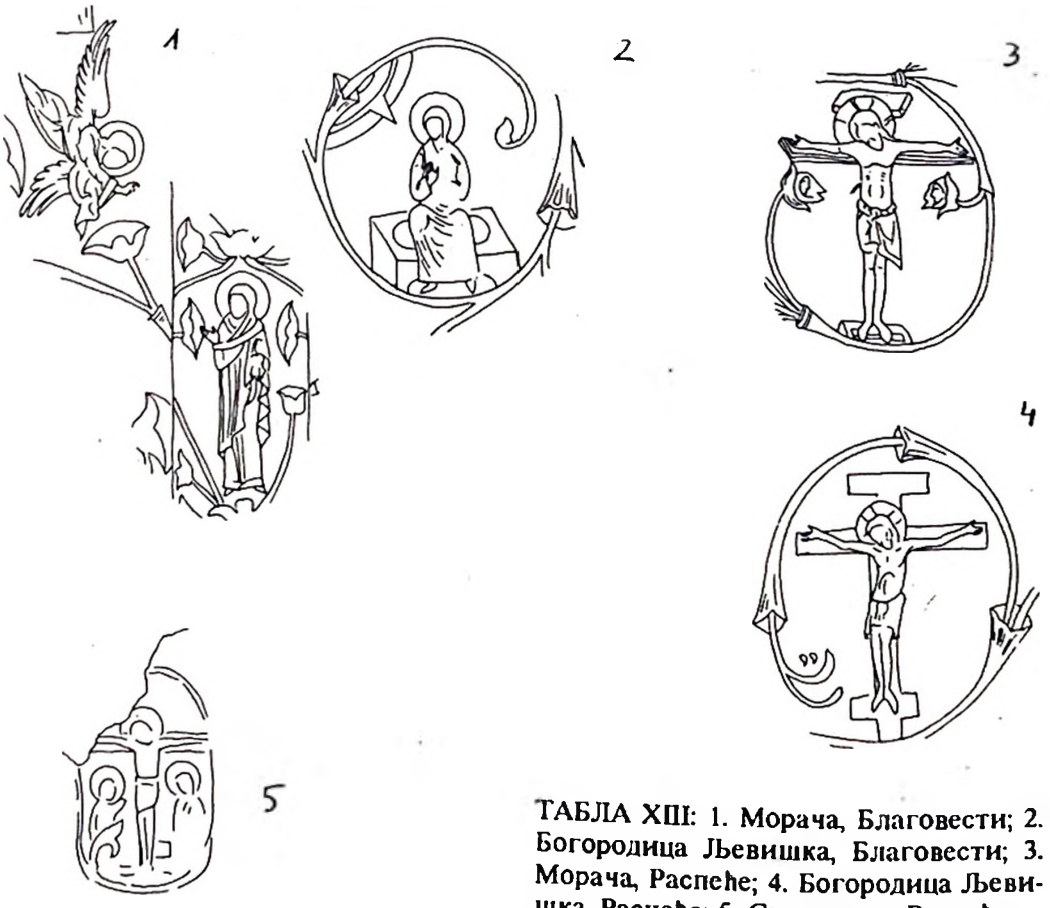
[32] A. Nasta, *н. д.*, 40, сматра да арханђео – коњаник, насликан у румунским Лозама, има улогу чувара јеврејског народа.

[33] Неке представе Христовог рођења садрже и друге иконографске необичности. Тако је у Дохијару поред Христа у јаслама насликана Богородица у клечећем положају, а у Воронецу је поред магарца и вола приказан и лав.

ности из јеванђеоске генеалогије: Авиуд – авіюда (Матеј 1, 13) и Матан – матань (Матеј 1, 15). Сва четворица су старци дугих коса и брада. Западно од Авиуда и Матана представљен је у целој фигури Амос – амось. Овај пророк кратке косе и браде држи у руци свитак на којем је исписан текст: рь. амь прибежиште сила..ꙗ. До њега, као последњи лик у петој хоризонтали лозе у Морачи представљено је опет у чашици попрсје дугокосог старца Салатила – салатиль (Матеј 1, 12).

Следећи Христов предак приказан у главној вертикали, између шестог и седмог хоризонталног реда је Ахим – акимь (!) (Матеј 1, 14). Насликан је као млађи човек овалне браде и кратке косе. За разлику од осталих ликова из главног вертикалног низа, овај праведник нема круну на глави и одевен је у хитон и химатион.

Десно од Ахима, на западном крају шестог реда живописане су три стојеће фигуре пророка са свитцима у рукама. То су стари пророк Јосија – иѡсіась, млади Авакум – авакоумь (!) и старац Малахија – малахи. На Јосији-



ТАБЛА XIII: 1. Морача, Благовести; 2. Богородица Љевишка, Благовести; 3. Морача, Распеће; 4. Богородица Љевишка, Распеће; 5. Студеница, Распеће

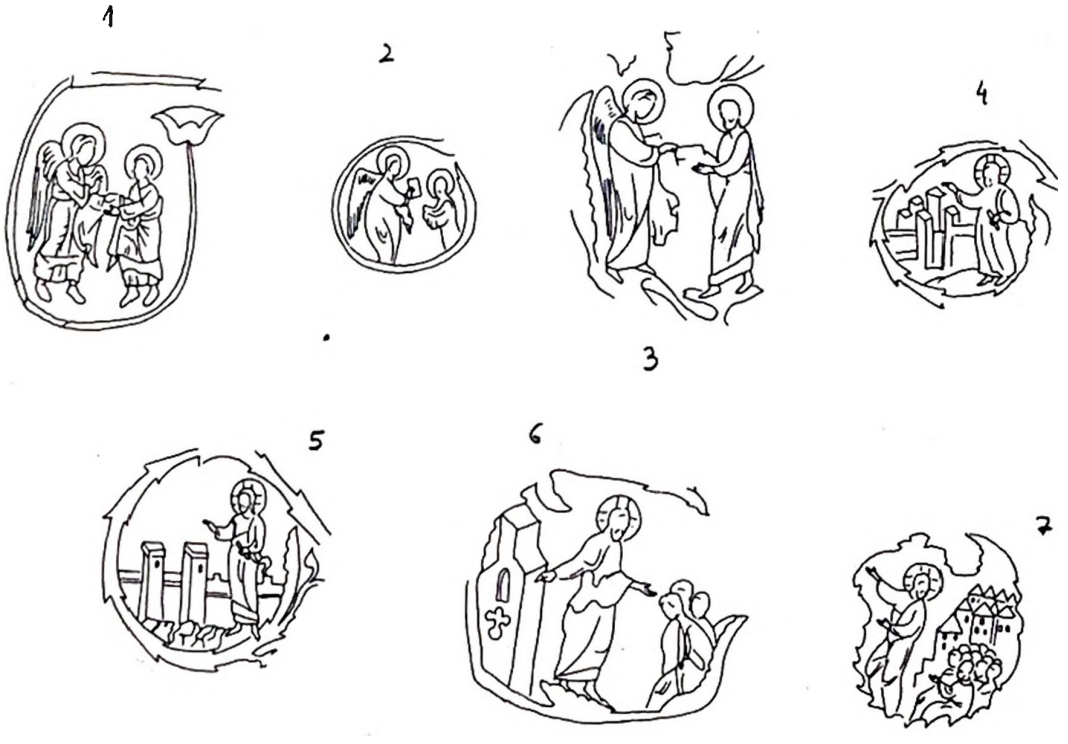
ном свитку исписан је текст: праведници ва веки живоут. На свитку у рукама Авакума познато пророчанство: праведни дше ва роуце гни, а на оном код Малахије стоји: тако глть гь се азь посилаю. Сва три пророка окренута су према сцени поред њих на којој је илустрован Псалам 85, 11, о Правди и Истини. Из небеског сегмента спушта се рука Божија која носи теразије, симбол правде. Десно од сегмента у горњем делу сцене приказано је мало мушко попрсје, одевено у тогу и изведено у гризају зелених тонова. Испод теразија представљен је симбол истине, запаљена свећа, а поред ње профил дугокосе жене обнажене руке, огрнуте црвеном драперијом. Представа Правде и Истине у Морачи није иконографска новина. Најстарији познати пример очуван је у Богородици Љевишкој где се од ове представе распознају само теразије које се спуштају из небеског сегмента. На илустрацији 85. Псалма у Дечанима су поред теразија насликани још и свећа и лик Богородице. У Дохијару и Лаври представа је сведена само на свећу и теразије.[34] У молдавском Воронецу је представљен Христос као мерач са теразијама у руци, док је Богородица поред њега. Али, ниједна илустрација Правде и Истине не садржи две фигуре какве су приказане у Морачи. Ова два лика би могла представљати персонификације Правде и Истине или Неба и Земље чиме би сагласност са текстом 11. стиха 85. Псалма била потпуна: „Истина ће никнути из земље и правда ће с неба приникнути". Иако су антички мотиви уметницима поствизантијског периода били познати, тешко је и претпоставити да су представе наведених персонификација биле оригинално решење неуких морачких мајстора. Много је вероватније да су поновили представу која је на истом месту била насликана у XIII веку. У том случају представа ових персонификација у Морачи уклапала би се у велики талас класицистичке струје XIII века, о чему сведочи уметност Сопоћана. На жалост сопоћанска Лоза Јесејева је у горњим зонама уништена, па није познато да ли је ова сцена и овде била приказана и како је она изгледала.

Између Правде и Истине и главне вертикале налази се стојећа фигура Христовог претка Ахима – ахимь (Матеј 1, 14), старца дуге косе и браде. Њему симетрично постављен је Насон – насонь (Матеј 1, 4), чији лик слично изгледа. Десном руком Насон показује на сцену поред њега. Ту је представљено Рођење Богородице – рождаство бце. Сцена је сведена на основне детаље: на кревету лежи Ана, а мала Богородица је у колевци поред ње. У позадини је крајње упрошћена архитектонска позадина. Нама није познат ниједан други пример представе Богородичиног рођења у Лозама Јесејевим. Уместо Богородичиног рођења у XVI веку радо се приказују Богородичине

[34] На Лози Јесејевој у Лаври ова сцена је означена натписом као Правда (δικαιοσυνε), док је у Дохијару исписан цео 11. стих псалма.

префигурације које су, пак, у Морачи изостављене. Морачки мајстори следили су и овде, највероватније, старе обрасце XIII века. Поред Богородичиног рођења приказане су стојеће фигуре три старца дугих коса и брада. Први лик који стоји одмах поред сцене се на жалост не може поуздано препознати, јер је његов натпис веома оштећен – ...ЕЬ. Пошто се у његовим рукама налази свитак јасно је да је овде представљен неки пророк. Текст свитка је само делимично очуван: .. н. ц оутвржди н. би. ѿ зем, али је јасно да је овде исписано пророчанство које иначе држи Ана на сликама Сретења. До овог непознатог пророка налази се пророк Агеј – арен (!). На његовом свитку је исписано поуть те видеХь нови (21, 2). Последњи лик шестог реда (крајње западно) је Христов предак Аминадав – ..иньдавь (Матеј 1, 4).

У централном делу седмог реда приказана је сцена Благовести. Она је насликана према иконографском обрасцу који је карактеристичан за Лозе Јесејеве. Богородица (МР ѲУ) стоји у врежи Лозе полуокренута према анђе-



ТАБЛА XIV: 1-3. Предаја књиге закона (1. Морача; 2. Лавра; 3. Воронец); 4-7. Проклињање Јерусалима (4. Лавра; 5. Дохијар; 6. Воронец; 7. Сучевица)

лу који се из горње зоне спушта ка њој.[35] Крајње десно, на источној страни седмог реда представљен је пророк кратке косе и дуге браде означен као Михеј – міхеи. У руци држи свитак чији је текст тешко читљив: ..ль нбꙋ і земли. До њега стоји пророк Авдија – авдие, проћелав човек кратке браде. У његовим рукама налази се свитак на којем је исписан текст: ..за пор придеть гь в... мь. Авдија је окренут према сцени Распећа Христовог (распетіе хво) која је представљена у врежи до њега. У њој је приказан Христос (IC XC) на крсту, а лево и десно од њега су плавичасти месец (Л) и црвено сунце (С) у цветним чашицама. Овде је дакле насликана илустрација старозаветних текстова који говоре да ће на дан распећа сунце заћи у подне, а земља се помрачити у по бела дана (Амос 8, 9; Јоил 3, 15). Представе Распећа приказиване су и на осталим Лозама Јесејевим такође у горњим деловима стабла. Између Распећа и Богородице из Благовести представљен је Христов предак Елеазар – елеазарь (Матеј 1, 15). То је млађи човек, кратке овалне браде. Десну руку је благо подигао према Богородици. Елеазару симетрично, лево од Богородице стоји Христов предак, дугобради и дугокоси старац Елиуд – еліоумь(!) (Матеј 1, 14-15). Лево од њега представљена је у врежи сцена на којој анђео предаје таблице закона Мојсију (моуси). Обе фигуре су у стојећем положају. Судећи према Лози Јесејевој у цркви Светих Апостола у Солуну на средњовековним Лозама се на овом месту приказивала иконографски слично решена сцена на којој анђео предаје Јакову књигу Закона. Могуће је да се касније ова сцена преобразила у Предају таблица Мојсију, јер се као таква редовно приказује на Лозама Јесејевим XVI века.

Лево од Предаје таблица закона, а окренути према сцени, стоје две старе фигуре дугих коса и брада. Први до сцене је пророк Осије – осиe. Он држи у рукама свитак на којем је исписан текст: ...и шт н.. ваз.. гь. сав.. Поред њега је по други пут у истом реду представљен пророк Михеј – міхеи. На његовом свитку исписано је пророчанство Јоила: и шт нь излѣю шт дь.. (3, 18). Крајња фигура у седмом реду са западне стране је Христов предак Салмон – сальмнь (Матеј 1, 4-5). И он је представљен као старац дуге косе и браде.

У средишњем пољу последњег, осмог хоризонталног реда налази се лик Христа на престолу. Приказан је како благосиља са обе руке. Са његове леве стране у врежама лозе су две стојеће фигуре и два попрсја у цветним чашицама. Стојећа фигура првог светитеља на источној страни представља старца дуге браде и косе. Он је означен као Самона – самона. Његово име не јавља се у Христовој генеалогији наведеној на почетку Матејевог, али ни оној из треће главе Лукиног јеванђеља. Поред Самоне су у цветним чашицама представљена два иконографски слична попрсја. То су ликови Авије – авіи (Матеј

[35] Од очуваних Благовести из Лоза Јесејевих једино на оној у Богородици Љевишкој анђео није приказан.

1, 7) и једног непознатог Христовог претка крај кога је очуван остатак натписа: ...гіавіиь. До њих, а поред самог Христа насликан је Јосиф – іωсіфь (Матеј 1, 16), обучени муж Богородичин и последњи од Христових предака које наводе јеванђеоске генеалогије. Младолики светитељ има кратку косу и браду, а руке је подигао до појаса. Мада се Јосифов лик ретко приказује у Лозама Јесејевим, његова представа у Морачи није изузетак нити особеност XVI века. Јосифа смо поуздано идентификовали у горњим зонама Лозе Јесејеве у Матеичу.

С друге стране Христовог лика, а изнад анђела из Благовести, насликано је у цветној чашици попрсје апостола Петра – петаръ. Он је представљен према уобичајеном иконографском обрасцу, као просед човек кратке коврџаве косе и браде. У левој руци држи свитак на коме је исписан текст: ..нвсн $\widetilde{\text{нс}}$ $\widetilde{\text{Хс}}$ $\widetilde{\text{снь}}$ $\widetilde{\text{бга}}$ живаго. Занимљиво је истаћи да су на Лози Јесејевој у Дохијару лево и десно од Христа насликана оба првоапостола, Петар и Павле. И поред тога лик апостола Петра у Морачи не треба сматрати новином XVI века, јер је он приказан и на врху Лозе Јесејеве у Матеичу. У цветној чашици поред Петра представљено је попрсје Христовог претка Јосије – іωсвн (!) (Матеј 1, 10-11). Приказан је као старац дуге косе и браде. Ликом му је сличан и последњи светитељ који стоји на западном крају осмог реда. Његов натпис је веома оштећен ... вевн.

Анализа Лозе Јесејеве у Морачи показује да су живописци као текстуални предложак користили Христов родослов прве главе Матејевог јеванђеља, мада се нису држали редоследа приликом представљања личности које су у њему наведене. Једино су на неким местима симетрично или једног поред другог сликали појединачне парове очева и синова из генеалогије. Неке од Христових предака нису ни приказали (Аврама, Исака, Фареса, Зару, Есрома, Арама, Вооза, Овида и Амона), док се имена Авије и Ахима у натписима поред ликова јављају по два пута. Три лика нисмо могли препознати, али су натписи уз њих довољно очувани да закључимо да се не ради о правилно исписаним именима изостављених Христових предака.

Морачки живописци се нису трудили да одећом или инсигнијама доследно обележе праведнике, патријархе и цареве из родослова. Само Христови преци у средишњој вертикалној врежи носе владарску одећу. Међу њима је овако приказан и Зоровавељ, иако он није био владар. Једино је праведни Ахим на главном стаблу одевен у хитон и химатион. Све остале стојеће фигуре и попрсја на гранама Лозе насликане су у хитон и химатион; изузетак је једино пророк Данило одевен у карактеристичну одећу великодостојника.[36]

[36] О иконографији Христових предака упоредите уп.: P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, vol.1, New York 1966,49-50; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 76-87.

Фреске XVI века у манастиру Морачи већ су у стручној литератури сасвим оправдано оцењене као уметнички веома слабе.[37] Подробније посматрање Лозе Јесејеве само потврђује ово мишљење. Од бројних мана овог сликарства најпре се на Лози Јесејевој запажа једноличан колорит. Црвена, зелена и љубичаста боја драперија преовлађују и заморно се понављају у неколико комбинација без колористичких нијанси или акцената. Позадина ликова и сцена представљена је двобојно: тамнозелена у доњој, а плаво-сива у горњој половини. И при сликању лица и представљању покрета стојећих

ТАБЛА XV: 1-3. Пророчанство Савске царице (1. Дохијар; 2. Воронеж; 3. Сучевица); 4. Анђео-коњаник, Лавра; 5. Мојсије и горућа купина, Дохијар; 6. Лествице Јаковљеве и анђео-коњаник; 7. Три младића у пећи огњеној, Лавра

[37] С. Петковић, *н. д.*, 46.

фигура немаштовитост морачких сликара XVI века је дошла до изражаја. Приликом живописања свих старозаветних личности сликари су користили само неколико типова глава које су комбиновали у односу на стари предложак или упутство из ерминије. Илустрације пророчанстава су крајње упрошћене што је и разумљиво с обзиром на расположиви простор у врежама лозе на којима су оне биле смештене.

Целокупна композиција врежа Лозе Јесејеве у Морачи не заостаје пак по вредности за средњовековним представама ове теме. И у томе она подсећа на Лозе XIII века. Извесна несиметрија која се примећује у распореду грана била је одлика и најправилнијих Лоза Јесејевих XIII века као што је сопоћанска, а донекле и ариљска. Тек представе ове теме с почетка XIV века, као оне у Богородици Љевишкој или Светим Апостолима у Солуну, показују беспрекорно симетричну композицију. Лозе XIII и XIV века разликују се међусобно и по томе како су њихова стабла и гране представљани. Тако су они у XIII веку сликани са снажним и веома наглашеним чланцима грана. Сем чашица у којима се налазе попрсја светитеља, других цветова и израслина на њима скоро и да нема. Лозе Јесејеве XIV века имају тање гране и заобљеније вреже са мноштвом цветова и пупољака у којима нису увек попрсја светитеља. И по овоме морачка Лоза показује одлике XIII века.

У прилог претпоставци да су морачки мајстори доследно поновили представу првобитне Лозе Јесејеве из осме деценије XIII века говори претходно изведена иконографска анализа ове композиције и њен однос са приказима исте теме, како на споменицима средњег века, тако и на њој савременим.

Лозе Јесејеве XVI века у манастирима Атоса, Буковине и Молдавије су особене иконографске целине, иако њихове корене, разумљиво је, морамо тражити у решењима зрелог средњег века. У анализи је већ примећено да се сцене у доњим зонама наведених поствизантијских лоза сликају на исти начин као и у средњовековним композицијама ове теме. Такве су представе: Валаам и анђео, Звезда Јаковљева, Гедеон на гумну, Помазање Давида за цара и Сретење. И необичан детаљ са арханђелом Михаилом на коњу из сцене Рођења Христовог се већ у XIV веку слика у посебној врежи. По узору на средњовековне Лозе Јесејеве насликани су и Пропаст Содоме, Језекиљева (Данилова) визија, Правда и Истина (85. Псалам), Распеће, као и представа Христа и Мојсија која се у XVI веку преобразила у Богородичину префигурацију Нерушиме стене. На представама XVI века поменуто је да су своје место нашле и неке сцене ређе приказиване на Лозама XIII и XIV века: Најава Другог доласка, Благосиљање Витлејема, Проклињање Јерусалима, Објава спаса Јевреjима, Вазнесење Христово и Благовести. Уз композицију Лозе Јесејеве се на споменицима Атоса и румунских земаља често сликају антички

филозофи за које се у средњем веку могу наћи, истина малобројни, али важни узори; познати су они из Жиче и Богородице Љевишке.[38]

Новине се у Лозама Јесејевим XVI века јављају у горњим зонама вреже. Таква је представа Пророчанство краљице од Сабе (Матеј 12, 42) које се налази на свим великим Лозама Јесејевим XVI века: у Лаври, Дохијару, Воронецу и Сучевици. Изгледа да је ово пророчанство, које се иначе односи на Страшни суд, било у средњовековним Лозама Јесејевим само наговештено ликом поменуте краљице.[39] У Лозама XVI века среће се и сцена у којој се Христос приказује као цела фигура испред града. Она је препозната као Проклињање Јерусалима.[40] На Лози Јесејевој у Дохијару представљени су Сан и Лествице Јаковљеве, као и Мојсије и Неопалима купина, који су се иначе у средњем веку сликали поред Лоза Јесејевих. Лоза у Сучевици садржи и сцену Навукодоносоров сан, за коју немамо примера у споменицима средњег века. И најзад у доњим зонама највећих поствизантијских Лоза Јесејевих у Лаври и Воронецу приказана су и Три младића у пећи огњеној.

Морачка Лоза Јесејева у свом репертоару не садржи ниједну од наведених представа својствених времену њеног настанка, већ понавља сликарство XIII века. У прилог ове претпоставке сведоче и грешке које су сликари из времена обнове начинили у односу на првобитан предложак, када су лежећег Јесеја претворили у драпирани постамент, у остацима Звезде Јаковљеве видели Преображење, у Гедеону на гумну препознали Јесеја са малим Давидом, а пророка који Давида помазује назвали Натан. Свесни могућих грешака морачки живописци су приликом осликавања неких ређе приказиваних сцена, чини се, намерно одустали од тога да их натписом обележе (Пропаст Содоме, Христос и Мојсије и Правда и Истина), док су оне уобичајене уредно означили (нпр. Рођење Богородичино, Рођење Христово или Распеће Христово). Чак и у горњим зонама морачки мајстори се држе старих узора за које се у недостатку правих примера из горњих зона Лоза XIII века најбоље паралеле могу наћи у Дечанима и у Светим Апостолима у Солуну. Све ово наводи на закључак да, и поред седамдесетогодишње опустелости цркве, свод припрате није био обрушен.

---

[38] Упореди: M. G r e c u, *Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, Bucureşti 1924; Д. М е д а к о в и ћ, *Представе античких филозофа и сивила у живопису Богородице Љевишке*, Зборник радова Византолошког института 6 (Београд 1960), 43-56; G. N a n d r i s, *н. д.*, passim; I. D u j č e v, *Heidnische Philosophen und Schriftsteller in der alten bulgarischen Wandmalerei*, Opladen 1976.

[39] Ова женска фигура идентификована је и као Савска или Јужна царица, а на њу се исто тако примењује и назив Сибиле. Приказана је у оквиру Лозе Јесејеве у Арилју, као и поред Лозе у Богородици Љевишкој (уп.: Д. М е д а к о в и ћ, *н. д.*; Н. Д а в и д о в и ћ - Р а д о в а н о в и ћ, *Сибила царица етиопска у живопису Богородице Љевишке*, Зборник за ликовне уметности 9 (Нови Сад 1973), 24, 42.

[40] P. H e n r y, *L'arbre de Jessé dans les églises de Bucovine*, 4.

ОЛИВЕР ТОМИЋ *

Значај морачке Лозе Јесејеве није само у сазнању да је она поновила изглед првобитне композиције у овој цркви. У недостатку комплетно очуваних представа ове теме из времена Сопоћана, велика фреска XVI столећа у Морачи допушта нам да доста поуздано закључујемо о изгледу раних Лоза Јесејевих из XIII века.

THE TREE OF JESSE IN THE MONASTERY OF MORAČA

OLIVER TOMIĆ

On the north wall of the narthex (priprata) of the Church of the Dormition of the Virgin in the monastery of Morača there is a fresco painting depicting the Tree of Jesse on a monumental scale.

This representation was executed during the restoration of the monastery in the sixteenth century, between September 1, 1577 and August 31, 1578, when the iconography of the damaged original fresco was closely copied to a large extent.

The Tree of Jesse at Morača Monastery belongs to the historiated type,which means that, apart from the ancestors of Christ according to the evangelical genealogy, the vine in its branches enfolds also scenes from the Old and the New Testaments. The Tree of Jesse represented in this manner was a frequent motif in Serbian ecclesiastical art of the times of the Nemanjić dynasty, whereas in the post-Byzantine works of the sixteenth century the most evolved compositions on this theme were created in the monasteries and churches of Mt. Athos and in Moldavia. By its distinctive chasracteristics, the Tree of Jesse at Morača is closer to the Serbian medieval representation than it is to its contemporary Mt. Athos or Moldavian counterparts. The explanation for this phenomenon may well be the fact that the composition from 1577/1578 repeats the original of the thirteenth century. The argument in favour of this view is strengthened by the evidence of errors which occured during the restoration. The sixteenth century artist changed the usual recumbent figure of Jesse in the lower register into a draped pedestal, and the next scene with Jacob's star into the Transfiguration of Christ. With a change of the names in the inscriptions which correspond to the personages, the representations of birth Gideon at the threshing-floor and the Anointment of David were made incomprehensible. Another proof that the sixteenth century artist followed the original scheme to the full can be found in the scenes in the upper zones. He neatly inscribed iconographically clear and well-known representations, like the Nativity of Christ, the Nativity of the Virgin and the Crucifixion of Christ. On the other hand, those which were found incomprehensible were faithfully repeated, but left unlabelled. Likewise, the personification of Heaven and Earth, as part of the infrequently depicted illustration of Justice and Truth (Psalm 85.11), cannot be explained as an original solution attained by a not very skilled artist at the time of the restoration. There other similar instances, and they all point to the consistent reproduction of the original representation. Since these data have only been rarely mentioned, some studies even rated the Tree of Jesse at Morača as unimportant and irrelevant for iconographic purposes. More detailed investigation, however, and the findings mentioned above, speak in favour of a contrary assessment. It is this large sixteenth century fresco painting which allows us to conceive with considerable certainty the appearance of the thirteenth century composition of the Tree of Jesse, of which no complete representation has survived.

Сл. 1. Валаам и анђео, деталь Лозе Јессејеве, Морача, 1577/1578.

Сл. 2. Преображење, деталь Лозе Јессејеве, Морача, 1577/1578.

Сл. 3. Мојсије из Преображења, деталь Лозе Јессејеве, Морача, 1577/1578.

Сл. 4. Цар Давид, деталь Лозе Јесејеве, Морача, 1577/1578.

Сл. 5. Цар Соломон, деталь Лозе Јесејеве, Морача, 1577/1578.

Сл. 6. Пророчица Ана поред сцене Сретења, деталь Лозе Јесејеве, Морача, 1577/1578.

МИРЈАНА ТАТИЋ-ЂУРИЋ

Богородица Млекопитатељница

Корени овог хришћанског лика[1] леже дубоко у најстаријим матријархалним културама. Према поетској визији Апулеја[2] природа је универзална мати, господарица елемента и прворођена у времену; владарка духовног, царица над смртнима и краљица међу бесмртнима; једина у пантеону богова којој се покоравају небеске висине, бескрајни океани и мрачна усамљеност подземља. Обожавају је под многобројним именима и приносе јој најразличитије култове.

---

[1] Ова тема је била предмет истраживања страних, а и наших аутора међу којима треба поменути следећа дела: N. Baldoriais, *Madonna Lattante nell'arte del Medio evo*, Atti del reale Istituto veneto di science Lettere ed Arti, Ser. VI, vol. VI, Venezia, 1888, 777-797; U. Benigni, *La Madonna Allattante è un motivo bizantino*, Bessarione, 4,1899/1900, 499-506; L. Tramoyeres Blasco, *La Virgen de la leche en el arte I*, escuelas extranijeras, Museum Rivista mensual de arte Espanol antiguo y moderno y de la Vida artistica contemporanea, Barcelona, 1913, vol. III, 79-118; Н. Сычев, *Икона божей матери Млекопитательницы*. Из собрания Н. П. Лихачева, *Русская икона I*, Спб, 1914, 48-57; Н. П. Кондакова, *Иконографія Богоматери, Связи греческой и русской иконописи съ итальянскою живописью ранняго Возрожденія*, С. Петербургъ, 1911, 32-40; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XVe et XVIe siècle d'après les monuments de Mistra de la Macedoine et du Mont Athos*, Paris, 1916, 627; D. Zuntz, *Eine Vorstufe der Madonna Lactans*, Berliner Museen, 50, H. 2, 32-35, 1929; A. Schneider, *Slika majke Božije Galaktotrofuse*, Narodna starina,1930, 23; Л. Мирковић, *Богородица Млекопитательница*, Богословље 13, св. 1, Београд, 1938, 14-32; V. N. Lazareff, *Study in the Iconography of the Virgin*, The Art Bulletin, XX, 1938, 26-65; L. Mirković, *Die nährende Gottesmutter Galaktotrophusa*, Atti del V Congr. intern. di studi biz. II, Roma, 1940, 297-304; П. Милковик-Пеиск, *Умилителните мотиви во византиската уметност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса*, Археолошкиот музеј во Скопје, Зборник II, 1957-1958, Скопје, 1958; Klaus Wessel, *Eine Grabstelle aus Medinet el Fajum. Zum Problem der Maria Lactans*, Berlin, 1954; Lieselotte Müller, *Nährmutter Weisheit, Eine Untersuchung über einen spätmittelalterlichen Bildtypus*, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Heft 3, 150, 347-359; P. Eich, *Die Maria Lactans, Eine Studie ihrer Entwicklung, bis in der 13. Jh, und ein Versuch ihrer Deutung aus der mittelalterlichen Fromigkeit*, Frankfurth am Main, 1953; H. W. Müller, *Isis mit dem Horus-kinde. Ein Beitrag zur Ikonographie der stilenden Gottesmutter in hellenistischen und römischen Ägypten*, Münchener Jahrb. der Bildenden Kunst, 3 Folge, Bd. XIV, 1963, 7-38; исти, *Die stillende Gottesmutter in Ägypten*, Materia Medica 2, Sonderheft, 1963, 3-22; F. Ronig, *Theologische Inhalte des Bildes der stillenden Muttergottes (Maria Lactans)*, Sonderdruck „1000 Jahre Saarburg", 964-1964, Saarburg, 1964, 161-169;

Та добротворка са више имена је појава којој одговара исто толико изгледа. Као симбол токова живота универзума, она је приказивана у више хипостаза астралних и хтонских божанстава.[3] Као мати и царица универзалне мудрости,[4] она је хранитељка света и његова заштитница, а такође и извор живота.[5] Као археотип јединства генеричног и девичанског, она рађа помоћу божанског удела те је истовремено божија мајка, невеста и кћи.

У низ имена која симболично претходе лику Богородице спадају сигурно Велика мајка, Изида, Хатор, Кибела, Иштар и Софиа.

исти, *Zwei Bilder der stillenden Muttergottes in einer Handschrift des Trierer Bistumsarchivs*, Ein Beitrag zur Ikonographie der Maria Lactans, Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, Bd. 8, 1966, 362-370; исти: *Zum Theologischen Gehalt des Bildes stillenden Muttergottes*, Gottesmutter, I, Recklinghausen, 1974, 197-214; J. A. Schmoll, Gen, Eisenwert, *Sion-Apokalyptisches Weib-Ecclesia Lactans*, Miscellanea pro Arte Hermann Schnitzler zur Vollendung 60 Lebensjahr am 13 Januar 1965, Düsseldorf, 1965, 91-110; P. P. V. van Moorsel, *Die stillende Gottesmutter und die Monophysiten*, Kunst und Geschichte Nubiens in christlicher Zeit, Recklinghausen, 1970, 281-288; T. Golgowski, *Malowidla z kazedry w Faraspredstawienia Marii z Chrystusem typu Eleusa i Galaktotrophusa*, Rocznik Museum Narodowego w Warszawie, XIV, Warszawa, 1970, 389-408; Б. Н. Лазарев, *Византийская Живопись*, Москва, 1971, 276-281; R. Hamann Mas Lean, *Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Bd. 4, Giessen 1976, 89-93; Klaus Wessel, *Die stillende Gottesmutter*, Studien zur altägyptischen Kultur 8, 1978, Festschrift Hans Wolfgang Müller, 185-200; Anthony Cutler, *The Cult of the Galaktotrophusa in Byzantium and Italy*, Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik, 37 Bd., Wien, 1987, 335-350.

[2] *Apulei platonici madaurensis*, Metamorphoses, lib. XI, 5; Апулеј, *Златни магарац*, Београд 1954, 245.

[3] Neumann E., *The Great Mother*, New York, 1955, 50 ff; F. Altheim, *Terra Mater*, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten XXII, 2, 1931, 36 ff; N. Adoniz, *Les vestiges d'un ancien cult en Armenie*, Melanges Cumont, 501-515.

[4] Th. Schipflinger, *Sophia-Maria, Eine ganzheitliche Vision der Schöpfung*, Ein Beitrag zum Marianischen Jahr und zum Millenium der Taufe der Russ, München-Zürich, 1988, 295; Henrich Seuses, *Buchses, Buchlein der Evigen Eisheit*, ed. K. Bihlmeyer, Stutgart, 1907, 7 ff; Спис „Бронте или савршен ум (Νοῦς)", нађен у Nag Hammadi списима садрж и прегностилични лист о Софији која подсећа јако на Изиду. Упор. M. Krause, *Gnostische und Hermetische Schrifter aus Codex II und cod. Ci*, Glückstadt, 1972, 122-132. Код Дионисија Ареопагите, *Oevres Completes du Pseudo-Denys l'Areopagite*, Paris, 1943, ed. M. de Gandillac, 357; у писму Титу Дионисије каже: „Софија рађа и доји, оживљава и усавршава" (Prov. IX, 5, 11).

[5] Централни текст Изидине литургије је култ живе воде. A. Moret, *Le rituel du cult divin journalier en Egypte*, Paris, 1902, 3 ff; касније у визиготском молитвенику VII века даје се објашњење за божанске односе: „Слушај кћери и гледај, постала си кћи свог сина, служавка твог детета, мати свога Господа, светилиште на земљи Спаситеља највишег, јер цар је желео сјај лепоте твоје коју је себи припремио као чисто боравиште желећи те за мајку"; Dom B. Capelle, *Typologie Mariale chez les Pères et dans la liturgie*, Les questions liturgiques et Paroissiales 35 année, no 3, Mai-Juin, 1954 (no 195), 117.

Најстарији лик куротрофне фигуре на нашем тлу припада винчанској култури на прелазу четвртог-трећег миленија; то је лепа статуета из Дреновe (сл. 1), у Народном музеју у Светозареву.[6] Мати седи држећи дете на левој руци, украшена утиснутим орнаментом трака и спирала. Следећи пример је из ктонског култа из енеолита, 2500-2000 година пре н.е. укомпонован на дршци вазе. Нађена на локалитету Zengövarkony,[7] налази се у Музеју „Janos Panonius" у Мађарској. Показује висок ступањ поштовања мајке, као симбола плодности у матријархату. Њено прифилактичко значење неће никад изменити своју семантику. Исти смисао манифестује и египатска Изида[8] која ће под Птоломејима и римском владавином касније остати универзална богиња, наследница Велике мајке. Њен атрибут „рогова краве" је симбол животиње хранитељке, док над главом приказани сунчани диск показује њену владавину над земљом и небом (сл. 2). Она је „Хатор", што значи кућа Хоруса, њеног сина, кога је девичански родила. Изида је и персонификација Престола свога сина Хоруса, слично као што је Богородица „Престо премудрости"[9] Божије, „Речи" – Логоса.

Хорус-орао је узвишени модел земаљском цару. Према тексту из Пирамида 1375. Изида доји египатског фараона, који може добити круну и власт на земљи једино ако га богиња подоји, јер само на тај начин његова владавина постаје легитимна.[10]

Култ Изиде Галактотрофусе почиње у Египту око 1300. са XIX династијом. Најстарији приказ имамо у Абидосу[11] у храму Сетхоса I, где Изида доји египатског суверена приказаног у виду персонификације њеног сина Хоруса.

У египатској уметности је сачувано више фигурина мајки које доје, као сведочанство развијеног култа у народу (на пример оне у Берлинском музеју – Египатска збирка из 1900. године п. н. е.) са вотивним записом „Изидо дођи".

---

[6] Фигура припада епохи IV-III миленија, најпре око 3000 неолитске културе. Упор. *Уметност Југославије од преисторије до данас*, Сарајево, 1971,10; *Неолит на тлу Србије*, Београд, 1977, 45, кат. 201.

[7] J. D o m b a y, *Die Siedlung und das Gräberfeld in Zengövarkony*, Beiträge zur Kultur des Anneolitikums in Ungarn, Budapest, 1960, 217, tf. LXXXVII, 6, табл. у боји CXIV, 4 a-b.

[8] H. W. M ü l l e r, *Isus mit dem Horus Kinde*, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 3 Folge, Bd. IV, 1963, 5-37; J. G e f f c k e n, *Der bilderstreit des heid nischen Altertums*, Archiv f. Religionswissenschaft, XIX, 1916-1919, 300.

[9] L. B o y e r, *Le thrône de Sageser*, Essai sur la signification du culte Marial, Paris 1957, 3 ff.

[10] H. W. M ü l l e r, *op. cit.*, p. 9; S e t h e, Altäg, Pyr. Texte II, Leipzig, 1910, 910-913.

[11] H. W. M ü l l e r, *Die stillende Gottesmutter in Ägypten*, Materia Medica, Nordmark, 2, Sonderheft, 1963, fig. 4.

Овај култ Изиде, Велике мајке, не прекида се ни у римској епохи. Познати су прикази Изиде, Afrodite Asfynes,[12] I-II век (у Штутгарту), која је потпуно заменила у III веку Изиду Хатор. Наилазимо и на примере Изиде Млекопитатељнице још у III-IV веку после Христа. У Фајуму (Каранис), на зидној слици коју је открила Мичигенска универзитетска експедиција, видимо Изиду (сл. 3) како доји Хоруса.[13] Из исте области потиче и чувена стела из V-VI века, сада у Берлину,[14] која приказује младу мајку како доји дете (сл. 4). Уоколо се налази утиснути знак крста. Није извесно да ли је у питању вотивна погребна слика или Богородица са Христом несигнирана.

Овај заједнички мотив египатске митологије и хришћанске теологије има много сродног, како у садржају тако и у форми. Јасно је да је мати, као нежна хранитељка, одувек била симбол живота и природно да је и у иконографији „мајке која доји дете" нашла свој најадекватнији израз у свим архајским цивилизацијама, преисторији Европе и старим културама Египта и Мале Азије.[15]

У Грчкој култ Велике мајке присутан је и концентрисан на мистично обожавање Диониса, а у Риму Јупитера. Ту је и Церера са либер и либером, који симболишу плодоносно материнство.

Мајка земља се јавља као претходница политичких идеја августовске епохе са симболима „Ara Pacis" или „Pietas Augustae" са Spes и Felicitas, присутна и на номисмама Антонија Пија, емисијама за провинцију, из год. 148.[16]

Хера са Хераклом, Деметра са Јаком и остале богиње куротрофе[17] преузимале су већ готов исконски модел. Хришћани су овом старом узору дали своју

---

[12] У Минхенском музеју, у Египатској збирци сачувана је једна Изида из Асфиниса, IV в. н. е., рађена у серпентину (inv. 4201). Такође у Штутгарту, Виртенбершки зем. музеј (Frühchristliche und Koptische Kunst, Wien, 1964, fig. 144, p. 249, kat. 765).

[13] Истраживачки радови изношени између 1928-1929. године. Упор. A. E. R. B a c k et E. E. P e t e r s o n, *Karanis Seasons*, 1926, Univ. of Michigan Press, 1931, pl. XXV, fig. 49.

[14] K. W e s s e l, *Eine Grabstelle aus Medinet el Fayum, vom Problem der Maria Lactan*, Wiss. Zeitschrift der Humboltuniversität, Berlin, IV, 1954, no 3, 149; A. E f f e n b e r g e r, *Grabstelle aus Medinet el Fayum, Zum Bild der stilenden Gottesmutter in der Koptische Kunst*, Forschungen und Berichte der Staatl. Museen zu Berlin, 18, 1977, 158-168.

[15] Б. Г а в е л а, *Magna Mater, као појам и ликовни израз*, Жива антика VI, 1956, 255-267; A. A. B a r b, *Diva Matrix*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute, vol. XVI, 1953, no. 3-4, 193-233.

[16] R. E i s l e r, *Orphisch-Dyonisische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1922-23, II, 385; F. J. R o n i g, *op. cit.*, Recklinghausen, 1974, 199, n. 14; H. W. M ü l l e r, *op. cit.*, Materia Medica, 1963, сл. 12, 13; бронзане драхме из 10. године владе Антонија Пија приказују Изиду Млекопитатељницу на престолу.

[17] N. B a l d o r i a, *La Madonna Lattante*, *op cit.*, 3. Више примера код B e r n o u l l i, *Aphrodite*, p. 121, оваквих богиња куротрофних, а посебно за симболику хране с млеком: W. D e o n n a, *La Legende de Pero et de Micon et l'allaitement symbolique*, Latomus, 13, 1954, 140-166, 356-375 и опширније E i s l e r, *op. cit.*, 361.

интерпретацију. Прелазне облике носили су предмети магијског карактера. Магијска моћ сикретистичког хеленизма са Хермесом Трисмегистосом[18] који нуди божију храну и откровење, забележена је у овом карактеристичном тексту: „Ἐλθέ μοί κύριε Ερμῆ συνάγων τᾶς τροφὰς τῶν θεῶν καὶ ἀνθρώπων" или „συ εἰ ὁ ἀγαθος δαίμων... τρέφων τὴν οἰκουμένην"; и даље: „δος μοὶ γάριν τροφὴν νίκην εὐμερίαν ἐπαφροδισίαν προσόπου εἰδος ἀλκὴν ἀπὸ πάντων καὶ πασῶν."[19]

Хришћанска култура следи идеје које су владале у просторима Медитерана. Уметност катакомба чини њихов природни наставак, а Млекопитатељница у Присцили[20] је класични пример из епохе II-III в. (сл. 5). Рани хришћански апологети, тумачећи инкарнацију Бога, дају идејну подлогу из перспективе хришћанске мисли за Велику мајку, хранитељку живота. Јустин, мученик који је умро у Риму 165. и писац апологије, изриком говори о инкарнацији и каже да је Логос, добивши тело, постао потпуни човек телом, духом и душом. Он је заједно са Силом божијом и Духом светим.[21]

Рођење Христа „ἄνευ ἐπμιξία" Јустин[22] пореди са рођењем Зевсовог сина Персеја. У свом дијалогу против Трифуна, божанско порекло детета је наглашено ослањајући се на Септуагинту, Пс. 2, 7: „υἱος μου σύ ἐγό σήμερον γεγέννηκα".

За гностике Христос није рођен од деве Марије „ἐκ παρθένος", већ „δία παρθένος". Текст *De Carne*[23] (Tertulian, c. 160) даје коментар оба јеванђелиста. Код Луке (35) Дух и сила Вишњег сишла је на Богородицу, док код Јована, она је прошла кроз њу.

Ову идеју девичански рођеног и мајчински храњеног Бога[24] налазимо у античком симболу Артемиде Ефеске на тлу Мале Азије или на александријском терену у познатим стиховима Калимаха из Кирене (c. 300-240).

---

[18] R. P. F e s t u g i è r e, *La revelation d'Hermès Trismegiste,* I, Paris, 1983, 295 f. даје молитву упућену Хермесу Космократору и Пантократору.

[19] R. R e i s e n s t e i n, *Poimandres, Studien zur griechisch-ägyptischen und früh-christlichen Literatur,* Leipzig, 1904, 20, 3 и 16, 2.

[20] G. B. d e R o s s i, *Immagini scelte della beata Vergine Maria tratte dalle catacombe romane*, Roma, 1863, Bolletino di archeolog. Christiana, t. II, p 3; A. A c h e l i s, *Die Madonna in Priscilla*, Byz.-Neugr. Jahrbücher, 1920-1922, 1-3, 311 ff; J. W i l p e r t, *Piture delle catacombe romane*, Roma, 1903, 172-174, tab. XXI, XII.

[21] Јустин Мученик из Наблуса (Flavia Neapolis у Палестини) страдао је у Риму. Најзначајнија дела су *Apologia* (упор. *Apol.* I, 32, 1) и *Дијалоі с Јевреjином Трифуном*. У *Апологији* I, 82, 6 говори о Логосу који је мост између Бога и људи. (J. Q u a s t e n, *Patrology,* I, Washington, 1949, 209).

[22] F. A. L e h n e r, *Die Marienverherung in den ersten Jahrhunderten*, Stuttgart, 1881, 13, и J u s t i n, *Apol.* I, 22.

[23] T e r t u l i a n, *De Carne*, CSCEL 70, 231 и M i g n e, P. L. 2, XX.

[24] T h o m a s S c h i p l i n g e r, *Sophia Maria, op. cit.*, 293. О Калимаху из Кирене, упор. W i l a m o w i t z - M o e l l e n d o r f, *Reden und Vorträge,* I, 1925, 213-217; 7. и 19. ода Саломонова говори о Девици мајци и инкарнацији Бога (Q u a s t e n J., *op. cit.*, 163-164).

Идеја плодности и хтонског култа је нешто измењена у савезу Јехове са јеврејским народом у метафори Невесте и Женика, коју нам презентују пророк Исаија (60, 16 и 66, 2) и *Песма над песмама.* Такву везу у *Новом завету* представљају Христос и његова невеста црква, као мајка и невеста Искупитеља (Gal. 4, 26) Симболика се види у *Посланицама* – Петровој (2, 2) и Павловој (3, 1) – упућеним Коринћанима, где се говори о духовном млеку које неофити примају као залогу спасења.

Међутим, Саломонове оде, које се заснивају на псалмама и апокрифима, натопљене су гностичким елементима, и у хришћанским интерпретацијама саопштавају (XIX, 20): „Свети дух је отворио млечне груди оца да их проспе на сина који их прихвата"; или пак (стих XXXV, 3): „Ношен као дете од своје мајке, и са млеком росе Господа храњен, из груди Св. духа". Нешто касније Климент Александријски (150-216) експлицитно у свом делу *Педаїої* каже: „У Христу сам вам дао објашњење духовности.[25] Са Христом дао сам вам објашњење најпростијег духовног у најједноставнијој храни и најприроднијој, јер то је суштина млека, које тече из нежних груди пуних љубави. Христос, инкарнирани Логос, у ствари је млеко, млеко које храни (*Paedag.* VI, 36, 1) и које он дели у беседама са „којима се црква храни". То је једна мајка и дева, а ја хоћу да је зовем црква.[26] Чиста као девица, пуна љубави као мајка, она призива своју децу и храни их светим млеком – Логосом".

Протојеванђеље Јакова (XIX, 2) може се сматрати, на основу уверења A. Grabara[27] али не и Lafontaine Dosogne, као поуздан литерарни извор за разумевање лика Богородице Галактотрофусе.

Али Климент[28] такође даје слику Оца који ствара млеко – сина, која је приказана на саркофагу у манастиру у Солуну (сл. 6) из VI в.[29] где је у центру

---

[25] Clem. Alexandrinus, *Paedagogie*, VI, 35 (P. G., 8); J. Labourt, F. Batiffol, *Les Odes de Salomon*, Paris, 1911, 7, 12, 33.

[26] *Paedag. lib.* III; Migne, P. G. 8, col. 638, 682; старозаветна *Песма над песмама* је мистично венчање Јехове са народом Израела; у *Новом завету* она је симболични спој Христа и Мајке цркве (Еф. 5, 23 и Ез. 16, 8). Међу старијим коментарима ваља поменути Методија из Олимпа (GCS 17, 1917), Григорија из Ниће (P. G. 44, 755-1120), Нила из Ancyre (A. Sović, *De Nili monachi commentario in Canticum Canticorum*, Biblica, II, 1921, 45-52 и Bernarda из Clairvoix, *Sermo in Cant*, Cantic. P. L. 183, 785), такође Ђ. Трифуновић, *Тумачење Песме над песмама од Теодорита Кирског* у преводу Константина Филозофа, Зборник за славистику 2, Матица српска, Н. Сад, 1971, 86-103.

[27] A. Grabar, *Deux images de la Vierge dans un Manuscript serbe*, L'Art byzantin chez les Slaves, Paris, 1930, 264; J. Lafontaine Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en occident*, Bruxelles, 1964, 133.

[28] Ronig, *op. cit.*, 203-204; Clem. Alex., *Paedag.*, lib. III, PG. 8, 638.

[29] T. Klauser, *Studien zur Entstehungsgeschichte der Christlichen Kunst*, V, 14, Jahrbuch für Antike und Christentum, 1962, Münster, Westf., 113-124; Clem. Alex., *Paedag.* I, 9, 83. У *Педаїоїу* види Христа доброг пастира са мајком црквом која дојн децу и Јованом Златоустим. Богородица је Храм, јер је мајка; према П с. Епифанију, *De*

представљен Добри пастир, лево се налази Богородица црква која дoји, а десно, рекло би се, Јован Златоусти, као један од оних које црква дoји. Он је први кога је заједно с Христом дојила Богородица, а листа оних који му следе је прилична. Да поменем најважније: на челу је Фулберт из Шартра (умро 1153), св. Доминик (умро 1221), св. Катерина Сијенска (1380) и Аланус де Рупе (1475).[30]

У опису живота Јована Златоустог[31] каже се да је још као дете, клечећи пред иконом Галактотрофусе, чуо њене речи упућене своме сину, да престане мало да сиса да би она могла да понуди своје млечне груди св. Јовану.

У коментарима *Песме над песмама*, које је саставио Хиполит,[32] ученик св. Иринеја Лионског (умро 235), говори се о томе како се из груди мајке пије млеко јеванђеоских закона који чине храну вечности. Христове груди, међутим, нису ништа друго до два тестамента – *Стари* и *Нови завет*, а млеко значи њихове законе.

Коментар св. Августина[33] на псалм 21, 10 развија идеју цркве Галактотрофусе. Он инсистира на подели груди на лажне, које представљају Синагогу и значе навике телесне, и праве, цркву Христову, са Логосом Божијим у њој.

Међутим, тумачећи *Посланицу* св. Јована Партанима, Августин каже: „Estantem Mater Ecclesia et ubere eius duo testamenta scriptarum divinorum, haec scriptura lac omnium sacramentorum temporaliter pro aeterna salute".[34]

Laudibus S. M. Deiparae, P.G. 43, 488. О Богородици цркви: M. J. C o n g a r, *Marie et l'eglise dans la pensée patristique*, Revue de sc. Phil. et Theologiques, 38, 1954, 3-38.

[30] Л. М и р к о в и ћ, *Богородица Млекопитатељница*, Богословље, 1938, св. I, 11 ff.

[31] M i g n e, P. L. 211, 776-780. У првој катехези Јована Златоустог I 12, 3 се каже: „Никад људски разум неће схватити како девица храни Мајчиним млеком". (J e a n C h r y s o s t o m e, *Huit cathehes baptismales inedites*, S. C. 50, Paris, 1957, 113-114).

[32] H y p o l i t, *Comm. zum Hohenlied*, Slav. Fragm. II, сар. 1, 2, GCS, I, 344; према R o n i g, *op. cit.*, 204. Слично схватање о Богородици као жени која рађа и дoји Христа налазимо код Иринеја, Оригена, Климента и Хиполита. Упор. M a r i e - L o u i s e T h é r e l, *Les symboles de l'Ecclesia dans la creation iconographique de l'art chrétien du IIIe au VIe siècle*, Rome, 1973, 25. За Хиполита је Богородица исто тако Нова Ева, бременита духом, која се из воде крштења појављује као чиста невеста божија (H y p o l i t e d e R o m e, *Comm. ad Daniel*, I, 6, SC, Paris, 1947, 101). Две дојке су два Тестамента (T e r t u l i a n, *Ad. Mani*; E i s l e r, *op. cit.*, 387 и А у г у с т и н, *Expl. Cant. Cant.* I; P. E l c h, *op. cit.*, 5.2).

[33] H. C o a t h a l e m, S. J., *Le parallelisme entre la sainte Vierge et l'eglise dans la tradition latine jusqu' à la fin du XIIe siècle*, Analecta Gregoriana, vol. LXXIV, sec. B, no 27, Romae, 1954, 51. Упор. A u g u s t i n u s, P. L. 35, c. 1452; *Verbus Sponsus et Sponsa caro humana et uteumque unus filius hominus, Ile uterus Virginis Thalamus* ... Видети и C o n y b e a r e, *The Virgin Church and The Virgin Mother*, Archiv f. Religionswiss., VIII, 1905, 373 и IX, 1906, 73.

[34] A u g u s t i n u s, *In Epist. Joanis ad Parthos*, X, P. L. 35, 1998; R o n i g, *op. cit.*, 204, 40.

девичанских дојки, постаје симбол божије милости која се нуди палом човеку. Сличан ток мисли сусрећемо у најстаријем римском сакраменту,[48] насталом у VI веку.

У крштењу светим духом, тамо се каже: „Благослови Господе сва створења, ти који си извор меда и млека. Учини добрим твоје слуге преко извора неусахле воде живота, која је дух истине. Храни их тим млеком и медом исто као што си обећао нашим прецима Авраму, Исаку и Јакову, земљу, у којој тече мед и млеко. Сједини твоје слугe са светим духом као што су спојени мед и млеко да остану знак јединства две природе у Христу, једна небеска друга земаљска".

Примена меда и млека у ритуалу крштења среће се у Египатској, Афричкој и Римској цркви, а страна је у црквама Палестинској, Сиријској и Грчкој. Нарочито га срећемо на терену Египта под утицајем гносе. То је у ствари један пагански ритуал који прописује, на основу текстова записаних на магијским папирусима, да пре изласка сунца треба узети мед и млеко и тада се у срцу човека рађа нешто божанско. Овакав текст јасно алудира на место где бораве блажени и где тече мед и млеко, дакле рајско насеље.[49]

Појава варијанти на тему Галактотрофусе у теолошком погледу са новим темама развија и продубљује архаичну основну идеју.

Богородичина мати Ана, чије значење је Милост, среће се у живопису као Галактотрофуса.[50] Таква је фреска у Курбинову,[51] Мозаичка ватопедска икона[52] и зидне слике у Св. Стефану у Касторији[53], XIII в., у Перивлепти у

---

[48] Sánti Muratori, *Liturgia Romana I*, 318 и Leo Magnus ed. Ballerini, t. II, p. 24; Herman Usener, *Milch und Honig*, Rheinisches Museum für Philologie, N. F. 57, Frankfurt am Main, 1902, 187. О млеку у култу Грка и Римљана видети: K. Wyss, *Die Milch im Kultus der Griechen und Römer*, Giessen, 1914, 13: о улози млека у жртви.

[49] F. Buecheler und H. Usener, *Milch und Honig*, Rheinisches Museum für Philologie, Frankfurt an Main, 1902, 187, 188; Berliner Zauberpapyrus ed. Parthey, Abhandlungend. Berl. Akad., 1865, 120, 20: Καὶ λάβων τὸ γάλα σύν τῷ μέλιτι ἄποπιε πρίν ἀνατολῆς ἡλίου; и Тертулијан у писму Марциону (V, I, 14) говори о давању меда и млека неофитима као симболичне залоге будућег блаженства.

[50] Апокрифни извор Ане Млекопитатељнице имамо код J. Tischendorfa, *Evangelia, apokrypha*, Lipsiae 1853, V, 11: Πληρωθεισως δε τῶν ἡμερῶν ἀπεσμηξατο Ἄννα καὶ ἔδωκε μασζὸν τῇ παιδὶ καὶ επωνόμασετὸ τὸ ὄνομα αντης μαριάμ.

[51] R. Hamann Mac-Lean, *op. cit.*, 2, taf. 39 c; Р. Љубинковић, *Стара црква села Курбинова*, Старинар XV, 1940, 105.

[52] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, 104; П. Мильковић Пепек, *op. cit.*, 2; Н. П. Кондакова, *Памятники християнскоіо искусства на Аѳонѣ*, С. П. Б., 1902, XII.

[53] Ετολιαχοῦ Πελεχανίδου, *Καστορία* I, *Βυεαντίναι τοιχογ ραφίαι, πινακες*, Θεσσαλονίκη, 1933, 101 *β*.

Мистри, XIV в.,[54] и Зауму[55] из 1361. године. Срећемо је и на Криту – Кандаос (сл. 10) и на једној кипарској икони.[56]

Сличну схему налазимо и у приказу мајке Јована Крститеља – Елизабете насликане као Млекопитатељница. Приказана је таква у рукопису Јакова Кокинобафоса[57] (сл. 11). Једна интересантна комбинација Ане Галактотрофусе на чијим коленима седе Богородица и Христос постоји на пластици из Регенсбруга[58] (око 1280. године), сада у Минхену, у Баварском националном музеју.

У *Посланици* апостола Петра (I, 2, 2) се каже: „И будите жељни разумнога и правога млека, као новорођена деца, да у њему узрастете на спасење." Могуће је да је овај текст инспирисао Magdalen Master за слику Галактотрофусе окружене сценама житија Апостола Петра, сада на Yale универзитету у New Havenu,[59] или минијатуру рукописа из Матенадарана (6289 fol. 141 из године 1323), где Богородица доји Петра и Павла.[60] Тема се често понавља окружена Рођењем и Распећем, двема иконографским композицијама које су уско повезане са Христовом инкарнацијом.

Тако у једној сцени са приказом Христовог рођења, рађеној на слоноваči (чува се у Националној библиотеци у Паризу), из VIII в., доминира симболично значење над наративним (сл. 12). Уз Млекопитатељницу су само фигуре Јосифа и Саломе, указујући да је у питању Христово рођење.[61] А у

---

[54] G. M i l l e t, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 128, 4.

[55] Ц в е т а н Г р о з д а н о в, *Охридско зидно сликарство XIV в.*, Београд, 1980, фиг. 75; фреска се налази на северном зиду живописа 1361.

[56] Κωνστ. Δ. Καλοχύρη, *Αἱ βυεαντίναι τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, συμβολη εἰς την χριστιανικῆν τέχνην τῆς Ἑλλαδος*, Αθηναι, 1957, t. LXX.

[57] C. S t o r n a j o l o, *Miniature delle omilie di Giacomo Monaco e dell evangeliario gr. urbinate Roma*, 1910, pl. 67. Нежни однос мајке и детета присутан је и у етиопским рукописима: *Les apocryphes ethiopiens traduits en français par Rene Brassel*, VII, Paris, 1896, II и V; свакако утицај коптске литургике такође је знатан на формирање теме Галактотрофусе. Упор. A. G r a b a r, *Deux images, op. cit.*, 264; исти аутор, p. 273, наводи протојеванђеље Јакова гл. XIX, 2 као извор за Млекопитатељницу: „*βρεφος και ηλς και ελαβε μαζον εν της μητρος αυτον μαριας*".

[58] Inv. br. MA 156.

[59] O. S i r e n, *The Earliest Pictures in the Jarves Collection at Yale Univeristy, Art in Ofner Richard, italian Primitives et Yale University*, Comments and Revisions, New Haven, 1927, 11-13.

[60] Уз заглавље Јеванђеља по Јовану Л. Н. Д у р н о в о, *Армянская миниатюра*, Ереван, 1969, 60; Th. F. M a t h e w s and A v e d i s K. S a n j i a n, *Armenian Gospel Iconography*, Washington, 1991, R-10; овај рукопис из лондонске Brit. Libr. Ms. 15411 fol. 92 даје Марију Lactans уз заглавље по Марку. Минијатуру је радио Горос Таронеци 1321. године.

[61] A. G o l d s c h m i d t, *Die Elfenbein Skulpturen aus der Zeit der Karolinger und Sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914-26, t. XXXII.

титулама катедрале у Мајнцу стоји објашњење: „Nascitur ut cernis Verbum sub pondere carnis lactant infantem superomia Virgo."[62]

Иста тема, више буколичка, присутна је у рукопису Бриселске библиотеке[63] (no. 9222 из почетка XIII в.), на фресци у Оморфи Еклезиа, XIII в.,[64] на једном иницијалу сакраментара из Барселоне[65] (датиран 1305), и на фресци из Св. Николе Стегис[66] у Какопетрији на Кипру.

Млекопитатељница се појављује и у сцени Поклоњења мага, на пример на једној вази у музеју Кирхериано[67] рађеној у мермеру у доба Валенса (364-371). Ту као да су је оживели Пудентиусови дитирамби[68] са поетичном сликом мајке која доји.

Знатно касније, тема траје још увек, и у златној легенди налази се текст Bernarda из Clairvoixa:[69] „Item Bernardus quid factis magi, quid facitis lactantem puerum adoratis in tegurio vili in vilibus pannis, ergone Deus est iste".

Галактотрофуса се јавља и у сцени која илуструје Exod у рукопису *Ватиканског октатеуха*[70] (Vat. gr. 747) из XI века. Такође у бечкој Genesi,[71] у сцени Бекства из Египта и на синајској икони[72] која илуструје апокрифни

---

[62] J. V. Chlosser, *Qellenbuch des Abendlandischen Malerei*, Wien 1896, 174, 610.

[63] H. Schnitzler, *Rheinische Schatzkammer, Die Romanik*, Düsseldorf, 1959, no. 32.

[64] Γ. Α. Εωτηριοθ, *Η ομορφη Εκκλησια Αιγινης*, Επ. Εταιρ Βθζ. Εποθδ, 2, 1925, 254 f.

[65] F. Delclaux, *Imagenes de la Virgen en los codices medievales de Espana*, Archivo de la Coronna de Aragon, Madrid, 1973, 144, 145 sign. Frgam. Jaime I, је документ оснивања Братовштине доминиканске у Tarrega, из 1268. године.

[66] A. Papageorgiou, *Masterpieces of Byzantine art of Cyprus*, Nicosia, 1965, 14, pl. IX.

[67] R. de Flaury, *La Sainte Vierge Etudes archeologiques et iconographiques*, Paris, MDCCCLXXVIII, t V; P. van Moorsel, *De Galaktotrofusa en de Monophysiten. Opstellen voor H. van de Wall*, Amsterdam, Leiden, 1970, 125.

Мермерна ваза из доба Теодосија Великог (364-378) налази се сад у Musco Nazionale di Roma.

[68] Pudentius (Ditt. 27, ed. M. Lavarenne, IV, Paris, 1963, 211): „Маги нуде Христу летету богате дарове кога девица доји."

[69] F. Ronig, *Theologische Inhalte des Bildes der Stillenden Muttergottes Maria Lactans*, „1000 Jahre Saarburg", 964-1964, Saarburg, 1964, 165; Bernard из Clairvoixa спада у једног од „collactanea" Христа кога је Богородица чудесно дојила (Л. Мирковић, *Богородица Млекопитатељница*, *op. cit.*, 1938, 11).

[70] Paul Huber, *Image et Message. Miniatures byzantines de l'ancien et du nouveau Testament*, Zürich, Freiburg in Br., 1975, 19 ff. Cod. Vat. 747 садржи текст Exoda од fol. 72 r. до 122 v. илустрован са 55 минијатура, XI в., а Cod. Vat. 746 из XII века има Exod на fol. 151 до 260 v. која краде 56 илустрација.

[71] Emmy Wellesz, *The Vienna Genesis*, London, MCML X, pl. 6 (Gen. XXXIX, 9-13, fol. 31).

[72] Γ. Α. Εωτηριου, *Εικονες της μονης Εινα*, τ Α' 1956, πιν. 43, 45, т. В; 1958, 61; О иконографији сцене: Heimendahl A., *Die Flucht nach Egypten Aschafen*, 1951. и

текст. Богородица која доји Христа појављује се и у смирнском *Физиологу* са мистично-литургијским епитетом „Трапеза".[73] Видимо овај Богородичин лик и на кападокијској фресци у Ихлара,[74] Егри Таш Килисе.

Галактотрофуса је присутна каткад и у сцени Уласка у Јерусалим: на бочном порталу у Помпијеру[75] (сл. 43), XII век, на истој сцени у Леснову,[76] XIV в. (сл. 13), где симболизује Нови Јерусалим. Она је ту Нови Сион, Црква Хранитељка (Ecclesia Lactans),[77] мајка црква из чијих груди пијемо истину

H. Hommel, *Profectio Mariae, zur Ikonographie der Flucht nach Ägypten*, 1963. Ова несумњиво апокрифна инспирација сусреће се и на мозаицима Св. Марка у Венецији (O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984, 138, pl. 156. и A. Cutler, *The Cult of Galactotrofusa, op. cit.*, 347). Христ се према апокрифима баца у загрљај мајци, а она понета нежношћу узима га у руке и преплављује миловањем. *Evangiles apocryphes de l'enfance de la Vierge redactions syriaques arabes et armeniennea traduites et annotees par P. Peeters bollandiste*, Paris, 1914, II, 61-62; J. Marsel, *Maria's heerlijkheit in Egypten*, Leuven-Utrecht, 1953, 109-110 и 155-156. Коптске теотокије на четвртак: „Здраво ти, дојиљо, онога који све храни."

[73] J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Phisiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna*, Byz. Archiv, Leipzig, 1899, H. II, S. 57, taf. XXVII. У Охридском рукопису XIV-XV века, Константин Месаритес (1166-1173), куропалат и судија, приликом увођења Богородице у Храм каже: „καὶ κατὰ νοεῖται τὴν κορὴν τράπεζαν εἶναι θεοῦ τὸν τῆς ζωης ἄρτον φερουσαν καὶ τούς της σοφίας κρατῆρας ἀ θόλωτον."; Упор. *Јеврејима* 1, 14; Fr. Halkin, *Inédits byzantins d'Ochrids, Candie et Moscou*, Subsidia hagiographica no. 38, Bruxelles, 1963.

[74] N. Thierry, *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XIe s.*, Variorum Reprints, London, 1977, I, 351, pl. 288.

[75] J.A. Schmoll den. Eisenwerth, *Sion, Apokalyptisches Weib, Ecclesia Lactans*, Miscellanea pro Arte Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60 Lebensjahres am 13 jan. 1965, Düsseldorf, 1965, 91-106, 97 ff, fig. 11; упор. и H.J.Spitz, *Die Metaphorik des geistigen Eine Beitrag zur allegorischen Bibelauslegung des ersten christlichen Jahrtausend*, Münstersche Mittelalterschriften XII, München, 1972, 180 ff.; говори о метафорици хране и мајци цркви.

[76] N. Okunev, *Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves*, Les Balkans, I, Paris, 1930, 161; О апокрифној инспирацији присутој из Никодимовог јеванђеља, G. Millet, *Recherches, op. cit.*, s. v. Ramaux и A. Becker, *Einzug in Jerusalem*, 1924, 5 f.

[77] Harald Sahlin of Strängnäs, *Jungraus Maria Dottern Zion*, Ny Kyrklig Tidshrift, arg. 18, Häft 3-4, i A.G. Herbert, SSM, *The Virgin Mary as Daughter of Zion*, Theology, 53, 1950, 403-410; Јован Дамаскин, P. G. 95, 655 у говору на Благовести квалификује Богородицу као Узвишени Јерусалим, Саломонов храм прослављени – и свети Божији храм. У Ирмосу 9. ода канона ускршње литургије је текст Дамаскинов: „Светли се светли нови Јерусалиме, јер је слава Господа са тобом; хваљена буди и радуј се Сионе, ти чиста Богородице, у васкрсу онога кога си родила". (A.Kniazeff, *Theotokos dans les offices byzantins du temp pascal*, Irenikon, t. I, Chevetogne, 1961, 28. Идеја Богородице цркве и Новог Јерусалима развијала се од Јустина који ју је први формулисао, па до Св. Бернара. Упор. Bianca Kühnel, *From Earthly to Heavenly Jerusalem*, Röm. Quartal. Supl. Bd. 42, Roma, Freiburg, Wien, 56; „ἡ ἄνω Ἱερουσαλὴμ" није онај стари ропски са Синаја, већ је слободан, он је наша Мајка (Gal. 4, 24-26) и Г. Muszner, *Hagar, Sinai, Jerusalem, zur Text den Gal. 4*, 25 c, Theologische Quartalschrift, 1955, 56-60. G. Herbert, *La Vierge Marie, Fille de Sion*, La vie spirituelle, 85, août-sept. 1951, 127-139.

Новога завета. Ту тему је веома нагласио Bernard из Clairvoixa и Mechthild von Magdeburg[78] истичући модел већ одавно познат и у старо хришћанско доба, како показује и занимљив податак који доноси монахиња Етерија[79] у IV веку н. е. описујући Празник палми (Уласка у Јерусалим). Она говори о мајкама које су дошле носећи своју децу на рукама.

Такође и у иконографији Дрвета Јесејева[80] (Исаија 11, 1) каткад се среће Млекопитатељница; дева из лозе Јесеја која преко својих предака и као Бого-мајка сједињује оба завета. Ова тема је присутна у Дижонском рукопису (ms, 641[81] fol. 40 verso, из године 1111-1120). Ту је дата илустрација коментара Фулберта из Шартра на рођењу Богородице. Слично се илуструје и Јесејево

---

[78] M. Coathalem, *Le parallelisme entre la Sainte Vierge et l'église dans la tradition latine*, analecta Gregoriana, vol. LXXIV, no. 27, Roma, 1954, 15, 47, 57, 61, 63, 68, 86, 94, 100. Св. Бернард казује: „Ipsa Tabernaculum dei, ipsa Domus, ipsa atrium, ipsa cubiculum, ipsa Talamus" (St. Bernard's sermo 3 in Salve Regina, a.n. 2, P. L. 184, col. 1069).

[79] The Pilgrimage of Etheria ed., MC Clure and Cl. Feltoe, London, New York, O. J. 66: Описује се поворка која је кренула с Маслиновог брда певајући химне и антифоне а кад се приближио 11 час читани су делови из Јеванђеља (XXI глава по Матеју). У причи уласка у Јерусалим литургија види једну префигуру другог Доласка Христова у Слави, који је у вези са тријумфом победе распетог на крсту. (A. Kniazeff, *op. cit.*, 21-41). У најранијем хомилијару Супрасалском (Клонзовом-Михановичевом), налази се Слово на Лазареву суботу (P. G. 61, col. 775-778) на стр. 312 у словенском преводу: „**Яко се мати чадолюбо подавши съ младенцоу ...веселится детшту привлачашту**"; Клементина Иванова, *Житиното пенегирично наследство на т'рнеската книжовна школа, в Балканската р'кописна традиција*, Трновска књижовна школа, II, 1976, 199.

[80] Источњачка поезија и западна иконографија сустичу се у тему Богородице хранитељке Христа и вечног живота. И. В. Ягича, *Служевнная миней за сентябръ, октябръ и ноябръ въ церковнославянскомъ переводѣ по русскимъ рукописямъ 1095-1097 года*, Санктпетербургъ, 1886, 070, 071; Месеца октобра ан 8, глас 8: „ис' корене двдва юже наречеши дъштеръ пища ѐсть жизни нашей... и кондак, глас А: роди бцоу и питательницѣ жизни нашей"; и Anton Mayer, *Der Bild der Kirche, Hauptotive der Ekklesia im Wandel der abendländischen Kunst*, Regensburg, 1962, fig. 26. О иконографији дрвета Јесејева: A. Nasta, *Sourçes orientales dans l'iconographie Sudest européenne*, L'Arbre de Jessé, Actes du Congres AISE I, Sofia, 1966, 899 ff.; A. Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London, 1935; D. M. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, Dumbarton Oaks Papers, 34-35, 1980, 1981, 125-176; Исти: *The Prophetic scenes in the Tree of Jesse at Orvieto*, The Art Bulletin 54, 1972, 403-417; исти, *The Imagery on the West Front of Orvieto Cathedral*, Festschrift Fritz Saxl (1890-1948), London, 1957, 83-141; О Богородици, плодоносној лози говори Модест Јерусалимски (Dom B. Capelle, *Typologie Mariale chez les pères et dans la liturgie*, *op. cit.*, 1954, 195.) У опатији Citeaux налази се рукопис житија светаца из 1110. г. са лозом Јесејевом, где су укомпоновани пророци који су најавили Богородицу, а у центру је Млекопитатељница (Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, I, Lund, Humphries, London, 1971, 26).

[81] C. Oursel, *La miniature du XIIe s. de l'Abbay de Cîteaux d'après les manuscripts de la Bibliotheque de Dijon*, Dijon, 1926, pl. LXXXII, s. 125, fig. 160.

дрво из *Париског рукописа*[82] (Bibl. Nat. Franc. 9220, fol. 3 verso) уз текст „De sta Maria et Sancta Cruce", стих 16, где се каже: „Mater est preambula fructus nobis nutriens, crux in loco pascuae piscit nos praecipae."

Паралелно у то доба на истоку бесни борба против јереси за владе Алексија Комнена. У јеку Христолошких распри,[83] кад Итал тврди да није могуће рационално објаснити феномен божанске инкарнације у телу девојке, цар наређује Еутимију Зигабену, калуђеру цариградском, да скупи патристичке текстове који служе оповргавању јереси.[84] Уметност тога доба одговара симболима на замршена теолошка питања. Међу њима појављује се и лик Галактотрофусе у смирнском *Физиологу* са сигнатуром „Трапеза" и артосна *Панаїиа* (сл. 25) са још карактеристичнијом сигнатуром: „παρθένος βρεφοτρόφος", који свакако спадају у ликовне аргументе који учествују у борби против јереси на не мање упечатљив начин и веома очигледан.[85]

На западу текстови св. Бернарда, св. Фрање и св. Доминика стимулишу сличне представе Богородице, настале уз илустрације vita ових светитеља и највећим делом у Италији под византијским утицајем. Галактотрофуса се често и изоловано јавља на тамошњим зидним сликама, мозаицима и иконама. Такав је лик на мозаику Santa Maria in Trastevere[86] (сл. 14), XII век, са каснијим ретушима, приказана између два низа лудих и мудрих девица. Међутим, Богородицу Dom Ruperta из Deutza,[87] урађену у камену 1170. пратити

---

[82] Franz Ronig, *op. cit.*, 166 и у Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, Catalogue, II, Louvain, 1957, no. 10627.

[83] Гордана Бабић, *Христолошке расире у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава. Архијереји служе пред Хетимасијом и архијереји служе пред Ланцем*, ЗЛУ, 2, 1966, 11-31; Johannes Italos, *Questiones Quodlibentes*, тврди да је „Nόus" демијург света, јер се парадигма света налази у њему (Enn. V, 9, 3). Упор.: P. Ioannou, *Christliche Metaphysik in Byzans, I Die Illuminationslehre des Michael Psellos und Johannes Italos*, Studia Patristica et Bizantina, Ettal, 1956, 37, 110.

[84] Jugie, *La Vie et les oevres d'Euthyme Zigaben*, Echos d'Orient, IV, 1912, 215-225 и Πανοπλία δογματική, P. G. 130.

[85] Д. Айналовъ, *Византійскіе памятники Аѳона*, Виз. врем. VI, 1-2, СПБ, 1899, 73, т. X. Још је давно Августин рекао: Panem nostrum illa lactabit (*Sermo ad. Nat.*, 184, III, P. L. 38, col. 997); Eustratiadis, S., *Θεοτοκός είς τη 'Υμνογραφία*, Chevetogne Sur Marne, 1930, 77 доноси текст о Богородици: „*τεκοῦσα νέκταρ τῆς αθανασίας*" или „*τεκοῦσα τὸν οὐράνιον ἄρτον τὸν τρεφοντα τὴν κτίσιν*". Литургијски карактер ових формула је евидентан. Ови песнички изрази химнографа Павла Јосиме и Јосифа као да су имали пред очима откривен позноантички мозаик са приказом: τροφεος, νεκτάρ, αμβροσιος у знаку теогоније из IV-V века (Zauberns Archaeologischer Kurier, Frankfurter Algemaine, 19 Okt. 1985).

[86] Maurice Dejonche, *Roma-Santuario Mariano*, Roma, 1969, 101, fig. 25; G. Matthiae, *Mosaici medievali delle chiese di Roma*, Roma, 1967, no. 340.

[87] E. Beitz, *Rupertus von Deutz, seine Werke und die Bildende Kunst*, Köln, 1930: Boighgrave d'Athena J., *A propos de la Vierge de Dom Rupert*, Brüssel,1969; E. Marschal, *La*

текст Језекиља, XLIV, 2: „Porta haec clausa erit quoniam Dominus Deus Izrael ingressus est per eam".

У XIII веку, преко теолошких размишљања францискана и доминиканаца, у своме одсјају на ликовну уметност, неку врсту стилске симбиозе Запада и Истока, под утицајем контаката које треба приписати и историјским околностима крсташких ратова, срећемо примере теме Галактотрофусе у Византији, и нарочито на западу, познате под општом одредницом „maniera greca".[88] Таква је икона из Св. Марка (сл. 15), као ехо сувремених владајућих идеја.[89]

Готово у исто време св. Сава српски одлази у Св. Земљу. Оданде доноси икону Богородице Галактотрофусе (сл. 16), коју је према легенди св. Сава Јерусалимски оставио завет да се преда светитељу његовог имена, заједно с Тројеручицом и патерицом.[90] Св. Сава Јерусалимски, који је умро 534. године, саставио је теотокије у минејима где се слави Галактотрофуса.

На основу његовог житија (3. јун и 12. јан.) зна се да је Сава српски у XIII веку пренео ову икону у хизиҳију Карејску на Атос. Та је икона поштована у Србији и словенском свету под именом „Типикарница", Барловскаја,

---

sculpture et les chef d'oevre d'orfevrerie Belge, Bruxelles, 1975, 87. Овај познати рељеф из 1170. из Ст. Лорана у Белгији са приказом Млекопитатељнице тумачи текст Језекиља, XLIV, 2, о Богородици „затворених врата кроз која је ушао само Бог". Познат као маријански поклоник, Руперт као и Св. Бернард коментарише „Песму над песмама" (P. L. 169, col. 153) и Божанску литургију (Rupert von Deutz, *De divinis officiis*, lib. 3, c. 18 (P. L. 170, 75-77).

[88] Падованска фирентинска умбријска и кампањска школа као и сицилијанска и фреске пећинских цркава у Матери XIII в. показују интерес за овај иконографски тип. Упор: I. Hänzel, *Die Minaitur Malerei einer Paduaner Schule im Dugento*, JOBG, II, 1952, 108, fig. 11; E. Garrison, *Italian Romanesque Panel Paintig*, Florence, MCMXLIX, 52, no. 64 и p. 230, no. 635, p. 81, no. 184, p. 61, no. 104 (Пизанска) и следећи примери из Пизе: O. Siren, *Toskanische Maler im XIII Jahrhundert*, Berlin, 1922, 190, 191. G. Francastel, *La peinture italienne du Byzance â la Renaissance*, Paris, 1955, 13; Примери штафелајног сликарства из Кампање: упор. A. Quintavalle, *Contributi allo studio della pittura romanica in Campania*, Crispoli II, 1934, 16-18; Мозаичка Млекопитатељница из San Gregorio у Месини (V.N.Lazarev, Burligton Magazine, 1933, LXIII, 280-283).

[89] Икона у Музеју св. Марка (Grgo Gamulin, *Bogorodica s Djetetom i Donatorom iz Zadra*, Peristil, Zagreb, 1957, no. 7, tab. XXIX, 143) и фреска из пећинске цркве у Матери (La scaletta, Le chiese rupestri die Mattera, Roma, 1967, fig. 18).

[90] Миje тврди да је св. Сава донео у Хиландар Богородицу Млекопитатељницу која репродукује један сијенски оригинал и који се врло брзо раширио у Русији. G.Millet, *Recherches, op. cit.*, 203 и Н.П.Кондаков, *Иконография Богороматери, op. cit.*, 1911, 203; Ђ. Мано Зиси, *О уметности икона*, Српски књижевни гласник, књ. XXXIII, бр. 6, 16, јули 1931, 447. У Хиландару се налази и једна икона Богородице малог формата са текстом: „И младенца Млеком питала Јеси." (Димитрије Богдановић, Војислав Ђурић, Дејан Медаковић, *Хиландар*, Београд, 1978, 156, преиначе текст Мелода Романа: *τροφον τῆς ζῶης ἡμῶν (ρωμανοῦ τοῦ μελω δοῦ Ὑμνοι, Ἐκδ. κριτικῆ*, vol. III, Αθηναι, 1957, *κγ, ειναιτικός κῶδις*, 925).

Блажено чрево и Млекопитателница. У Вишњем покрову на Атосу о овој икони се каже: „На ивицама горње одежде Богородице, почевши од главе па наниже, с десне стране иде грчки текст: *„χρυσο πλοκώτατε πύργε καί δόδεκα τειχε πόλις ηλιοταλακτε Θρόνε καθέδρα τῦ βασιλέως ἀκατανοητον θαῦμα πῶς γαλουχεῖς τὸν Δειπότην*". Исти тропар је смештен с леве стране у словенском преводу. Тај тропар под именом ексапостиларија налази се на крају Великог канона Богородици у *Великом часослову* (Μέγα ὡρολογίον). Тај канон је дело Теодора Дуке Ласкара, никејског цара (1254-1258). У словенском преводу овај текст је смештен под називом *Изрјадниц* на крају осмогласника, односно на крају његовог другог дела. У словенским октеисима стоји да је тај канон преведен из грчког октоиха. У ствари, код Грка се налази на другом месту још у књизи под називом Πανδεκτη. Но као у *Пандекти* тако и у словенским октоисима, четири крајња тропара названа Екстапотиларима, који се налазе у *Μεῖα ορολοϊιονу* и међу којима је и наш тропар, не налазе се ни у *Пандекти,* ни у словенским октоисима. Отуда се рађа мисао да је припајање тих тропара оном канону учинио његов састављач. На нижем делу види се словенски потпис, али нејасан. Само због уништења неких слова није могуће одредити његов пуни, тачни и одређени смисао.

На основу података В. Ј. Ђурића и Г. Суботића, на икони испод слоја с краја XVII в. постоји онај из XVI са тачним датумом. Остаје отворено питање може ли се очекивати после детаљног чишћења и старији слој.[91]

Култ Млекопитателнице у Србији се потврђује фреско-иконом у егзонартексту Пећке патријаршије (сл. 17), који је подигао архиепископ Данило 1337. године.[92] Према тумачењу Лазара Мирковића фреско-икона илуструје химну Јована Златоустог посвећену Христовом рођењу, где девице указују част Девици мајки, што је свакако једна старија идеја код св. Августина: „Venite lactantes ad lactantem",[93] а која је приказана и на мозаику Santa Maria in Trastevere.

У илустрацији 8 кондака *Акатиста* у Матејичу,[94] XIV в., срећемо Галактотрофусу (сл. 18), којој се анђели диве обожавајући дело Христове инкарнације.

---

[91] *Вишній покровъ надъ Аѳономъ*, Москва, 1902, 58; *Сказанія о чудотворныхъ иконахъ Божіей Матери именуемой Млекопитательница*, Одесса, 1900, 5-32.

[92] Lazar Mirković, *Die nährende Gottesmutter Galaktotrophusa, op. cit.*, II, 304-305, tabl. XC. Isti, *Bogorodica Mlekopitateljnica, op. cit.*, 15, сл. 3; Мирјана Татић-Ђурић, *Богородица у делу архиепископа Данила II*, „Архиепископ Данило II и његово доба", Научни скуп САНУ, књ. LVIII, 1991, 405, сл. 8.

[93] Л. Мирковић, *Богословље*, 1938, сл. 1, стр. 17.

[94] Alexandra Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos, die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhundert*, Stuttgart, 1989, fig. 68 a и b. Дело Христове инкарнације потврђује се девичанским материнством у симболу Галактотрофусе (W. Christ Pa-

У Хиландару, у цркви Св. Трифуна,[95] међу Митрофановићевим радовима с почетка XVII века, има икона са записом: „И младенца млеком питала еси". Једно слично дело налази се у цркви Св. Ђорђа у Призрену.

На прелазу из XIII у XIV век Запад негује лик апокалиптичне жене у контексту Црква[96] – Сион. Леп пример налазимо у актима братовштине San Domingo in Tarenze из 1258, минијатури из триерског[97] Бистам архива (cod. 407), где се приказује „Mulier Amicta Sole et Mater Salvatoris", а под утицајем францисцанске Madonna del Umilta.[98] Она седи на Земљиној кугли, окружена са 12 звезда, симболима племена израилских, са сунцем и месецом (сл. 19).

Ту Марија, изданак израилског народа, храни свога творца и тако постаје симбол „Ecclesie lactans".[99]

Истовремено на Истоку, у Јерменији, илуминатор Торос Рослин[100] ствара лик Галактотрофусе са елементима Христовог страдања. (сл. 20): Богородица доји а фланкирана је са анђелима који носе инструменте мучења, као префигута Распећа.

Та идеја, овде лаконизирана, дата је у својој развијеној комплексности на римском Триптиху XVI века А.В. Фортија као Галактотрофуса и Распеће, рад мајстора Јадранског круга.[101]

Најзад, мотив Мадоне „dell' Umilta" добро познају италијански мајстори Трећента, какви су Ambrozio Lorenzetti, Francesco Gissi, Andrea da Bologna,

---

ranikas M., *Anthologia graeca carminum Christianorum*, Lipsiae, 1871, 139: „*Ἰδωμεν πάρθενου* γαλουχοῦσαν").

[95] Здравко Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево, 1977, стр. 38, 39, сл. 140; Предраг Пајкић, *Мало позната збирка икона из Призрена*, Гласник Музеја Косова и Метохије IV-V, Приштина 1959-60, 283.

[96] Schmoll von Eisenwerth, *Sion Apokalyptisches Weib, op. cit.*, 91-110.

[97] F.Ronig, *Zwei Bilder der Stillenden Muttergottes in einer Handschrift des Trierer Bistumarchivs, Ein Beitrag zur ikonographie der Maria Lactans*, Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, Bd. 8, 1966, 362-370; M.Wetter, *Mulier amicta sole una Mater Salvatoris*, Münchener Jb. für Bild. Kunst IX-X, 158, 159.

[98] King G.G., *The Virgin of Humility*, The Art Bulletin 17, 1935, 474-491; Meiss, *Madonna of Humility*, The Art Bulletin 18,1936, 435-464; D.Chapeaurouge, *Zur Symbolik des Erdbodens in der Kunst des Mittelalters*, Das Münster 17, 1964, 38-58.

[99] О њој као цркви говори Св. Кипријан: „Рођен из њене утробе, храњен њеним млеком и оживљен њеним духом" (Cyprian, *De Unitatae ecclesiae 5*, CSEL, 3, 1, 214).

[100] Види белешку 60. Рукопис се налази у Британском музеју, Ad. Ms. 15441, fol. 92.

[101] E. Garrison, *op. cit.*, 346, p. 131.

Giacomo da Riva, Bartolomeo Camogli Guariento, Nicoletto Semiteco.[102] Идеју потхрањују франциscанци.

У Грчкој и код нас мотив прелази ретроградно кроз симбиозу италo--грчких мајстора за шта имамо пример у лењинградској колекцији Лихачева,[103] сада у Ермитажу.

Касније, лик је секуларизован на Западу у теми: Мајка – Мудрост – Lactans – Филозофија, и мајка Херетика, где се у новом руху само понавља стари архетип антипода Ecclesia – Sinagoga.[104]

Mirjana Tatić-Djurić

LA VIÈRGE GALAKTOTROPHOUSA

L'image de la Vièrge Galaktotrophousa était initialement l'argument furtif, le symbole de l'orthodoxie dans le milieu monophisite copte, déguisé sous la même formule qu' Isis Lactans, Pietas Augustae et d'autres déesses courophores. Pour régler cette coincidence la poésie d'orient chrétien abonde dans les variations poétiques sur la Vièrge au lait Ephraim le Syrien, (373-378); Isaak d'Antioche vers 460; Jacques de Saroug c. 519 et les byzantins: Roman le Mélode (415-518), André de Crète (vers 660-720), mais l'art l'évite comme symbole, jugeant d'apres des monuments conservés. Les pères de l'église y ont participé, donnant l'exegèse du dogme de l'incarnation par la Vièrge alaitante (Amphiloche d'Iconium (vers 375), Jean Chrysostome mort 407, St. Augustin v. 430, Léon le Sage (886-912) etc.).

La seconde étape de l'investigation touche l'époque des disputes chirstologiques à Byzance du XI-XII siècle, avec le parallélisme à l'Occident byzantinisé acceptant ce motif ayant aussi une continuité de repères dans la poésie occidentale (Coelius Cedulius, V s., Venatius Fortunatus, VI s., Pape Gregoire III (731-741), Anselme de Cantorbéry (1093-1109), Bernard de Clairvaux (1153), st. Dominique (1221) et Vincent de Beauvais (1260).

---

[102] R. Pallucchini, *La pittura, Veneciana del Trecento*, Roma, 1964, 488, 519, 533, 561, 567, 593, 595, 596, 597, 608, 615, 651.

[103] М. Сычев, *Икона Божіей Матери Млекопитательницы*, из Собранія Лихачева, Русская икона I, СПБ, 1914, 52. – Критско сликарство наставља класични облик Млекопитательнице са типологијом Перивлепте и Енергетиде дојиља. Таква је Критско-сијеска из Campo Santo Teutonico (Gerd Hagendorn, *Postbyzantinische Ikone im Campo Santo Teutonico*, Prolegomena zu seiner Geschichte, Röm. Quartalschrift, Freiburg, Wien, 1977, 209-246, fig. 22a, лепи примерак из Думбартон Оакса (Marvin C. Ross, *Catalogue of the byzantine and early medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Washington, 1962, LXIV, no. 129, p. 108). Икона Јована Сиропула из збирке Лихачева (Materiali, XXI, 41), Галактотрофуса уз Византијске музе у Атини по. 277, XV в., и Млекопитательница Антонија Пападопулоса, XVI в., у Ватикану (A. Munoz, *I quadri bizantini dela pinacoteca Vaticana*, Roma MCMXXVIII, no. 278, t. XXIV, no. 2. Такође и икона из 1430. у Братошитини свих светих на Корчули (Фото В. Ј. Ђурић, Инст. за историју ум., по. 1925, 30).

[104] Lizelotte Müller, *Nährmutter Weisheit, op. cit.*, 347-359 и Kaddatz. A., *Die Entstehung des Motivs Ekklesia Synagoge*, Geschihtliche Hintergrude und Deutung, Berlin, 1960, 3 ff.

Dans la troisième étape concernant l'époque des Paléologues liée immédiatement au règne de Theodore Ducas Lascaris II (1254-1258), auteur de la Théologie chrétienne en 8 volumes et des Canons dédiés à la Vièrge, on voit l'apparition de l'image de la Vièrge Galaktotrophousa en Serbie, Macédoine et Byzance, dont le culte fut stimulé par l'icône vénérée en Terre Sainte et apportée par le premier archêvêque de Serbie, st. Sabba. L'icône thaumaturge se trouvant actuellement à Karyes de l'Athos ná pas l'allure d'un prototype de Palestine.

La continuité de ce sujet iconographique dans la peinture post-byzantine, principalement dans l'école crétoise et italo-crétoise est au fond une survivance de l'orientation naturaliste dans l'église d'Occident comme argument pictural de l'incarnation, coincidant avec la même prédilection conçue en Orient chrétien.

Сл. 1. Статуета из Дренове, Нар. музеј Светозарево, IV-III милениј

Сл. 2. Изида доји Хоруса, 7. век пре н.е., Берлин, Египатски музеј, инв. 13780

Сл. 3. Изида доји Хоруса, III-IV в. после Христа, сликарство на штуку, Фајум

Сл. 4. Богородица Млекопитатељница, стела, V-VI век, кречњак пореклом из Мединет ел Фајума, Берлин, Болс музеј, инв. 4726

Сл. 5. Присцила, аркосолиј катакомбе, поч. II в.

Сл. 6. Саркофаг из Солина: Богородица црква, Добри пастир и св. Јован Златоусти, IV в.

Сл. 7. Сахара, око 640, Млекопитатељница из Јеремијиног манастира, Каиро, Коптски музеј

Сл. 9. Галактотрофуса Латом, фрескa оштећена

Сл. 8. Фреска Богородице са Христом, светитељима и апостолима, Бавит капела 42

Сл. 10. Крит, Канданос, фреска из 1462, Ана Млекопитательница

Сл. 11. Ватикан, рукопис gr. 1162 fol. 159: Јелисавета доји св. Јована; Јаков Кокинобафос XIX 2

Сл. 12. Париз, Bibl. nac., Слоновача из Меца, Рођење Христово, VIII в.

Сл. 13. Лесново, фреска из 1349. г. Улазак у Јерусалим

Сл. 14. Sta Maria in Transtevere, мозаик из 1145-1153. г. Млекопитатељница са мудрим и лудим девицама

Сл. 15. Венеција, Ризница св. Марка, Млекопитатељница, икона из XIII в.

Сл. 16, Кареја, Млекопитатељница св. Саве, XVI, XVIII в.

Сл. 17. Пећка патријаршија, око 1330-1337, Млекопитатељница са девицама

Сл. 18. Матејич, фреска, XIV в. Осми кондак: „Свакое естество ангелское удивљаетсја великому твоего вочеловјеченија делу."

Сл. 19. Триер, Bistumsarhiv, cod. 407, XIV в.: Апокалиптична жена

Сл. 20. Лондон, Брит. библ., рукопис Ad. Ms. 15411 f. 92a, Торос из Тарона 1321, рестаурирао Јулфа Исфахан 1621.

СРЕТЕН ПЕТКОВИЋ

Ликови Срба светитеља у српским штампаним књигама XVI века

Српске штампане књиге XVI века знатнијим делом немају фигуралне илустрације, или су оне оскудне, већ су њихов главни украс иницијали и у мањој мери заставице.[1] Ипак, неколико књига и бројем, али и лепотом, дрвореза са представама светитеља и хришћанских празника надмашују оновремене штампане књиге других православних народа. Такве су, међу онима издатим у Венецији, *Молитвеник – Зборник за путнике* 1520, *Молитвеник* 1536, *Празнични минеј* 1538, све три књиге издавача Божидара Вуковића, затим *Зборник* Вићенца Вуковића 1547. и *Зборник* Јакова од Камене реке 1566,[2] док се на тлу покорених српских земаља издваја илустрацијама само књига *Цветног триода* из Мркшине цркве 1565.[3]

---

[1] Скоро четири петине српских штампаних књига XVI-XVII века имају као украс једино заставице и иницијале, а само у осам књига јавља се већи број фигуралних илустрација. Уп. Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV-XII века,* Београд 1958, 189-233; Р. Вујошевић, *О неким биографским подацима о Божидару Вуковићу Подгоричанину и о Молитвенику – Зборнику за путнике из Марцијане*, зборник Штампарска и књижевна дјелатност Божидара Вуковића Подгоричанина, Титоград 1986, 43-45.

[2] Р. Вујошевић, *нав. дело*, 43-44; Д. Медаковић, *нав. дело*, 201-207, 209-211, 214-216.

[3] Д. Медаковић, *нав. дело*, 230- 231. Као време довршавања *Цветног триода* из Мркшине цркве обично се наводи 1. септембар 1566. *Стари српски записи и натписи I*, ed. Љ. Стојановић, Београд 1902, бр. 656; Д. Медаковић, *нав. дело*,164, 230 и др. Међутим, књига је настала годину дана раније. (Исправка у *Старим српским записима и натписима*, бр. 6323 није запажена). У натпису се истина помиње да је књига завршена од Рождества Христова а҃ ф҃ д҃ з҃ (1566), али у исто време, на истом месту, пише и друга година: 1. септембар з҃ о҃ д҃ (7074), што одговара 1. септембру 1565. Одлучујући разлог да се *Цветни триод* Мркшине цркве датује у 1565. годину су паскални елементи. У натпису назначени круг сунца 17, круг месеца 5, епакта (основаније) 28 тачно се слажу само са 1565. годином. V. Gardhausen, *Griechische Paläographie*, Leipzig 1913², 497. Златни број 10 и нека епакта 7 не одговарају ниједној од ове две спорне године.

ѣный чиноль
ѧгоутїа побо́рнїка . иѣцре́
хъ изре́днаго . сте́фана стра́л
ца иѵѣньунїка . вѕспомь сь
шьшесе хорчо . итого празни́
кь сьвр[illegible] любовїю ра́дующесе
ѣныи [illegible] тьстоую
ть [illegible] . выѧ[illegible]ѣть, до́бла
го подо[illegible]нїка . иѣьнамь невѣ
димо сьхо́деще . ѡсѣнаю́ть,
поль зна дарующе ѵнїко
ѵтныи сьбо́рь . сѕнамисьвкоу
пльсе . сѕлнкьствоуѣть сла́в
но, итрьжьствоуѣть . славѣ
и вьспѣвай, ха . иже сте́фана
сице просла́вльшаго ѡ ~

ѧа . ѧь , ѕ . ѣсни на́мь
дн̃ь, вьзы́мныи го́ди вьсїа .
прїидѣте бра́тїе мнїколюбцы
ѡбѣремь цвѣти до́бродѣтелк
мь . иже изнесе намь сте́фань .
хвь оученїкь нельжныи . иже
да́ныи имоу тала́нть, до́брѣ
оумно́живыи . и вѣрнь ѩвьлсе
своемоу влцѣ . иже ѩко дрѣво
прии сходнщїихъ во́дь . пло́дь
свои да́сть вьврѣме своѣ . и на́
мь проси ѡха бавелїю мать
нна , ✣

о́ме ефе
запада сл̃це вьсїа . ѕаре
ѧгоутїа испоуща́й . сте́фань
вьцре мнїкь равѣдныкь
ѩко фи́никь рьпска́ коли
на вьса . оутрьдносьтецетке
своего застоупника слдще

Факсимил 1. Страница *Празничног минеја* са илустрацијом Стефана Дечанског кога приводи св. Никола Христу, штампарија Божидара Вуковића у Венецији, 1538.

Међу дрворезима у штампаним српским књигама три су посвећена представама домаћих светитеља – св. Сави Српском, Симеону Српском и Стефану Дечанском. Није необично што су управо ти светитељи на овај начин истакнути међу другим српским богоугодницима. Култ св. Саве и Симеона Српског, установљен у XIII веку, не само да није јењавао, већ је временом све више јачао,[4] а Стефан Дечански је управо у XVI веку почео да стиче углед који је далеко превазишао локалне оквире.[5]

У *Празничном минеју* Божидара Вуковића, штампаном 1538. у Венецији, старој српској књизи са највише илустрација, налазе се два дрвореза са ликовима српских светитеља. На првом је представљен Стефан Дечански, а на другом су приказани Симеон Српски и његов син Сава Српски.

Мала илустрација Стефана Дечанског кога свети Никола приводи Исусу Христу (6,7 x 7,1 cm) налази се на листу 80 verso *Празничног минеја* на почетку 11. новембра, када се слави успомена на несрећног српског краља. Испод дрвореза започиње служба светом краљу Стефану Дечанском од Григорија Цамблака.[6] И ова илустрација, као и већи део других у *Празничном минеју*, истих или сасвим сличних димензија, дело су једног дрворесца који се лако препознаје, јер је користио шрафирање да би назначио волумен.[7] Представа Стефана Дечанског са св. Николом пред Христом била је резултат настојања Божидара Вуковића и његовог штампара јеромонаха Мојсија да се попуни већ постојећи илустративни материјал за потребе српске венецијанске штампарије. Непознат мајстор је свој посао започео, највероватније и обавио, још 1536, јер је као почетак штампања *Празничног минеја* означен 11. јун те године, а већ се на првим кватернионима књиге налазе ови мали, карактеристични дрворези.[8]

---

[4] В. Ћоровић, *Култ Светога Саве*, Братство XXVIII, Београд 1934, 112-126; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 56-71; Д. Милошевић, *Иконографија светог Саве у средњем веку*, зборник Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 279-315; Г. Суботић, *Иконографија светог Саве у време турске власти*, зборник Сава Немањић, 343-354.

[5] М. Филиповић, *Култ Стефана Дечанског у Овчем пољу*, Хришћанско дело 3, Скопље 1937, 180-195; Т. Вукановић, *О култу Стефана Дечанског у Метохији*, Хришћанско дело 5, Скопље 1938., 371-389; М. Ћоровић-Љубинковић, *Иконостас цркве светог Николе у Великој Хочи. Прилог проучавању култа Стефана Дечанског*, Старинар, н. с., IX-X, Београд 1959, 174-178; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614*, Нови Сад 1965, 83 et passim.

[6] Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима у Србљаку*, зборник О Србљаку, Београд 1970, 317.

[7] Д. Медаковић, *нав. дело*, 130.

[8] Илустрације св. Симеона Столпника на л. 2^{r}, Рођења Богородице на л. 16^{r}, св. Јована Богослова на л. 36^{r}, Невероваља Томиног на л. 43^{v} итд.

Детаљ 2. Стефана Дечанског приводи св. Никола Христу,
Празнични минеј, штампарија у Венецији, 1538.

Илустрација, скоро квадратног облика, посвећена Стефану Дечанском иконографски је другачије решена него остали дрворези у овом минеју Божидара Вуковића. Код других се, пре почетка текста којим се слави успомена на неког светитеља, приказује само његов лик, допојасни или у пуном расту. Како је поменуто, на представи посвећеној Стефану Дечанском приказани су, уз српског краља (стн стефан крал въ дечахъ), још и његов заштитник св. Никола Мирликијски (стн никол) како га приводи Христу који благосиља обојицу светитеља из медаљона неправилног облика у горњем левом углу. Да би се попунио празан простор, изрезано је једно дрво са три гране у доњем левом углу. Христос и свети Никола одевени су уобичајено: први носи хитон и химатион, а на другоме је пуни епископски орнат, укључивши омофор и надбедреник. Одора Стефана Дечанског знатно је занимљивија. Српски светитељ је одевен у прави дивитисион, око врата се уочава трака манијака, а преко десне руке, за коју га држи св. Никола, пребачен је лорос. На дивитисиону су приказани, уз уобичајене украсе од полудрагог камења, и пет двоглавих орлова. У левој руци Дечански држи велики крст, чији га врх надвишава. На глави носи круну у облику калоте чији кружни прстен при дну премошћује полукружни метални обруч. Калота круне украшена је пле-

менитим камењем, а на врху су три полулоптаста украса. Српски краљ има дужу браду која се у доњем делу рачва у два дела.

Околност да се краљ Стефан Дечански приказује заједно са св. Николом указује на повезаност ове двојице светитеља. Наиме, у житију српског краља његов животописац Григорије Цамблак опширно описује како је Дечански, кога је отац ослепео, прогледао, пошто му је св. Никола повратио вид.[9] Чинећи ово чудо, свети Никола се, по Цамблаку, два пута јавио ослепљеном краљу: на Овчем пољу, док је овај одлазио у изгнанство, и у Цариграду, у Пантократоровом храму, када га је исцелио. Ова два чудесна виђења биће нешто касније приказивана у српској средини међу чудима св. Николе.[10] У Венецији, међутим, Божидар Вуковић је наложио непознатом дуборесцу да сачини, колико знамо, најранију представу Стефана Дечанског са св. Николом.

Појава св. Стефана Дечанског у *Празничном минеју* означава почетак светитељевог култа ван уског подручја око манастира Дечана, где су почивале његове мошти. Убрзо после 1538, Пећка патријаршија, обновљена 1557, почела је да подстиче култ краља-мученика, па је овај домаћи светитељ први чије се поштовање, уз св. Саву и Симеона, проширило на све области у којима је живео српски народ.[11] Не би се, ипак, могло рећи да је објављивање текста Служба св. краљу Стефану Дечанском и овог малог дрвореза у *Празничном минеју* Божидара Вуковића 1538. био значајан подстицај култу св. Стефана Дечанског. Била је то, чини се, превасходно тек најава будућег поштовања и израз настојања дечанског братства да рашири култ свога ктитора. На то би се могло озбиљно помишљати, јер је штампар ове књиге, јерођакон Мојсије, родом од места Будимља, био дечански сабрат.[12] Он сигурно није обављао само техничке послове у штампарији Божидара Вуковића. Сам власник тешко да је, колико знамо о њему, поседовао веће теолошко образовање од дечанског монаха.[13] Пошто су се штампале само црквене књиге ра-

---

[9] *Животь краля Стефана Дечанскогъ*, Гласникъ Друштва србске словесности, књ. XI, у Београду, 1859, 49, 58.

[10] М. Ђоровић-Љубинковић, *нав. дело*, 175-177; С. Петковић, *нав. дело*, 83; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, зборник О Србљаку, Београд 1970, 220-221.

[11] М. Ђоровић-Љубинковић, *нав дело*, 175; С. Петковић, *нав. дело*, 83.

[12] *Стари српски записи и натписи I*, бр. 494.

[13] Божидар Вуковић је, зна се, поседовао једно дело Марка Мусуроса, знаменитог критског филолога, издато 1502. године. А. Сковран, *Војвода Божидар Вуковић – Dionisio della Vechia, гасталд Братства св. Ђорђа Грчког у Венецији*, Зограф 7, Београд 1977, 82. То може бити неки знак о његовим интересовањима за лаичку литературу, али сличног трага нема о склоностима Божидара Вуковића за теологију.

зумљиво је да је Мојсије Дечанац био важна потпора Божидару Вуковићу у одбиру текстова доста сложене богословске садржине. Нема разлога да се сумња да јеромонах Мојсије није питан и када су се наручивали дрворези. Оданост према своме матичном манастиру и његовом ктитору сигурно су подстакли Дечанца, осамљеног у Венецији, да уз сагласност Божидара Вуковића, унесе у *Празнични минеј* и Службу светом краљу Стефану Дечанском и мали дрворез са св. Николом.[14] Ово је тим пре издавач могао да прихвати, јер је, одан својој постојбини и намењујући књигу првенствено српским наручиоцима, имао довољно разлога да минеј обележи и српским, локалним култовима.

При представљању Стефана Дечанског непознати дрворезац је био пред сложеним задатком. У Венецији готово сигурно није имао никакав предложак,[15] а требало је изрезати лик светог краља који ће препознати будући купци *Празничног минеја* у српским крајевима. И ту је, чини се, одлучујућу улогу имао дечански јеромонах и штампар Мојсије. Он је уметнику који је резао дрворезе за Божидара Вуковића дао тачан иконографски опис лика св. Стефана Дечанског каквог га је запамтио у свом манастиру Дечанима, где су очувана четири ктиторова портрета.[16] За овакву малу представу, каква је у *Празничном минеју*, било је довољно да се одреде само неке лако уочљиве појединости. Једна од пресудних ознака за спољашњи изглед у средњем веку, судећи по византијским сликарским приручницима,[17] био је облик браде, јер је овал лица опште место, а начин чешљања и посебно изглед браде остајао је упечатљив. Јеромонах Мојсије се сећао да је на дечанским портретима ктитор имао не много дугу браду, која се при крају раздвајала у два

[14] Судећи по тестаментима, Божидар Вуковић није лично одржавао посебне везе са манастиром Дечани. Пред смрт 1539, али и у старијој опоруци из 1533, он обдарује Милешеву, Хиландар, цркву св. Георгија у Подгорици и посебно манастире на Скадарском језеру, док се Дечани нигде не помињу. Ј. Тадић, *Тестаменти Божидара Вуковића, српског штампара XVI века*, Зборник Филозофског факултета VII, 1, Београд 1963, 339-342.

[15] Колико је Божидар Вуковић током боравка у Венецији оскудевао у иконама, сведочи и то што је 1520. откупио од фрањеваца једну икону Нерукотвореног образа (Л. Мирковић, *Икона са записом Божидара Вуковића*, Старинар VII, III сер., Београд 1932, 127), која одступа од православне иконографије. Уп. В. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 55, 108-109.

[16] В. Петковић – Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани II*, Београд 1941, таб. LXXIII, LXXIV, LXXV, CXXXVII, CXLVII; И. Ђорђевић, *Представа Стефана Дечанског уз олтарску преграду у Дечанима*. Саопштења XV, Београд 1983, 35-42 (са старијом литературом).

[17] Уп. *Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos*, München 1960, 68-73, 77-78, 132-147, 162-174 et passim.

дела.[18] Непознати венецијански дрворезац могао је стога по његовом сведочењу и опису да изреже тачан изглед браде Стефана Дечанског.

На венецијанској представи краљ-светитељ, осим тога, има исту онакву круну какву су носили сви Немањићи од краја XIII века[19] и са којом је он био представљен два пута у својој задужбини:[20] она је у облику калоте од тканине, украшена је драгим камењем и има кружни прстен који се натиче на главу и метални лук који, пратећи облину калоте, почиње од темена, а завршава се на затиљку. На врху овог лука је крупан драги камен, орфанос, што је типично за византијске, односно српске круне XIV века.[21] Једино је дрворезац XVI века додао са стране круне још два крупна драга камена, који су туђи традицији из епохе Дечанског.

Краљева одора, уобичајен дивитисион са лоросом, украшена је на дрворезу из *Празничної минеја* Божидара Вуковића великим двоглавим орловима. Овај мотив био је омиљен и на Западу и на Истоку, поред осталог и у Византији и средњовековној Србији.[22] На одорама српских владара и племства орлови су постављани у кружни оквир.[23] Венецијански дрворезац на минијатурном лику Стефана Дечанског, високом једва пет сантиметара, није окружио двоглаве орлове, јер му је недостајао простор, већ је пет таквих представа на краљевом дивитисиону остало слободно. Двоглави орлови без кружног оквира нису били уобичајени на тканинама, иако их има,[24] али се као украси чешће јављају на средњовековној скулптури или делима примењене уметности.[25] Раскошне оновремене тканине у Венецији са тим моти-

[18] Од четири представе Стефана Дечанског у манастиру Дечани на три портрета оваква брада се јасно уочава, док само на донаторском портрету на јужном зиду наоса због оштећености фреске то није сасвим извесно. Уп. В. Петковић – Ђ. Бошковић, *нав. дело*, т. CXXXVII.

[19] С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 83 et passim, сл. 11, 14. и др.; Ј. Ковачевић, *Средњовековна ношња балканских Словена*, Београд, 1953, 243-244.

[20] На лику у Лози Немањића у припрати, као и на његовом посмртном портрету у олтару, Стефан Дечански има отворену круну. Ђ. Бошковић–В. Петковић, *нав. дело*, таб. LXXIII; И. Ђорђевић, *нав. дело*, 36.

[21] С. Радојчић, *нав. дело*, 83, 85.

[22] O. von Falke, *Kunstgeschichte der Seidenwelerei*, Berlin 1921, Taf. 1; Ch. Diel, *Manuel l'art byzantin II*, Paris 1926, 643; Ј. Ковачевић, *нав. дело*, 195-196.

[23] С. Радојчић, *нав. дело*, 85; Ј. Ковачевић, *нав. дело*, 29-33, 39, 44, 45, 47, 48, 52, 56, 58, 59, 61, 62, 66-68, 83.

[24] Ј. Ковачевић, *нав. дело*, 36, 44, 82, сл. 54.

[25] На цркви Лазарици, на јужном отвору припрате, на олтарском прозору Дечана, орнамент на улазу у цркву манастира Лесново, на амвону цркве у манастиру Љубостињи и др.

вом[26] такође су могле да најдиректније инспиришу Божидаревог дрворесца.

Поменуто је већ да је представа Свети Никола приводи Стефана Дечанског Христу била новина када се 1538. појавила у *Празничном минеју* Божидара Вуковића, јер се до тада њих двојица нису приказивали заједно. За избор оваквог иконографског решења, поред Божидара Вуковића чија је реч била одлучујућа, морао се заложити и јеромонах Мојсије Дечанац. Изабрана је композиција блиска донаторској у којој св. Никола приводи Стефана Дечанског Христу, али, разуме се, без модела цркве.[27] У ктиторским композицијама XIII века, па и касније, у Србији донатора приводи Христу Богородица,[28] али нису непознати случајеви да је посредник неки светитељ.[29] Тешко да је непознати венецијански дрворезац, понајпре неки Грк, сам изнашао овакво решење, јер би морао да зна Цамблаково житије Стефана Дечанског. Смело би се помишљати да је опет Мојсије Дечанац био та личност која је аутору дрвореза указала на светитељево житије и могући иконографски предложак.[30] И по другим црквама дечански јеромонах могао је да види и запамти тип овакве донаторске композиције, као у оближњој Пећкој патријаршији са представом архиепископа Данила II, али му је морао бити најближи његов матични манастир. Ту је управо постојала једна сцена са ктитором чије је основно решење блиско ономе остваренom на *Празничном минеју* из 1538. У североисточном углу дечанске припрате око 1349. насликана је донаторска композиција Ђурђа Остоуш Пећпала, чијом је заслугом живописан овај део храма, посвећен св. Георгију, имењаку ктитора.[31] Овај „мали" ктитор Дечана приказан је пригнут, без модела цркве, док га св. Георгије, држећи га за раме, приводи Христу на престолу. Основно решење понавља се и у *Празничном*

[26] Getholf de Urbani, *Les arts industriel de Venise*, Venise, s. d., 146-147 (по Ј. Ковачевићу, *нав. дело*, 195).

[27] Д. Медаковић, *нав. дело*, 133.

[28] С. Радојчић, *нав. дело*, 75-77.

[29] Некада је посредник патрон храма, други пут светитељ по коме је ктитор добио име (црква Богородице у Пећкој патријаршији, параклис св. Георгија у Дечанима, параклис св. Стефана у Морачи, црква св. Николе у Морачи, манастир Враћевшница и др.).

[30] Прва је на значајну улогу Мојсија Дечанца у припреми илустрација за *Празнични минеј* указала М. Ђоровић-Љубинковић (*нав. дело*, 175). Нема никаквог доказа, међутим, да је „дрворезима илустровао" *Празнични минеј* управо јеромонах дечански Мојсије, а још мање да је он „први познати сликар који је ... припадао дечанској сликарској радионици" (*исто*, 177). Карактеристични иконографски пропусти при представљању св. Саве и св. Симеона у *Празничном минеју* не би се никако могли догодити једном српском уметнику.

[31] Ђ. Бошковић – В. Петковић, *нав. дело II*, 2. Истина, овај простор није омеђен зидовима, али је ван сумње да је сматран за параклис.

минеју, али, разуме се, тамо са св. Николом и Стефаном Дечанским. Једна од крупних разлика је да је Христос у Дечанима на монументалном престолу, а у венецијанској књизи у малом овалу у углу. До ове измене је превасходно могло да дође из техничког разлога, јер је дрворезац располагао малом квадратном површином, а приказивање Христа на престолу би неминовно издужило композицију у правоугаоник. Друга већа разлика је што св. Георгије приводи Ђурђа Пеђпала Христу држећи своју руку на донаторовом рамену. Такву иконографску слободу могли су да дозволе, чак и траже ктитори-световњаци, али је разумљиво зашто би један клирик, какав је био јеромонах Мојсије, управо такву појединост изоставио.

Детаљ 3. Свети Сава Српски и свети Симеон Српски,
Празнични минеј, штампарија у Венецији, 1538.

Из ове, нешто подробније, анализе смео би се извести закључак да је за појаву композиције Свети Никола приводи Стефана Дечанског Христу у *Празничном минеју* из 1538 – по избору теме, по иконографском типу, па и појединостима представе Дечанског – најзаслужнији јеромонах Мојсије Дечанац, блиски сарадник Божидара Вуковића.

Док је појава представе св. Стефана Дечанског са св. Николом у *Празничном минеју* Божидара Вуковића била иконографска новина, дрворез са најугледнијим српским светитељима Савом и Симеоном могао се очекивати у

овој књизи. Још од раног XIII века култ утемељивача српске државе, односно оснивача независне српске цркве, ојачао је до те мере да отада није било скоро ниједне цркве у средњовековној српској држави у којој не би били насликани заједно Стефан Немања као монах и његов син Сава као архиепископ. Ако је *Празнични минеј* превасходно био намењен српској пастви, а географска распоређеност очуваних примерака то потврђује,[32] онда је сасвим разумљиво што је под 14. јануаром унета Служба св. Сави од Теодосија,[33] а пред самим њеним почетком уметнут мали дрворез (6,7 x 7,1 cm) Саве Српског и Симеона Српског (241 verso).

Свети Сава (**стꙑ сава**) је приказан у полистравриону са дугим рукавима и са омофором. С предње стране, испод нешто краћег предњег дела полиставрионa, виде се стихар и епитрахиљ. Светитељ држи полураширене руке, а на длану леве руке носи повезану књигу јеванђеља. Његово лице уоквирују дуга коса и кратка метличаста брада. Симеон Српски (**и Симеѡн Сръпскы**) одевен је у монашку расу са огртачем, а преко главе је пребачен кукул. У десној руци, испред себе држи крст, а длан леве руке је окренут напред. Крај ногу двојице светитеља је симетрично распоређена вегетација, чији је средишњи део са расцветаним дивљим каранфилом најуочљивији.

Заједничко приказивање св. Саве и Симеона као светитеља настало је, закључује се са разлогом, подстицајем из Хиландара, где су отац и син били и ктитори и најугледнији монаси.[34] Свакако да су култу много доприносили и манастир Студеница, где су почивале мошти Стефана – Симеона Немање, као и манастир Милешева, који је чувао исцелитељне земне остатке св. Саве. Међутим, само је највећи светогорски српски манастир исказивао поштовање заједно обојици светитеља. Уважавање св. Саве и Симеона је брзо после успостављања заједничког култа надишло локалне оквире и постало свеопште у српском народу.[35] Разумљиво је стога што је Божидар Вуковић нало-

---

[32] Уп. П. Момировић, *Распрострањеност издања Божидара Вуковића на садашњем подручју Војводине*, зборник Штампарска и књижевна дјелатност Божидара Вуковића Подгоричанина, Титоград 1986, 195-210; В. Поповић, *Књиге Божидара Вуковића у Румунији*, ibid., 211-213; Р. Ковијанић, *Неколико података о раструрању књига Божидара Вуковића*, ibid., 173-174; *Српске рукописне и штампане књиге у Славонији од XV до XVIII века*, Београд-Пакрац 1990, 45-49, 66-67.

[33] Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима у Србљаку*, зборник О Србљаку, Београд 1970, 281, 283 (са старијом литературом).

[34] С. Радојчић, *Хиландарске иконе светога Саве и светога Симеона – Стевана Немање*, Гласник Српске прав. цркве XXXIV, 2-3, Београд 1953, 30-31; М. Ћоровић-Љубинковић, *Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве*, Старинар, н. с., VII-VIII, Београд 1957, 77-89; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом српском сликарству*, 182-186.

[35] М. Ћоровић-Љубинковић, *нав. дело*, passim; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, 68-71; D. Milošević, *Die Heiligen Serbiens*, Recklinghausen

жио 1536. да се, уз остале дрворезе, изреже и један са ликовима св. Саве и Симеона.

Ову илустрацију радио је неки странац, вероватно венецијански Грк, исти онај који је аутор сцене Свети Никола води Стефана Дечанског пред Христа. То се лако запажа, јер оба дрвореза показују иста стилска својства, па су чак у милиметар исте величине (6,7 x 7,1 cm). Околност да је ову графику св. Саве и св. Симеона резао уметник неупућен у локалну, у овом случају, српску иконографску традицију, открива и једна мала, али врло битна појединост: на илустрацији св. Сава нема тонзуру, а тако га приказују сви старији српски живописци. Знаменити светитељ је носио тонзуру, коју необавештени везују за католички клир, иако су теме бријали још рани египатски пустињаци, а пре њих и свештеници древног Египта.[36]

Симеон Српски својим ставом и одећом одговара типичним представницима монаха-светитеља. Изглед лица оснивача српске средњовековне династије у дрворезу *Празничної минеја*, међутим, не одговара његовој устаљеној иконографији. На портрету у Милешеви (око 1223) који је насликан под надзором његовог сина Саве,[37] Немања као монах има подужу браду, при крају нешто сужену,[38] а не краћу и са два оштро завршена краја као у венецијанској штампаној књизи. Осим тога, и широко лице Симеона на гравири не одговара много пута поновљеном светитељевом лику у српским црквама између XIII и XV века. И ово би био разлог да се обеснажи могућност да је у Венецији око 1536. постојала нека српска икона св. Саве и Симеона на коју се гравер угледао.[39]

Лик светог Саве Српског, поред типичног одсуства тонзуре, има још једну иконографску особеност непознату до *Празничної минеја* Божидара Вуковића: највећи српски светитељ држи полураширене руке, а на левом

1968, 4 ст пассим; Иста, *Срби светитељи у старом сликарству*, passim; Иста, *Иконографија светог Саве у средњем веку*, зборник Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 279-315; Г. Суботић, *Иконографија светог Саве у време турске власти*, на истом месту, 350-351.

[36] С. Радојчић, *Тонзура светог Саве*, Годишњак Музеја јужне Србије I, Скопље 1937, 149-158.

[37] С. Мандић, *Портрети на фрескама*, Београд, s. d., 4-5. Околност да је св. Сава Српски бринуо за иконографски програм Милешеве (В. Ђурић, *Свети Сава и сликарство његової доба*, зборник Сава Немањић – Свети Сава, 248-249) упућивало би да је лик Стефана Немање као монаха веран, без обзира што је прошло око четврт века од његове смрти.

[38] Симеон Српски – Стефан Немања сликаће се и касније са таквом брадом, или сасвим мало измењеном (Краљева црква у Студеници, Бела црква Каранска, Псача, Велуће и др.)

[39] Д. Медаковић, *нав. дело*, 138.

длану му почива књига. Овакво приказивање светитеља као да нема објашњење, нарочито не теолошко. И зашто би непознати дрворезац у Венецији одустао да једног архијереја, што је и св. Сава Српски, прикаже уобичајено – са јеванђељем прислоњеним уз тело? Међутим, ако се пажљиво погледају и друге илустрације у *Празничном минеју*, које су придодате ранијим, посебно за *Празнични минеј*, уочиће се да лик св. Саве Српског са полураширеним рукама није усамљен. Тако су представљени и допојасни ликови Јована Златоустог и Јована Богослова, као и архиђакон Стефан у пуном расту, који као и св. Сава Српски на исти начин држи јеванђеље.[40] За овакву иконографску посебност, по свему судећи, разлог треба тражити у избегавању дворесца да на површини за гравиру остави неки већи празни простор. У композицијама са сценама или са више ликова тај проблем није постојао, јер је расположиво поље било испуњено. Међутим, тамо где су се приказивале само две фигуре или једна – онда увек допојасна – остајало је доста празног простора, обзиром да је појединачни лик или две фигуре требало укомпоновати у квадратну површину чија је једна страна одговарала ширини ступца. У тим случајевима дрворезац се некад испомагао тиме што су поједине светитељске фигуре ширили руке, а у једну од њих стављана је књига. Тако је учињено и са представама св. Саве и Симеона Немање. Шта више, при дну тог дрвореза ради попуњавања простора стављене су влати траве и биље, међу којима и дивљи каранфил са четири листа, пореклом из исламског декоративног репертоара.[41]

Околност да се међу тридесет две сцене у *Празничном минеју* налазе две са представама тројице српских светитеља говори да је издавач ипак хтео да и гравиром подсети на српске светитељске култове. Не треба губити из вида да су, осим сцена, само најистакнутији светитељи православне цркве у овом минеју добили своје дворезе. Увођење тројице Срба – св. Саве, Симеона и Стефана Дечанског – у тако одабрани скуп свакако је последица оданости Божидара Вуковића и јеромонаха Мојсија Дечанца свом роду. Али, то није једини разлог. Војвода и штампар из Подгорице знао је да ће књиге са католичког Запада, а притом умножене на нетрадиционалан начин путем преса, изазвати устезање макар код једног дела могућих српских купаца.[42]

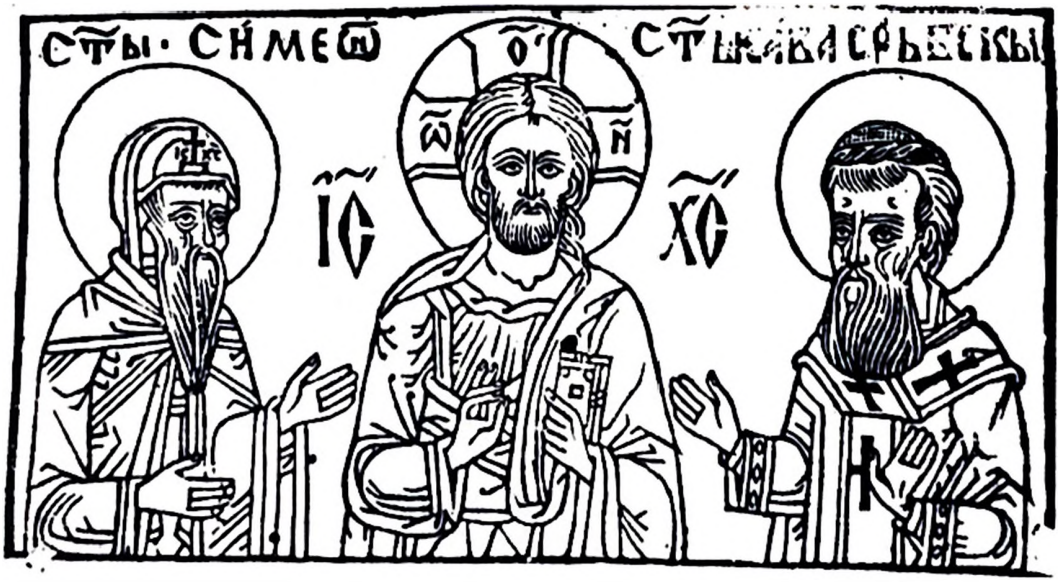
---

[40] *Исто*, сл. XL, XLIV, LIII. Осим тога, још неколико светитеља шире руке да би попунили квадратни простор одређен за илустрацију, као на пример св. Симеон Столпник или цар Константин и царица Јелена (сл. XXXVIII, LI).

[41] С. Петковић, *Исламски утицај на српско сликарство у доба турске владавине*, Зборник радова I конгреса Савеза друштава историчара уметности СФРЈ, Охрид 1976, 85.

[42] S. Petković, *Artistic Activity and the Struggle for Survival of the Serbian Church during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Balkan Studies 24/2, Thessaloniki 1983, 624-626; Исти, *Илустрације српских штампаних књига XV-XVII века између Истока и Запада*, зборник Црнојевића штампарија и старо штампарство, Титоград (у штампи).

Њихово неповерење се могло, бар делимично умањити ако би се међу дрворезима, као што је то био случај са текстовима,[43] нашли и ликови светитеља проистеклих из светородне лозе Немањића. На тај начин две гравире са представама тројице српских светитеља Саве, Симеона и Стефана Дечанског у *Празничном минеју* биле су нешто више од пригодне илустрације.



Детаљ 4. Христос са св. Савом Српским и Симсоном Српским, *Цветни триод*, штампарија у Мркшиној цркви, 1565.

Како је Божидар Вуковић штампао своје књиге, па и *Празнични минеј* из 1538. у католичкој средини, у Венецији, постојао је добар разлог да се и илустрацијама домаћих светитеља посебно назначи везаност за српску средину. За то нису имали потребе игуман Сава, ни штампар јеромонах Мардарије када су 1565. године у Мркшиној цркви штампали *Цветни триод*, јер њихова привржености српској цркви није била оспорива. Ипак, већ на самом почетку књиге (лист 1 recto), ширином читавог текста приказана је илустрација св. Симеона Српског и св. Саве Српског како се обраћају Исусу Христу. Овај дрворез очигледно да су игуман Сава и штампар јеромонах Мардарије желели да посебно истакну, јер текст на преко две стотине листова прате још само четири илустрације Великих празника (Распеће, Силазак у ад, Вазнесење и Силазак св. Духа).[44] За разлику од *Празничног минеја* Божидара

[43] Божидар Вуковић је у *Празничном минеју* штампао службе св. Симеону Српском, св. Сави Српском, св. Стефану Дечанском (Ђ. Трифуновић, *нав. дело*, 278, 281, 317), па га Станоје Станојевић сматра првим издавачем историјских извора у нас. С. Станојевић, *Историја српског народа у средњем веку*, Београд 1937, 309.

[44] Д. Медаковић, *нав. дело*, 230, сл. CXXI, CXXII.

Вуковића где су гравире са св. Савом, Симеоном и Стефаном Дечанским постављене на почетку њихових служби, представе најугледнијих српских светитеља у *Цветном триоду* Мркшине цркве нису ни на који начин повезане са текстовима који следе.[45] Како се тај неочекивани избор илустрације може објаснити? Пресудну улогу при оваквом одбиру имао је, смело би се тврдити, наручилац јеромонах Сава, тадашњи игуман Мркшине цркве. Истицањем св. Саве Српског и његовог оца пред Христом он је желео понајпре да прослави светитеља по коме је добио своје монашко име. С друге стране, свети Сава Српски је уз то и молитељ пред Христом у име наручиоца игумана Саве. То није неуобичајено у византијској иконографији. Тако је, на пример, архиепископ Јоаникије, ктитор фресака у цркви св. Димитрија у Пећкој патријаршији око 1345, приказао своје донаторство преко св. Јоаникија Великог који је пренео Богородици молитву свога имењака.[46]

Да је игуман Сава, наручилац *Цветног триода*, гајио велико уважавање према св. Сави Српском, а преко њега и према његовом оцу, сведочи натпис на крају књиге (лист 216 recto).[47] У том тексту са сажетим подацима о томе ко је, када и где штампао *Цветни триод*, игуман Сава, помињући тадашњег српског патријарха Макарија, продужује исказ величањем св. Саве Српског: „Архиепископ кир Макарије на пећком престолу првог архиепископа и просветитеља и учитеља српског, новог по истини апостола кир Саве". Натпис из Мркшине цркве не само да помиње да је архиепископ Макарије наследник престола првог српског архиепископа, већ истиче да је он, св. Сава, просветитељ и учитељ српски, па чак и нови апостол, што је највиши израз дубоког поштовања.

Представа Исуса Христа са Симеоном Српским и Савом Српским је прилично велика (14 x 7,5). Све три фигуре приказане су у попрсју. Лик Христа (**ІС ХС**), изрезан у средини, не издваја се никаквом посебном особеношћу: одевен је у хитон и химатион, носи јеванђеље припијено уз тело у левој руци, а у нимбу су урезана уобичајена три слова скраћенице **ѡ̃ о̃ н̃**. Симеон Српски је на левој страни дрвореза (**сты симеѡн**), одевен је у монашку ризу, на глави има кукул. Лице му је уско, испосничко, а брада краћа, при крају сужена. Са друге, десне стране илустрације изрезан је лик св. Саве (**сты сава сербскы**), у одежди архијереја. Брада је прилично кратка, метласто

[45] *Цветни триод* Мркшине цркве почиње уобичајено од шесте недеље великог поста молитвама уочи Лазареве суботе, због чега се ова књига код Срба назива и Лазаревац. Ј. Мирковић, *Православна литургика I Општи део*, Београд 1965², 154.

[46] С. Ћирковић–В. Корać–В. Ђурић, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 201, сл. 131.

[47] *Стари српски записи и натписи I*, бр. 656.

завршена, а на темену је јасно означена тонзура. Обојица српских светитеља полуокренути су ка Христу и ка њему пружају руке. На тај начин они образују својеврстан Деизис, у коме су места Богородице и Јована Претече преузели св. Сава Српски и св. Симеон Српски.

Изглед двојице српских светитеља јасно показује да је гравира, за разлику од оне из венецијанског *Празничної минеја*, настала на српском тлу и да је дело домаћег мајстора. Иако је стилизован по мери графичког остварења, на дрворезу се уочава јасно иконографска одређеност дуборесца који зна да прикаже св. Саву и Симеона у складу са домаћом традицијом. Зато св. Сава има метласту браду и на глави препознатљиву тонзуру, а Симеон Српски нераздвојену браду, при крају сужену и уско, аскетско лице.

Дрворез са Христом коме се молитвено обраћају српски светитељи Сава и Симеон као целина је велика иконографска реткост. У старом српском сликарству нигде се не сусреће овакав особени Деизис. Чак и када се приказују св. Сава и Симеон уз Христа, као на једној сарајевској икони из 1676. године,[48] уз Христа стоје најпре Богородица и Јован Претеча, као у класичном Деизису, а тек онда су насликани св. Сава и Симеон Српски представљени анфас, а не окренути средишној личности. У византијској иконографији познато је да у Деизису некад, уосталом ретко, место Јована Претече заузме неки други светитељ – св. Никола, Марко и др. – када је неко од светитеља црквени патрон,[49] док Богородица као главна заступница људског рода пред сином остаје на свом месту – са десне стране од Христа.

Оваква иконографска слобода последица је несумњиво жеље наручиоца да се већ на почетку књиге ода почаст двојици најугледнијих српских светитеља и посебно св. Сави Српском, чије име носи наручилац *Цветної тріода*, игуман Мркшине цркве. Свети Симеон и Сава се представљају као молитељи за донатора, али и за свој, српски народ и то без посредника, замењујући Богородицу и Јована Претечу, који у устаљеном Деизису моле милост од Христа за цео људски род.

---

[48] Г. Томић-Тривунац, *Икона са представом српских светитеља*, Зборник Народног музеја IV, Београд 1964, 345-356; Г. Суботић, *нав. дело*, 347. На два дела XVIII века појавили су се св. Сава Српски и Симеон Српски у молитвеном ставу пред Христом (дрворез Деизиса Стефана Ликића из 1721. и слика Мојсеја Суботића из Великих Бастаја, 1785). М. Панић-Сурепп, *Сачуване плоче старої српскої дрвореза*, Зограф 2, Београд 1967, 45; Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић*, Зборник за ликовне уметности 7, Нови Сад 1971, сл. 15. У оба случаја, међутим, они не образују Деизис, већ су само молитељи пред Христовим престолом.

[49] У главној венецијанској цркви San Marco међу византијским мозаицима XIII века очуван је и Деизис у коме се уместо св. Јована Претече молитвено Христу обраћа св. Марко. У манастиру Св. Никола Анапавсас на Метеорима у Деизису у ниши изнад улаза Христу се приклањају Богородица и св. Никола (1527) итд.

Необична и јединствена композиција Деизиса са српским светитељима из *Цветног триода* Мркшине цркве није плод иконографске уобразиље игумана Саве, већ има своју сасвим одређену књижевну основу. Идеја да се српски божији угодници приведу директно Христу да би од њега измолили милост не само за ктитора књиге, већ и за српски народ, уобличена је у једном књижевном делу насталом на прелазу XIII и XIV века, чији је аутор монах Теодосије, чувени књижевник из Хиландара.[50] У заједничком канону Спасу Христу, светом Симеону и светом Сави основна потка је молитва двојици српских светитеља да се они код Христа заузму за заблуделе и грешнике свог, српског народа. Отуда као рефрен у скоро свакој од девет песама се призивају св. Сава и његов отац да посредују код Христа. У првој песми молитва им се упућује јер:

„многу у Христу имајући слободу...
Симеоне богоносни и Саво свештени
Христа молите" [51]

У трећој песми, имајући на уму своје грехе, верни траже од својих заступника:

„и нас, дакле, од греха црности
ка Христу сада молитвама вам
Симеоне и Саво
да се омијемо, постарајте се"[52]

Слично томе, а такве се молитве понављају до краја канона, молитељи се уздају у четвртој песми:

„рај да се нама отвори, постарајте се
и тамошњег весеља наследницима покажете
Саво и Симеоне, појце вам"[53]

Очигледно, уверење да се св. Сава и св. Симеон моле на небу за ктитора књиге и свој народ једини је повод за ову иконографски изузетно слободну композицију, иако Заједнички канон Спасу Христу, св. Симеону и св. Сави није штампан у мркшиноцркванском *Цветном триоду*.[54]

[50] Ђ. Сп. Радојичић, *Један досад непознат спис старог српског књижевника Теодосија (Канон опћити Христу и Симеону и Сави)*, Зборник Матице српске за књижевност и језик III, Нови Сад 1955, 1-7; Ђ. Трифуновић, *нав. дело*, 284-285.

[51] *Србљак*, књ. 1, Београд 1970, 297.

[52] *Исто*, 299, 301.

[53] *Исто*, 303. Уп. такође 303, 307, 309.

[54] Помишљало се да су илустрације св. Саве и Симеона са Христом израдили мркшиноцрквански мајстори према некој икони. Д. Медаковић, *нав. дело*, 167. Та претпоставка не изгледа уверљива.

Необичност својеврсног Деизиса са св. Савом Српским и Симеоном Српским одредила је будућу судбину овог дрвореза. Колико се зна по очуваним делима, оваква сцена велике иконографске слободе никад се није поновила, нити је ова графика послужила као предложак сликарима или златарима.[55]

Сасвим је други случај са *Празничним минејем* Божидара Вуковића из 1538. Ова репрезентативна књига доживела је више издања и може се наћи у било ком подручју које насељава српски народ.[56] Знатан број дрвореза у *Празничном минеју* учинили су да је ова књига постала нека врста помоћног сликарског приручника.[57] Међу свим дрворезима у минеју као да су два са представама српских светитеља – Саве, Симеона и Стефана Дечанског – понајвише били коришћени.[58]

Сцена како Стефан Дечански приступа Христу предвођен светим Николом преузимана је као сликарски предложак, по очуваним споменицима судећи, четири пута у другој четвртини XVII столећа: у три цркве код Чачка – Благовештењу Кабларском (1632. или 1635), Никољу (1637) и Јежевици

[55] Ни друге илустрације из *Цветног триода* Мркшинс цркве, колико се зна, уметници нису користили. Усамљен уочени пример прихватања неког дрвореза из ове књиге као сликарског предлошка је минијатура у *Триоду* манастира Раче из 1673. S. Radojčić, *Stare srpske minijature*, Beograd 1950, 59, tab. LVI. Поновљен је само горњи део Вазнесења Христовог.

[56] Уп. нап. 32.

[57] Д. Медаковић, *нав. дело*, 133; З. Кајмаковић, *Утицај старе српске графике на живопис зографа Василија*, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1966, 235-242; С. Петковић, *Утицај илустрација из српских штампаних књига на зидно сликарство XVI и XVII века*, Старинар, н. с., XVII, Београд 1967, 91-96; Д. Ранковић-Вучићевић, *Графички извори зидног сликарства у наосу цркве манастира Никоља под Кабларом*, Зборник радова Народног музеја I, Чачак 1969, 55-60; Р. Вујичић, *О неким иконографским особеностима илустрација Божидара Вуковића и њиховим одјецима у нашем сакралном сликарству*, зборник Штампарска и књижевна дјелатност Божидара Вуковића Подгоричанина, Титоград 1986, 107-115. Шта више, неке старе српске штампане књиге, превасходно *Празнични минеј*, служиле су као приручници и златарима. Б. Радојковић, *Илустрације српских штампаних књига XVI века као приручници старих српских златара*, Зборник Музеја примењене уметности 11, Београд 1967, 59-73.

[58] Ван сумње је да су и неке сцене из *Празничног минеја* преузимане као предлошци од мање искусних сликара. Међутим, како се дрворезац илустрација из ове Божидареве књиге угледао на критске иконе из венецијанске православне цркве San Giorgio dei Greci (С. Петковић, *Порекло илустрација у штампаним књигама Божидара Вуковића*, Зборник за ликовне уметности 12, Нови Сад 1976, 119-135), то често није извесно да ли је неки сликар понављао предложак из *Празничног минеја* или је подражавао неки критски рад, чија је иконографија била подударна са илустрацијама из Божидаревог минеја. Уп. D. Medaković, *Die italo-kretische Malerei und die serbische Graphik des 16 Jhs*, Actes du XIIe Congrès international des Etudes Byzantines, t. III, Beograd 1964, 251-255.

(1637) и у Подмаинама код Будве (1630).[59] Чак и касније у XVIII веку, у цркви манастира Драче код Крагујевца (1736) међу фрескама у олтару,[60] као и на једној икони Георгија Стојановића из 1741,[61] поново је сликана ова композиција по обрасцу дрвореза из венецијанског *Празничног минеја*. Штавише, и појединачно фигура Стефана Дечанског са ове сцене постала је предложак приликом осликавања цркве манастира Никољца (седма деценија XVI века) и сеоског храма у Крушедолу (друга пол. XVII – почетак XVIII века).[62]

И представа св. Саве Српског и Симеона Српског из *Празничног минеја* послужила је за потребе сликара. У више цркава живописци су се при сликању св. Саве и Симеона угледали на мали дрворез из венецијанске књиге (црква св. Климента у Мостаћима из 1623,[63] црква Успења у селу Мртвице код Владичиног Хана, друга четвртина XVII века,[64] црква Сретења у Крушедолу, друга пол. XVII – почетак XVIII века,[65] манастир Никоље у Каблару, 1697,[66] црква св. Николе у Пелинову, Грбаљ, 1718.[67] и друге). То се лако разазнаје по карактеристичним полураширеним рукама св. Саве Српског.[68]

Може се поставити питање зашто су се неки сликари XVII и XVIII века обраћали *Празничном минеју* за предлошке при сликању тројице српских светитеља када су у домаћој средини ликови св. Саве, Симеона и Стефана Дечанског били добро познати и њихова иконографија устаљена.

---

[59] Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 133; М. Ђоровић-Љубинковић, *Иконостас цркве св. Николе*, 175; С. Петковић, *Утицај илустрација*, 92-93.

[60] *Стари српски записи и натписи*, бр. 2671; Д. Медаковић, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, сл. 26. Занимљиво је да су у манастиру Драчи сликари најверније поновили дрворез из венецијанског Празничног минеја.

[61] Д. Медаковић, *Мојсеј Суботић*, Зборник за ликовне уметности 7, Нови Сад 1971, 133; Б. Голубовић, *Георгије Стојановић*, Нови Сад, 1990, стр. 19, кат. бр. 37.

[62] С. Петковић, *Утицај илустрација*, 93-94.

[63] З. Кајмаковић, *нав. дело*, 236.

[64] С. Пејић, *Црква Богородичиног Успења у Мртвици – сликарство*, Саопштења XX-XXI, Београд 1988-1989, 111, 118.

[65] С. Петковић, *Утицај илустрација*, 94.

[66] Д. Ранковић-Вучићевић, *нав. дело*, 58.

[67] П. Мијовић, *Бококоторска сликарска школа XVII-XIX вијека. I. Зограф даскал Димитрије*, Титоград 1960, 58, сл. X.

[68] Чак и на неким златарским радовима уочено је да је илустрација српских светитеља Саве и Симеона из *Празничног минеја* Божидара Вуковића послужила као предложак. Такав је случај са једном напагијом из манастира Пакре, XVII век. Р. Грујић, *Гравира св. Саве и св. Симеона на напагији у манастиру Пакри*, Гласник Скопског научног друштва XV-XVI, Скопље 1935, 361; Д. Медаковић, *нав. дело*, 138.

За композицију Стефана Дечанског приводи Христу свети Никола може се рећи да је своју омиљеност стекла, јер је заједничко приказивање општепризнатог светитеља Николе са Стефаном Дечанским доприносило да култ ктитора Дечана надиђе локалне оквире и да чак пређе у друге православне земље – Русију и Влашку.[69]

Свети Сава и његов отац Симеон са дрвореза *Празничног минеја* су, међутим, постали сликарски предложак превасходно оним живописцима који су долазили из других земаља међу Србе и који нису знали како да представе непознате им домаће светитеље.[70] Њима су тада наручиоци показивали дрворез из *Празничног минеја* Божидара Вуковића и сликари-странци би преузимали из ње и изглед и став српских светитеља са свим иконографским недоследностима које су промакле непознатом венецијанском аутору из 1538. године. За фреске Мртвице и Николја може се тврдити да су дела грчких сликара,[71] а живопис источног дела сеоске цркве у Крушедолу у тој мери одудара од традиционалних српских уметничких токова да ни датовање тих зидних слика није поуздано.[72] На тај начин могло би се рећи да је преузимање иконографског предлошка са ликовима св. Саве Српског и Симеона Српског из *Празничног минеја* неки пут знак да су сликари таквог ансамбла дошли међу Србе из неке друге уметничке средине.

---

[69] С. Петковић, *Живот Стефана Дечанског на руским миницатурама и фрескама XVI и XVII века*, Зборник Дечани и византијска уметност средином XIV века, Београд 1989, 415- 427; R. Crețeanu, *Un centre minier et une fondation religieuse serbes en Olténie au XVIIe siècle*, Bulletin, Association internationale d'etudes du sud-est europeen XII, 1, Bucarest 1974, 206-207.

[70] Када српски сликари, као Василије из Мостања или даскал Димитрије из Пелинова, преузму иконографски тип св. Саве и Симеона из *Празничног минеја* Божидара Вуковића, они унесу неке измене на ликовима светитеља које покажу да знају српску иконографску традицију: св. Сава Српски добије тонзуру, а брада св. Симеона Српског се не раздваја. Ун. З. Кајмаковић, *нав. дело*, 236; П. Мијовић, *нав. дело*, сл. X.

[71] С. Пејић, *нав. дело*, 132.

[72] С. Петковић, *нав. дело*, 94.

Sreten Petković

THE DEPICTION OF SERBIAN SAINTS IN SERBIAN PRINTED BOOKS OF THE SIXTEENTH CENTURY

Resumé

Among Serbian printed books of the sixteenth century those containing numerous illustrations are the *Feast Menologion*, published at the printing works of Božidar Vuković in Venice in 1538, and the *Floral Triodion*, which appeared in the monastery of Mrkšina crkva in 1565; of this number three plates represent the most illustrious of Serbian saints.

The *Feast Menologion* contains the scene in which Stephan of Dečani is being led by St. Nicholas into the presence of Christ (80^{v}). The inclusion of this saint was due to the endeavours of hieromonacus Moise (Mojsije), a printer at the printing works of Božidar Vuković. He took pains to lay emphasis on the cult of the saint who was the donor of the monastery of Dečani to which he was affiliated, and which housed the donor's relics. It goes to Mojsije's credit that the features of Stephan of Dečani, the work of an anonymous Venetian wood-carver, correspond to those in Stephan's representation at Dečani. The unusual iconographical solution, close to the representation in the donor composition, could also be ascribed to the guidance of this hierimonacus of Dečani Monastery.

The representations of the venerated Serbian saints, Sava and his father Simeon, on another woodcut print in the *Feast Menologion* (241^{v}), do not conform completely to Serbian iconographic tradition (St. Sava without tonsure, St. Simeon's beard divided into two strands) and thus bear out the belief that the author of the print was of non-Serbian origins.

The publisher Božidar Vuković as well was strongly motivated to clearly underline the Serbian character of the *Feast Menologion*, and that is another factor responsible for the style of representation of the three Serbian saints – Sava, Simeon and Stephan of Dečani. Prospective buyers in Serbian lands under Turkish rule had reservations about and were suspicious of books coming from the Catholic West and duplicated in an untraditional way.

The *Floral Triodion* of Mrkšina crkva of 1556 (1^{r}) begins with an unusual *deesis* – like composition with St. Sava the Serb and St. Simeon the Serb in prayer to Christ. Such iconographical novelty was the result of instructions given by the Abbot and donor of Mrkšina crkva, a namesake of St. Sava the Serb. The salvation of Abbot Sava's soul was thus interceded for by the prayers of St. Sava. It was in the *Canon to Christ, St. Sava and St. Simeon,* written by Theodosius (Teodosije), a scholar and monk at the Hilandar Monastery around the turn of the forteenth century, that the Abbot of Mrkšina crkva found a literary source for such representation. In this text the Serbian saints are entreated to intercede with Christ to forgive the sins of those who address them.

The subsequent histories of these three representations are worthy of notice. The first woodcut, with Stephan of Dečani and St. Nicholas, executed in 1538, served as a source for fresco paintings in a number of churches of the seventeenth and the eighteenth centuries. So did the illustration in the *Feast Monologion*, with St. Sava and St. Simeon the Serb; it was used as a model, chiefly in the course of the seventeenth century, mostly by painters of non-Serbian origins, who were not familiar with requirements of how to paint Serbian saints. As far as it is known, the unusual *deesis* with St. Sava and St. Simeon from Mrkšina crkva was not repeated.

Сл. 1. Стефана Дечанског приводи св. Никола Христу, манастир Никоље Кабларско, 1637.

Сл. 2. Стефан Дечански, манастир Никољац у Бијелом Пољу, осма деценија XVI века

Сл. 3. Стефана Дечанског приводи св. Никола Христу, црква Јежевица код Чачка, 1637. (Завод за заштиту споменика културе, Краљево)

Сл. 4. Свети Сава и Симеон Српски, црква у селу Мртвици, друга четвртина XVII века (Републички завод за заштиту споменика културе Србије)

МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ

Иконографија парабола у српском барокном сликарству и украјински проповеднички зборници

Тематски репертоар српског барокног сликарства био је у многоме посвећен ангажованом дидактичном програму који је износио, тумачио и бранио нови морални кодекс цркве. У његовим оквирима су нашле место представе Христовог јавног деловања, његових чуда и парабола. Оне нису биле део наслеђеног тематског репертоара и представљале су новост ликовним формулацијама и идејним садржајима које су носиле. Сагледавана у том светлу, иконографија парабола је заокупљала пажњу Дејана Медаковића и Радмиле Михаиловић, који су поставили сигурне темеље за даља истраживања.

Дејан Медаковић је у студији о представама парабола на соклу иконостаса Николајевске цркве у Земуну препознао проблем и поставио методолошки модел његовог разрешавања у српској барокној уметности.[1] Он је указао на то да су формални ликовни узори за композиције у соклу биле графичке представе из *Библије Екшиће*. Посматрајући параболе у ширим оквирима морализаторско дидактичне тематике европског барока, он их је затим истакао као доказ да је „уметност поново добила задатак да илуструје црквену проповед".[2]

У другој студији, која се бави представама на певницама сентандрејске Саборне цркве, Дејан Медаковић је указао на формалне узоре, који по његовом уверењу полазе од графичких илустрација из проповедничког зборника *Учшельное Еванеліе,* које је 1637. године приредио за штампу кијевски

---

[1] Д. Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну,* Зборник радова Народног музеја у Београду, IV, 1964. Прештампано у: *Путеви српског барока*, Београд 1971, 147-156.

[2] *Исто*, 151.

митрополит Петар Могила.[3] Било је то репрезентативно издање Кијевопечерске штампарије чије су дрворезне илустрације током наредних деценија прештампаване и у другим књигама. Предлошци на које се ослања Василије Остојић се појављују и у проповедничком зборнику Лазара Барановича *Меч духовный* па су и они могли да послуже као сликарски узор.[4] У поменутој студији аутор, што је много важније, истиче да је на појаву морализаторско-дидактичне тематике у српском барокном сликарству пресудно утицало украјинско сколастичко богословље, али се не упушта у даља истраживања веза између овог богословља и барокног сликарства.

У студији о иконографији композиција Удовичина лепта и Изгнање трговаца из храма, Радмила Михаиловић је проширила оквире ликовних узора указујући на значај графичких илустрација Пискаторове *Библије*.[5] У истој студији она је, затим, указала да је на иконографију морализаторске тематике барокног сликарства, поред проповедништва, снажно утицало школско позориште и популарна поезија.[6] Иста схватања аутор је потврдила и у каснијој студији посвећеној иконографији параболе о блудном сину.[7] Полазећи од примера ове параболе у зидном сликарству храма манастира Бођана, Радмила Михаиловић је истражила шире западноевропске узоре који су утицали и на формирање дидактичне тематике у барокној култури православног света, истичући пре свега значај барокног школског позоришта, чијем утицају на иконографију парабола посвећује пажњу и у својој докторској тези која није штампана.[8]

Оба аутора наглашавају значај проповедништва за прихватање и формирање нове барокне иконографије парабола у оквирима морализаторско-дидактичне тематике српског сликарства XVIII века, али њихови истраживачки напори нису били усмерени на изналажење директнијих односа између проповеди и слике. Овај рад је посвећен истраживању тих веза, а параболе су

---

[3] Д. Медаковић, *Барокне теме српске уметности, II – Четири сцене на певницама Успенске цркве у Сенти-Андреји*, Трагом српског барока, Нови Сад 1976, 261-264.

[4] Упор. Л. Баранович, *Меч духовный* , Київ 1666, Парабола о безумном богаташу 285а, Парабола о богаташу и сиромашном Лазару 246б, Парабола о царској свадби 180б, и Умножавање хлебова 138а.

[5] Р. Михаиловић, *Утицај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лепта" и „Изгнање трговаца из храма" у српском сликарству XVIII века*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 2, 1966, 293-302.

[6] *Исто*, 295.

[7] Р. Михаиловић, *Иконографија параболе о блудном сину*, Српско народно позориште 1861-1986 (зборник радова), Нови Сад 1986, 479-498.

[8] Р. Михаиловић, *Утицаји морализаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века*, Београд 1963, (рукопис докторске дисертације Унив. библ. Р. Д. 1346), 53-78, поглавље о моралистичким темама Новог завета.

истакнуте као пример, на коме се у српској барокној уметности може објаснити општеважећи реторички принцип ut picturae sermones.

I

Ране хуманистичке теорије уметности по којима је слика нема песма, а песма изговорена слика,[9] транспоноване су у бароку у актуелна тумачења ut picturae sermones. Она су полазила од познатих схватања која је исказао још Василије Велики, да уметници својим сликама доприносе стварима вере исто колико и проповедници својим проповедима.[10] Сестра барокног сликарства није била поезија, него актуелна доктринална и дидактична проповед. Оне су заједно добиле задатак да васпитавају и убеђују, да тумаче и бране догмате вере и да износе њен морални кодекс. Оваква едукативна функција уметности, која се примарно ослања на реторику, а не на поетику, назначена је већ у раним хуманистичким трактатима, али је њена важност истакнута тек у бароку.[11] Реторика барокне слике је, као и реторика барокне проповеди, пре свега ангажована. Она је стављена у функцију судова, одбране ставова и убеђивања. Барокна реторика, међутим, није владала само ученим трактатима. Она је доследно себи потчинила поетику, а њена аутократорска власт се простирала над свим уметностима. Важност реторике у барокном моделу мишљења истакнута је и у односу уџбеника поетике и реторике, које је Теофан Прокопович саставио током 1705. и 1706. године, када је на Кијевској духовној академији држао курс из ових предмета.[12]

На важност реторике је указао и Дионизије Новаковић, префект петроварадинског училишта епископа Висариона Павловића. У својој приступној беседи он је за реторику истакао следеће: „Сија јест утјешителница печалних, возвидителница долу лежашчих и повержених, возбудителница

[9] R.W.Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York-London, 1967, 3-9.

[10] Упор.: H.Hibbard, *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of the Gesù*, Baroque Art: The Jesuit Contribution, Ed. by R.Wittkower and I. B. Jaffe, New York 1972, 29.

[11] J.R.Spenser, *Ut Rhetorica Pictura, An Study in Quatrocento Theory of Painting*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XX-1, 1957, 26-44; G.C.Argan, *La „Rettorica" e l'arte barocca, Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici, Roma 1955, 9-14; W.Mrazak, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, Wien 1953, 31-33, 34-37; Л. С. Елсонская, *Концепция „общей пользы" в ораторской прозе Симеона Полоцкого. От барокко к классицизму*, Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века, Москва 1990, 86-116, посебно 88.

[12] О односу поетике и реторике у делима Теофана Прокоповича упор.: В.П. Вомперский, *Стилистическая теория Феофана Прокоповича*, Риторики в России XVII-XVIII в., Москва 1988, 76-96; Л.С.Елсонская, *Теория ораторской прозы в русских риторриках XVII века*, Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века, 24-25.

ленивих, заштителница терпјашчих. Сија безаконом пагуба, грјешником ужас, неповиним пособие, злим трепет, благим украшене".[13] Са школовања у Кијевској духовној академији Дионизије Новаковић је донео две рукописане реторике и једну омилитику, које су настале као белешке са предавања.[14] По овим кијевским уџбеницима он је састављао своје проповеди и држао наставу будућим проповедницима Бачке епархије, за које се често наводило да су међу најобразованијим свештеницима Карловачке митрополије.

Паралелно са барокним реторичким теоријама настајали су и нови практични зборници проповеди пастирског богословља. Они су се у извесној мери ослањали на византијску реторичку традицију великих црквених омилитичара, као што су Василије Велики, Јован Златоусти и Јован Дамаскин, али су у основи полазили од савремених западноевропских узора, који су у Украјину продирали преко Пољске.[15] На крају свог проповедничког зборника *Ключ разумения* додао је Јоаникиј Гаљатовскиј и прво практично упутство за стварање нових барокних проповеди у коме је проповедништво, према западним узорима, подвргнуто правилима профане реторике. У првом плану је лик образованог проповедника, који је способан да на одабраном примеру хришћанске историје – egzamplum-у, протумачи његово дубље алегоријско значење и истакне моралну поуку.[16]

Пораст интересовања за реторичко барокно проповедништво уочљиво је у Карловачкој митрополији и у све обимнијем пристизању украјинских проповедничких зборника. Док су се одмах након Велике сеобе претежно увозиле богослужбене књиге, постепено се све чешће срећу зборници намењени пастирском деловању.[17] Међу књигама које притичу добављају се скоро сви

---

[13] Текст проповеди је штампан у: Д.Руварац, *Дионисије Новаковић, први српски учени богословски књижевник, професор, а потом и владика будимски*, Гласник, Службени лист Српске православне патријаршије, V, 1924, 199-200. Упор.: Д. Јерсмић, *Естетика код Срба од средњег века до Светозара Марковића*, Београд 1989, 55, где је скренута пажња на цитирани део проповеди.

[14] S.Salaville, *Manuscrits latins de Denys Novakovitch (†1767) au monastère Serbe de Grgeteg*, Echos d'Orient, XXVII, 1928, 175-183; Ч.Депић, *Рукописне књиге библиотеке манастира Гргетега*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 24, 1988, 221, бел. 13, 239, бел. 36, 240, бел. 36.

[15] В.П.Вомперский, *Становление и развитие в XVII – начале XVIII в. культурных центров по созданию риторик*, Риторики в России XVII-XVIII вв., 6-7. Упор.: Г.Л.Курбатов, *Риторика*, Культура Византии, IV – первая половина VII в., Москва 1984, 342-346.

[16] И.Галятовский, *Ключ разумения*, Київ 1659, 241-265. Упор.: В.П.Вомперский, *„Наука коротка альбо способ зложенія казаня" Иоанникия Галятовского (1659)*, Риторика в России XVII-XVIII вв., 26-28; А.С.Елеонская, *Теория ораторской прозы в русских риториках XVII века*, 23-24, 36-37.

[17] М.Костић, *Књиге, књижарство и књижнице Срба XVIII века*, Српска штампана књига XVIII века, Нови Сад-Београд 1963, 15-17; М.Бошков, *Руска штампана*

украјински проповеднички зборници, као што су *Трубы словесь проповедныхъ и Меч духовный* Лазара Барановича, *Ключ разумения* Јоаникија Гаљатовског, или *Обед душевный и Вечеря душевная* Симеона Полоцког.[18] Ове књиге су биле добро знане српској култури XVIII века, а оне у посавско-подунавске области пристижу и пре Велике сеобе. Тако се у библиотеци манастира Шишатовца налазило *Учительное Евангеліе* Кирила Транквилиона-Ставровецког, које је из Кијевопечерске лавре донесено у манастир још 1677. године.[19] Ово је један од раних проповедничких зборника, први пут штампан 1619. године, који је у току XVII века прештампаван неколико пута и често је нотиран у библиотекама Карловачке митрополије.[20]

Гаврил Стефановић Венцловић је, поред поучног јеванђеља Кирила Транквилиона, поседовао оба проповедничка зборника Лазара Барановича, као и *Ключ разумения* Јоаникија Гаљатовског.[21] Он их често преводи и на основу њих пише своје проповеди које упућује пастви са придикаоница парохијских храмова Коморана и Ђура.[22] Млади Доситеј Обрадовић читао је у манастиру Хопову проповеди Барановича, Гаљатовског и Полоцког, а утицај украјинских проповедничких зборника осећао се и у његовој каснијој проповедничкој делатности.[23]

књиге у нашем XVIII веку, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, XVI-2, 1973, 540-552. – Продор украјинско-руског барокног проповедништва у многоме је омогућило и прихватање рускословенског за званични и богослужбени језик Карловачке митрополије. Упор.: А. Младеновић, *Значај рускословенског језика за културу Срба у XVIII веку*, Југословенске земље и Русија у XVIII веку, Српска академија наука и уметности, Научни скупови књ. XXXII, Одељење историјских наука књ. 8. Београд 1986, 297-331.

[18] М. Бошков, *Руска штампана књига у нашем XVIII веку*, 550-552. – Неки од ових проповедничких зборника доспели су и у манастир Хиландар. Упор.: Ј. Радовановић, *Руске и румунске штампане књиге у библиотеци манастира Хиландара*, Археографски прилози, 2, 1980, 229-297, посебно кат. бр. 62, 64, 71, 74.

[19] Ч. Денић, *Библиотека манастира Шишатовца*, Манастир Шишатовац, Зборник радова, Београд 1989, 400.

[20] М. Бошков, *Руска штампана књига у нашем XVIII веку*, 550, бел.74. – О утицају зборника Кирила Транквилиона-Ставровецког на развој барокног проповедништва упор.: А. С. Елеонская, *Новые тенденции в развитии ораторской прозы*, Развитие барокко и зарождение классицизма в России XII – начала XVIII в., 105-106.

[21] Ч. Милановић, *О изворима и књижевном поступку Гаврила Стефановића Венцловића*, II, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XXX-1, 1982, 17; М. Павић, *Гаврил Стефановић Венцловић*, Београд 1972, 49-50.

[22] Венцловић је посебно ценио Барановича, чија дела често преводи, помиње и наводи. Упор.: Г. Витковић, *Српски историјски и књижевни споменици*, Гласник Српског ученог друштва LXVII, 1887, 422-423.

[23] Т. Остојић, *Доситеј Обрадовић у Хопову, Студија из културне и књижевне историје*, Нови Сад 1907, 336 и даље, посебно 440-441.

На пораст значења проповеди у барокном богослужењу снажно су утицали и украјински учитељи који тридесетих година стижу у Карловачку митрополију. Мануил Козачинскиј, најугледнији од ових учитеља, именован је, мимо правила Шестог васељенског сабора, која забрањују мирјанима јавно црквено проповедање, за проповедника саборне цркве Карловачке митрополије.[24] Потреба за образованим проповедником великих реторских способности била је важнија од поштовања традиционалних канона цркве. На значај који се у Карловачкој митрополији придаје проповедништву указује и углед Украјинца Симеона Баратинског, званог Симеон Христијан, кога је митрополит Вићентије Јовановић именовао за генералног проповедника.[25]

У Карловачкој митрополији се од краја седамдесетих година XVIII века проповеднички зборници кијевског теолошко-сколастичког круга постепено замењују новим издањима, састављеним у духу рационализма просвећеног апсолутизма и у складу са другачијом функцијом цркве коју су наметале терезијанско-јозефинистичке реформе. Тако је Амвросије Јанковић, сликар и проповедник, већ 1763. године послао на поклон манастиру Раковцу књигу проповеди *Собраніе разныхъ поучительныхъ словъ* архимандрита Гедеона Криновског, просветитељски настројеног придворног проповедника царице Јелисавете.[26] На почетку предговора читатељу, Криновскиј истиче да се клонио красноречја и да се трудио да буде што разумљивији неукима и простима.[27] Овакво тумачење проповедничке реторике почивало је, умногоме, на петровским реформама раног XVIII века и представљало је коначну победу рационализма протестантске линије црквене реформе за коју се, насупрот прокатоличких схватања Стефана Јаворског, залагао Теофан Прокопович.[28]

---

[24] В. Ерчић, *Мануил Козачинскиј и његова Траедокомедија*, Нови Сад-Београд 1980, 108-109, 111. – Козачински је рукоположен за ђакона и свештеника тек након одласка из Сремских Карловаца у Северин. Упор.: Д. Кашић, *Отпор марчанској унији: лепавинско-северинска епархија*, Београд 1986, 110.

[25] Д. Руварац, *Симеон Христијан*, Српски Сион, XIV, 1904, 545-558; М. Јакшић, *О Арсенију IV Јовановићу Шакабенти, лекције из историје карловачке митрополије*, Бранково коло, 1889, 944-947, 984-988.

[26] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, II, Београд 1903, 211, запис бр. 3221, где је наведена посвета Амбросија Јанковића. Упор.: П. Штрасер, *Ктитори и приложници манастира Кувеждина*, Фрушкогорски манастири, Зборник радова, Нови Сад 1990,171.

[27] (Г. Криновский), *Собраніе разныхъ поучительныхъ словъ*, Москва 1760, 5б. – Две проповеди Гедеона Криновског у преводу Захарија Орфелина и Јована Рајића штампане су код Димитрија Теодосија у Венецији 1764. године. Упор.: Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, Београд 1964, кат. бр. 59. и 60.

[28] J. Šerech, *Stefan Yavorsky and the Conflict of Ideologies in the Age of Peter I*, The Slavonic and East European Review, XXX, 1951, 40-62. – О раном утицају реформаторских идеја Теофана Прокоповича на црквене реформе Карловачке митрополије: М. Костић, *Духовни регламент Петра Великог (1721) и Срби*, Прилог историји нашег рационализма, Зборник радова Српске академије наука XVII: Институт за проучавање

Митрополит Мојсеј Путник је, полазећи од истих просветитељско-рационалистичких схватања, поднео Дворском савету захтев за издавање првог проповедничког зборника намењеног пастирском богословљу Карловачке митрополије. Био је то Рајићев превод проповедничког зборника који су по налогу царице Катарине II саставили Гаврило Петров и Платон Левшин. Царица је 1772. године дала налог Синоду да се о њеном трошку на народном језику састави зборник проповеди са намером да се покаже да грађански закони имају потпору у божјим законима, те да се испуњавањем божјих закона подразумева и поштовање грађанског закона.[29] Овај еклектични зборник састављен из разнородних извора, редукује и рационализује барокну проповедничку традицију стављајући је у директну функцију политичко-просветних интереса државе. У циркулару руског Синода, штампаног уместо предговора, чији је нешто измењени превод митрополит Путник приложио уз предлог за издавање на српском језику, сврха овог проповедничког зборника се тумачи на следећи начин: „Незнање Божјег закона јест узрок свију неисправности и злог употребленија у свакој дужности... За то полезно и нужно расуђено јест новима пученијима Церков Божју, која би у себи содержавала учење свију дужности, коима је обавезан истинии Христианин и добри гражданин, и оно би учење изјашњавано било простим нашим језиком и тако свакому уразумителним, по реду разрађено, како би дуго у памети садржавати моћи, што је ћаћено и слушано".[30] Под нешто измењеним насловом превод овог проповедничког зборника је издан у Бечу 1793. године, у штампарији Стефана Новаковића.[31] Рајић је превођење овог зборника угледног московског проповедника и будућег мирополита Платона Левшина започео по налогу Синода још 1788. године и књига је требало да буде штампана већ наредне године, али је одобрење за њено издавање добијено знатно касније, тек за време митрополита Стефана Стратимировића. Уводно слово је посвећено истицању проповедништва, као једног од најзначајнијих видова пастирског деловања цркве. Позивајући се на другу Павлову посланицу Тимотеју (4, 2), у предговору се истиче да је дужност сваког архи-

---

књижевности, књ. 2, Београд 1952, 61-91; Б. Вуксан, *Идеје Реформе и појава бакрореза код Срба у XVIII веку*, Зборник Филозофског факултета у Београду, Серија А: Историјске науке, XVI, Споменица Светозара Радојчића, 1989, 199-221.

[29] М. Костић, *Проповеди Јована Рајића, Студије о политичкој цензури српских књига у XVIII веку*, Сремски Карловци 1922, 10.

[30] *Исто*, 11. – О општим токовима развитка руског проповедништва након Теофана Прокоповича упор.: А. С. Елеонская, *Судьбы ораторской прозы в XVIII в.*, Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века, 215-223.

[31] (Ј. Рајић), *Собраніе разныхъ недѣльныхъ и праздничныхъ нравоучителныхъ поученій*, књ. I-III, Въ Вѣнне 1793. Упор.: Г. Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 259-261, кат. бр. 289.

јереја да проповеда, јер божја служба није само у приношењу молитви и дарова, него и у учењу божјег закона из кога се сазнаје како треба да живи онај „кой благочестиво и добродетелно живети" хоће.[32]

У недељне проповедничке зборнике се редовно укључују и параболе, како су још од времена ране цркве називане кратке јеванђеоске приче кроз које је Христ исказивао своја наравоученија. У синоптичким јеванђељима је могуће препознати тридесетак парабола. На основу времена настанка, параболе се деле на галилејске и јудејске, а према значењу, на морализаторске и есхатолошке. Њихова литерарна поетика се у основи заснива на принципу кратких метафора, упоређивања догађаја из свакодневног живота, који се тумаче као слика више духовне стварности означене од Бога, и новозаветних моралних норми. Црква их традиционално истиче као најособенији облик Христовог учења и изворно нису биле схваћене као алегорије у којима сваки детаљ има значење, него као једноставне приче јасног моралног учења. Рана егзегетска пракса их је углавном тумачила теоцентрички, али су јеванђеоске параболе још крајем средњег века постале популарни дидактичко-морализовани примери хришћанске етике.[33]

Традиционална подела парабола извршена је према њиховом поучном значењу. Морализаторске параболе проповедају дела љубави и милосрђа, а есхатолошке се односе на будући живот изабраних и осуђених. У барокној проповедничкој пракси оне се ослобађају раније типологије. Кроз старе јеванђеоске теме исказиване су ангажоване идеје о активној побожности и залагање за ствари вере. Оне су укључиване у полемичке расправе између различитих верских и етичких модела, који су често брањени истим аргументима. У барокном проповедништву, посебно у протестантском културном кругу, оне често губе раније теолошке основе и укључују се у опште оквире етичке едукативности. За разлику од пасторског деловања протестантско-реформаторских цркава, у православљу, као и у католичкој цркви, параболе су укључене у програм верског дидактичног деловања, а поред морализаторских интенција, оне се тумаче и као примери актуелних догматских схватања. Од времена Симеона Полоцког, истичу се схватања да се проповеднички зборници пишу „во ползу народную", али тек у познобарокном периоду, постепеним продором просветитељског рационализма, параболе у православном проповедништву добијају општедидактично значење.[34]

---

[32] *Исто*, I, непагиниране уводне стране.

[33] J.D.Crossan, *Parable as Religious and Poetic Experience*, The Journal of Religion, (Chicago), Vol. 53-3, July 1973, 330 и даље.

[34] А.С.Елеонская, *Концепция „общей пользы" в ораторской прозе Симеона Полоцкого, от барокко к классицизму*, Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века, 86-116. – Упор.: J. B. Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Heaven on Earth, Neuwkoop-Leiden 1974, 231.

Иконографија парабола у српском барокном сликарству, спрегнута чврстом логиком „немих проповеди", доследно је одређена тумачењима које су оне носиле у проповедничким зборницима. Поред све сложености алегоријског језика барокне реторике, могуће је уочити ону основну нит тумачења којим су проповеди потврђивале слику и којим је слика потврђивала проповед.

II

Парабола о добром Самарјанину се помиње у јеванђељу по Луки (10, 30-37), где Христ проповеда о путнику кога су на путу напали разбојници. Поред њега равнодушно пролазе свештеник и левита, до доласка милосрдног Самарјанина који му је превио ране, пренео га у гостионицу и побринуо се за његов смештај и лечење. Ова парабола о милосрђу и љубави према ближњем била је популарна још од средњег века, а у барокном проповедништву она је добила ново алегоријско значење.

Лазар Баранович у зборнику *Меч духовный* тумачи параболу у оквирима морално-дидактичног програма. Он задржава пажњу на тумачењу разбојника као отпадника од цркве, упоређујући отимање одеће путника са Христовим страдањем од неверника. У дубљим идејним наслагама он истиче разбојнике као алегоријску слику греха који напада људску душу.[35] Симеон Полоцки, полазећи од тумачења Јована Златоустог, развија још сложеније тумачење параболе. У првом нивоу интерпретације он тумачи путника као Адама који је симбол целог човечанства. Јерусалим је слика раја, а Јерихон земаљског света. Пут од Јерусалима ка Јерихону он алегоријски схвата као историју пада и искупљења. Разбојници који нападају путника су, као и код Лазара Барановича, симбол искушења и греха, а отимање одеће је симболизовало одузимање дарова божијих грешном човечанству. Свештеник је слика старозаветних пророка, а левит је симболизовао Мојсијев закон. Милосрдни Самарјанин је Христ спаситељ, а јелеј и вино су његова искупитељска крв и тело. Гостионица је црква, гостионичар је апостол Павле, а два сребрњака су симболи *Старог* и *Новог завета*. У светлу оваквог алегоријског тумачења, Христово видање несрећног путника Полоцки тумачи као свету тајну крштења.[36]

Објашњавајући други алегоријски ниво параболе Симеон Полоцки доброг Самарјанина тумачи као свештеника, а путника као грешника.[37] Пут од

[35] Л. Баранович, *Меч духовный*, 278а-289б.

[36] С. Полоцкий, *Обед душевный*, Москва 1681, 418б-425а, почетак друге проповеди где се сажето резимира овакво тумачење, поменуто већ у првој проповеди.

[37] *Исто*, 411б-418а.

Јерихона до Јерусалима је стаза искушења и греха. Самарија је место покајања, а гостионица је алегорија цркве, институција у којој се обавља света тајна покајања. Видање путника је протумачено као извршење ове свете тајне. У том светлу је путниково страдање истакнуто као епитимија, а Самарјанин је свештеник који исповеда грешника.[38]

Милосрдни Самарјанин се традиционално поистовећивао са Христом и сликан је са крстом, или нимбом око главе. Разбојници су тумачени као демони, а нападнути путник као грешник. Овако протумачену параболу представља Христофор Јефаровић у зидном сликарству манастира Бођана, а крајем XVIII века она је на сличан начин насликана на своду хиландарског параклиса Св. Саве.[39] У зидном сликарству наоса манастира Крушедола парабола је приказана у развијеном наративном циклусу од четири композиције. Смештена је у потрбушју лукова, између средишњих стубова и носећих зидова. Парабола започиње призором у коме добри Самарјанин проналази унесређеног путника, а завршава се сценом у гостионици, када он исплаћује трошкове за боравак и лечење путника.[40] У барокној уметности је парабола често представљана само кључном сценом сусрета милосрдног Самарјанина и унесређеног путника. На тако редукован начин, преузета са графичког предлошка из Килијанове илустроване Библије, она је сликана у соклу приступног регистра иконостаса Стефана Гавриловића у парохијској цркви у Новом Бечеју.[41]

У параболи о блудном сину, поменутој у јеванђељу по Луки (15, 11-32), Христ приповеда о младићу који од оца тражи свој део наследства и добивши га, расипа га на пијанке и блуднице све док не спадне до просјачког штапа. Након тога, он се враћа оцу који га дочекује гозбом. Парабола о божјем праштању и љубави, и његовој радости над преобраћеним грешницима,

[38] *Исто*, 416. – Овакво тумачење параболе било је одраз актуелних тумачења свете тајне покајања, у којој Полоцки истиче улогу цркве као институције у којој се она обавља. Упор.: Б. Вуксан, *Покајање и исповед код Срба у религиозној литератури и графици XVIII века*, Зборник Филозофског факултета у Београду, Серија А: Историјске науке, XVII, (у штампи).

[39] Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бођани*, Београд 1952, 58-59, сл. 77; Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, Трагом српског барока, Нови Сад 1976, 137, сл. 49, 50.

[40] Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, Нови Сад, 1987, 37, где је указано на крушедолске предлошке из Пискаторове илустроване *Библије* и на сличности са истоименим сценама у кијевској Светотројичкој надвратној цркви.

[41] О. Милановић Јовић, *Иконостас цркве светог Николе у Новом Бечеју, Прилог проучавању рада сликара Стефана Гавриловића*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 7, 1971, 318-319, сл. 13.

била је популарна још од средњег века, а са несмањеним интересовањем, из васпитних побуда, она је истицана и у каснијим временима.[42]

Парабола се неизоставно среће у православном барокном проповедништву, где је њено тумачење надограђено утицајима западноевропских схватања и истакнуто као тема покајања грешника који се враћају у крило цркве.[43] У проповедничком зборнику *Обед душевный* Симеон Полоцки је параболи о блудном сину посветио две проповеди. Прва је проповед посвећена тумачењу слободе воље. Старији син представља јеврејски народ, а млађи хришћане. Старији син је спутан јеврејским законима и не може истински да спозна бога, док млађи син слободом воље пада у грех, а потом, спознавши Бога, у покајање. Могућност слободног избора, као основа веровања, суштина је сваког човека. У сагласности са божјом вољом, она је небески дар који свако користи по својој савести.[44] Другу проповед Полоцки је посветио љубави, једној од три главне теолошке врлине, истичући на примеру параболе о блудном сину родитељску љубав и њихову дужност да изведу децу на пут истинског хришћанског живота.[45]

Проповеди на ову параболу у зборнику Гедеона Криновског истичу милост божијег праштања и његову љубав према грешницима, а на крају се наглашава важност покајања.[46] Овакво тумачење параболе било је утврђено већ у раним украјинским зборницима, где се у проповедима на тематику покајања, поред цара Давида, Марије Магдалене и доброг разбојника, редовно наводи и блудни син.[47] У Рајићевом преводу синодалног проповедничког

---

[42] Р. Михаиловић, *Иконографија параболе о блудном сину*, 479-498; Иста, *Утицаји моралистичких тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века*, 58-74.

[43] К. Транквилион Ставровецький, *Учительное евангеліе*, Рахманово 1619, I, 6а-14а; Л. Баранович, *Меч духовный*, 346б и даље, 359б и даље. – У периоду контрареформације парабола о блудном сину, посебно сцена покајања сина који клечи пред оцем, алудирала је на сакрамент исповедања који су протестанти одбијали. Упор.: E. Male, *L'art religieux apres le Concile de Trente*, Paris 1951, 65, 71.

[44] С. Полоцкий, *Обед душевный*, 533б-539б – Упор.: (П. Левшин), *Православное учение*, Въ Вѣнне 1784, 164, 1-4; Л. А. Черная, *Концепция личности в русской литературе второй половины XVII – первой половины XVIII в.*, Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – начала XVIII в., 220.

[45] С. Полоцкий, *Обед душевный*, 540а-547а. – Ослањајући се на узоре пољског школског позоришта написао је Симеон Полоцки за дворски театар Алексеја Михаиловића драму *Комедія притчи о блудном сыне*. Упор.: С. Ефремов, *Исторія украинскаго письменства*, I, Кіевъ – Лейпцигъ 1924, 200.

[46] (Г. Криновский), *Собраніе разныхъ поучительныхъ словъ*, 47а-53б, 54а-60б.

[47] Л. Баранович, *Трубы словесъ проповѣдныхъ*, Кіевъ 1674, 360а-636б. – Оваква схватања су имала одјека и у српској барокној графици. На графичком листу Христос евхаристија, који је 1741. године изрезао Тома Месмер, поред осталих покајника приказан је и блудни син. Упор.: Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови

зборника се, као и код Гедеона Криновског, појављују две проповеди на тему блудног сина. Прва је посвећена разликовању између поштовања и непоштовања божјег закона, а друга разликовању између духовне и плотске мудрости. У духу рационалистичких неалегоријских тумачења, блудни син и његов старији брат су истакнути као примери на којима се потцртава разлика „између добрих и неваљалих људи".[48]

Парабола је традиционално сликана у развијеном циклусу, како се појављује и у живопису припрате манастира Бођана. Цефаровић слика четири сцене. На првој композицији је приказан пир блудног сина, у другој је одбегли син представљен као свињар, на трећој композицији је тема покајања и повратка у очеву кућу, а на последњој композицији је представљена гозба.[49] Сцене су на први поглед прихватале жанровске елементе профане културе, али су они доследно подређени симболичном значењу теме која се уклапала у шире оквире морализаторско-дидактичне критике vita liberior.[50] У сажетом облику синовљевог повратка у очев дом, парабола је представљена на соклу иконостаса Димитрија Поповића у румунској православној цркви у селу Ечка.[51]

У параболи која се помиње у јеванђељима по Луки (15, 3-7) и Матеју (18, 12-14), Христ кроз причу о изгубљеној овци и добром пастиру говори о вредности и значају покајања. Парабола се директно везивала за стихове из јеванђеља по Јовану, где Христ себе именује добрим пастиром (10, 11), а потом је била објашњена и у Првој посланици апостола Петра (2, 25 и 5, 4). У барокној морализаторско-дидактичној литератури она је честа слика црквене заједнице као пастирског стада, а у верско-политичким интенцијама представом је истицан не само лик архијереја, него и световног владара. Симеон Полоцки у свом енциклопедијском делу *Вертоград многоцвет-*

Сад 1978, кат. бр. 113, сл. 189; Б. Вуксан, *Покајање и исповед код Срба у религиозној литератури и графици XVIII века*, (у штампи).

[48] (Ј. Рајић), *Собраніе разныхъ неделныхъ и праздничныхъ наравоучителныхъ поученій*, I, 126-17а.

[49] Р. Михаиловић, *Црква Ваведења богородице манастира Бођани (Иконографија „женске цркве" – припрате)*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 21, 1985, 212-217, сл. 1, 2; Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бођани*, 53-54, сл. 67, 71. – У *Ерминији* Дионизија из Фурне је сликање параболе описано у неколико епизода, а отац блудног сина је поменут као слика Христа који пашта покајнику. Упор.: P. Hetherington, *The „Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, London 1974, 43.

[50] Р. Михаиловић, *Иконографија параболе о блудном сину*, 479-489; A. Ellenius, *Reminder for the Young Gentlemen, Notes on a Dutch Seventeenth-Century Vanitas*, Idea and Form, Studies in the History of Art, Stocholm 1959, 108-126.

[51] О. Милановић Јовић, *Из сликарства и примењене уметности у Банату*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, VI-VII, 1976,148.

ный назива друштво у ширем државно-правном смислу „овчее стадо", рационално одређујући права и принадлежности његових духовних и световних пастира.[52] Сличне идеје су присутне и у српској култури XVIII века, где се високи црквени достојанственици Карловачке митрополије уобичајено називају пастирима који воде рачуна о повереном им стаду.[53] Параболу, као морални пример епископима, свештенству и монаштву наводи и Захарија Орфелин у својој *Представци Марији Терезији*.[54] У проповеди *Слово на погребении пастыря* Лазар Баранович уочава могућност да се парабола о добром пастиру постави и као идејна основа барокног фунералног спектакла високих црквених достојанственика.[55]

Могућност оваквог ангажованог тумачења параболе условило је њено често истицање у полемичкој литератури. У католичким и унијатским полемичким трактатима њоме је тумачено схватање о папском примату, које је брањено наведеним примером о једном пастиру и једном стаду.[56] У православној полемичкој литератури је овакво учење доследно одбијано, а парабола је тумачена као слика пастирске делатности сваког апостола и сваког архијереја. Захарије Копистенски у полемичком спису *Палинодія* посвећује бројне странице оваквом тумачењу параболе.[57] У ширим оквирима политичке интерпретације, парабола је ликом доброг пастира бранила и интересе цркве у њеној конфронтацији са интересима државе. Кроз њено тумачење је истицано да власт црквене јерархије почива на пастирској бризи над духовним стадом коју јој је поверио Христ, а не на земаљским законима.[58]

Парабола о изгубљеној и поново нађеној овци је у барокној проповедничкој пракси била актуелан пиктограм покајања и Христове љубави према покајницима. Лазар Баранович своју проповед на Велики петак (о Христовим

---

[52] Упор.: Л.И.Сазонова, *„Вертоград многоцветный" Симеона Полоцкого (Еволюция художественного замисла)*, Симеон Полоцки и его книгоиздательская деятельност, Москва 1982, 211.

[53] Дионисије Новаковић тумачи тако симболизам архијерејског жезла у контексту параболе о добром пастиру. Упор.: Д.Новаковић, *Епитомь*, Будим 1805, 26-27. – Ово је друго издање књиге први пут штампане 1764. године у Венецији код Димитрија Теодосија. Упор.: Г.Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, 83-84, кат. бр. 80.

[54] З.Орфелин, *Представка Марији Терезији*, Нови Сад 1972, 19, 43, 65.

[55] Л.Баранович, *Трубы словесь проповедныхь*, 315a-319a.

[56] *Бересейск ій соборь и оборона его, Сочиненіе Петра Скарги*, Памятники полемической литературы вь Западной Руси, III, Петербургь 1903, col. 250-252.

[57] *Палинодія, Сочиненіе Кіевскаго іеромонаха Захаріи Копыстенскаго, 1621-1622 года*, Памятники полемической литературы вь Западной Руси, I, Петербургь 1878, col. 415-438. Упор.: *Вопросы и ответы православному зь папежникомь 1603. года*, Памятники полемической литературы вь Западной Руси, II, Петербургь 1882, col. 35-36.

[58] Л.Баранович, *Трубы словесь проповедныхь*, 362-365a.

страдањима) посвећује управо овој параболи протумаченој преко стихова јеванђеља по Јовану (10, 11).[59] Христова страдања он тумачи као жртву доброг пастира који своју душу даје за стадо. Баранович затим даље гради слику о Адаму као првој изгубљеној овци која је вођена грехом изишла из обора раја и која је спасена Христовим искупитељким жртвовањем. Слично тумачење парабола је добила и у српском барокном проповедништву. Доситеј Обрадовић у проповеди *Житије Христа преподобног оца нашега* економију људског спасења тумачи кроз алегорију о добром пастиру који „остави небо и ангеле и архангеле, херувиме и серафиме, а сађе на земљу иштући изгубљене и гријешне душе људске".[60] По свему судећи Доситеј је био инспирисан другом проповеди Јоаникија Гаљатовског на рођење Христово, где се овце које добри пастир оставља на небу, тумаче као анђеоски чинови, док је изгубљена овца грешно човечанство.[61]

Још од раног хришћанства парабола је илустрована буколичком представом Христа пастира који на раменима враћа стаду изгубљену овцу, како је наведено у јеванђељу по Луки (15,5). У неизмењеном облику она се слика и у барокној уметности. Као редуковани морализаторски амблем парабола је илустрована и на приступним зонама олтарских преграда. На такав начин је слика Теодор Крачун на соклу иконостаса у храму Св. арханђела Гаврила у Сусеку.[62] Димитрије Бачевић на соклу иконостаса парохијске цркве села Крушедол слика ову параболу двема композицијама. На једној је, као и на каснијим Крачуновим представама, насликан Христ добри пастир са изгубљеном овцом на раменима, према стиховима јеванђеља по Луки и Матеју, док су на другој композицији илустровани стихови јеванђеља по Јовану: „Ко не улази на врата у тор овчији него прелази на другом мјесту он је лупеж и хајдук. А ко улази на врата јест пастир овцама" (10, 1-2).[63] У барокним проповедничким зборницима ови стихови су довођени и у везу са тумачењем параболе о широким и уским вратима.[64]

---

[59] *Исто*, 443а-454б, где се налазе две проповеди на тему пастира који своју душу даје за стадо. Упор.: Л. Баранович, *Трубы словесь проповедныхь*, 295б, где је парабола протумачена на исти начин

[60] Св. Матић, *Доситејеве необјављене проповеди*, Сремски Карловци 1931, 12.

[61] И. Галятовский, *Ключ разумения*, 9а-9б.

[62] О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, Нови Сад 1972, 132, сл. 1. – У зидном сликарству хиландарског параклиса Св. Саве парабола је приказана развијеном наративном композицијом на којој Христ брани своје стадо од вукова. Упор.: Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, 139, сл. 47.

[63] Могућност удвојеног сликања ове параболе наведена је већ у *Ерминији* Дионизија из Фурне где је истакнута могућност њеног ангажованог тумачења у борби против јереси. Упор.: P. Hetherington, *The „Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, 44.

[64] Л. Баранович, *Трубы словесь проповедныхь*, 334а-335а.

Парабола о слепцу који води слепце, поменута у јеванђељима по Матеју (15, 14) и Луки (6, 39), укључена је у морализаторско-дидактични програм зидног сликарства на своду Саборне цркве вршачке епархије.[65] У оквирима верско-политичких расправа парабола је истицана као пример лажних јеретичких учитеља. Христ је једини прави учитељ, који зна пут који води спасењу. Овакво тумачење параболе поткрепљивано је стиховима јеванђеља по Јовану: „Ко мене следи, не иде по тами" (8, 12). У унијатском извештају о кијевском сабору Петра Могиле одржаном 1640. године, парабола је такође истакнута као слика лажних учитеља.[66] У *Алфавиту духовном,* који се у последње време приписује Исаији Копинском, а не Димитрију Ростовском, она је истакнута као поучан пример да у свему треба следити разум, а не ићи за бесмисленим плотским потребама.[67]

Парабола о лицемерју оних који у туђем оку виде трн, док у своме не виде ни брвно помиње се у два јеванђеоска текста, код јеванђелисте Матеје (7, 1-5) и Луке (6, 41). За разлику од средњег века, када је ретко сликана, ова парабола је уживала велику популарност у бароку. У уметности западне цркве она се сводила на графичку интерпретацију више практичних, него уметничких ефеката и знања, док је у источној цркви XVII и XVIII века ушла у склоп ових иконографских концепција.[68] У српској барокној уметности она се појављује у зидном сликарству, и међу темама на соклу иконостаса. Христофор Џефаровић је слика на јужном зиду у припрати храма манастира Бођана. Морализаторске тенденције параболе су јасно одређене натписима, а ликови су приказани у савременој одећи, као могућа алузија на актуелност теме.[69] На исти начин су актери ове параболе приказивани у украјинским илустрацијама још од првих деценија XVII века.[70] Према графичким предлошцима из илустроване *Библије Ектиње* парабола је сликана на соклу иконос таса у цркви Св.Николе у Земуну.[71] Од истог узора полази и Теодор Крачун,

---

[65] О.Милановић Јовић, *Из сликарства и примењене уметности у Банату*, 137.

[66] Упор.: *Деяния Киевскаго собора 1640 года, по разсказу Кассіана Саковича,* Памяники полемической литературы вь Западной Руси, I, Петербургь 1878, col. 22.

[67] (Д.Ростовски), *Духовни азбучник*, Вршац, 1990, 54. – За потребу да се ово дело припише Исаији Копинском упор.: М.Бошков, *Руска штампана књига у нашем XVIII веку,* 551, бел. 85.

[68] Р.Михаиловић, *Утицаји морализаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века,* 50-52.

[69] Л.Мирковић, И.Здравковић, *Манастир Бођани*, 54- 55, сл. 69.

[70] Упор.: И.Свєнціцки, *Початки книгопечатання на землахь Украіни*, Львов 1924, Таб. CIC, Ч. 317.

[71] Д.Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, 147, сл. 99, 100; Упор.: J.B.Knipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, 195.

сликајући параболу на соклу иконостаса у Сремској Митровици у Сусеку.[72] Јован Четиревић Грабован је слика на певници храма Св. Јована Крститеља у Стоном Београду,[73] а Јаков Орфелин на соклу иконостаса у парохијској цркви села Јарак.[74]

Парабола о сејачу, коју помињу двојица јеванђелиста, Матеј (15, 14) и Лука (8, 5-15), исказује моралну поуку о плодности прихватања Божјих речи. Сејач сеје семе, које ако падне поред пута брзо позобају птице; ако падне на камен, или плитку земљу брзо изникне, али се брзо и осуши; а ако падне у трње семе изникне, али га трње угуши. Само оно семе које падне у дубоку земљу уроди многоструко. У раном проповедничком зборнику Кирила Транквилиона парабола је понела традиционално есхатолошко значење, по коме је Христ сејач који је посејао добро семе у човеку, док је коров дело ђавола.[75] Слично тумачење она је понела и у Барановичевим проповедима. Земља на коју сејач баца семе је човекова душа, коју као плодно тле треба приправити за Христа сејача. У даљим алегоријским основама жетва је протумачена као крај света, када ће анђели као жетеоци одвојити зрна од плеве, односно праведне од грешника.[76] Полазећи од уобичајеног тумачења да је семе реч божија Гедеон Криновскиј тумачи параболу у контексту проповедничког деловања цркве. Он опомиње проповедника да се не налази у Демостеновој или Цицероновој, него у Христовој школи, где се не учи речима него делима и где не долазе мудраци него прост народ да нађе „пользу". Истовремено, он у духу актуелних просветитељских схватања опомиње вернике да су дужни да пажљиво слушају и следе реч божију.[77]

Парабола о сејачу припада честим темама српског барокног сликарства. Стефан Тенецки слика истоимену композицију у наосу храма манастира Крушедола, а крајем века она се појављује и у програму зидног сликарства хиландарског параклиса Св. Саве.[78] Она је нашла своје место и у програмима

[72] О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, 60, сл. 2, и 132, сл. 2.

[73] М. Јовановић, *Јован Четиревић Грабован*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, 1, 1965, 205, бел. 32.

[74] *Попис сликарских и вајарских дела у друштвеној и приватној својини на подручју Срема*, III, Ed. П. Момировић, Нови Сад 1971, 35, где је наведен тематски репертоар иконостаса.

[75] К. Транквиліон Ставровецький, *Учительное евангеліе*, I, 252а-258а.

[76] Л. Баранович, *Меч духовный*, 249б-256а. У *Алфавиту духовном* се такође истиче есхатолошки контекст тумачења параболе. Упор.: (Д. Ростовски), *Духовни азбучник*, 171.

[77] (Г. Криновскій), *Собраніе разныхъ поучительныхъ словъ*, 464а-471а, посебно 467а.

[78] Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 36-37, сл. 69; Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, 139, сл. 48.

приступне зоне барокних олтарских преграда. На соклу иконостаса Димитрија Бачевића у цркви Св. Николе у Земуну, парабола је сликана по узору на графички лист из *Библије Ектипе*.[79] Полазећи од истог предлошка слика је и Теодор Крачун на соклу иконостаса у Нештину и Сусеку.[80] Мојсеј Суботић је слика на соклу иконостаса парохијске цркве у селу Мартинци, а Јован Четиревић Грабован на једној од певница у храму Св. Јована Крститеља у Стоном Београду.[81]

Парабола о две удовичине лепте, из јеванђеља по Луки (21, 1-4), присутна је у тематском репертоару средњовековне уметности, а до њеног оживљавања поново долази у XVI веку, када у време верских расправа у западној цркви добија нова и актуелна тумачења. У барокној уметности она је постала једна од популарних и општеприхваћених тема које су покретале моралне и религиозно филозофске проблеме везане за идеју активне побожности представника црквене заједнице и ангажоване верско-политичке делатности цркве. Дидактична прича о побожности сиромашне удовице била је захвална тема барокне поезије и проповедништва која је присутна и у српској култури XVIII века.[82] Подстицаји су долазили из украјинско-руских извора где је ова тема, као и друге параболе, била прилагођена потребама православне цркве из католичке проповедничке праксе.

У српској барокној уметности парабола је посебно била популарна у зидном сликарству, мада је њено присуство нотирано и на црквеном мобилијару. Појављује се на једном ормарићу за продају свећа, који се данас налази у збирци Пакрачке епархије,[83] а Јован Четиревић Грабован је слика на певницама у храму Св. Јована Крститеља у Стоном Београду.[84] Тема се јавља већ у зидном сликарству Христофора Џефаровића у манастиру Бођани. На северном зиду наоса Џефаровић слика редуковану представу. На левој страни композиције је удовица која у ковчег убацује лепте, док је на десној страни Христ у пратњи апостола, који испруженом руком указује на чин побожности сиромашне жене.[85] Парабола је илустрована и у зидном сликарству наоса храма манастира Крушедола. Истоимену монументалну композицију

---

[79] Д. Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, 153-155, сл. 101, 102.

[80] О. Микић, *Дело Теодора Крачуна*, 26, сл. 2, 134, сл. 6.

[81] М. Јовановић, *Јован Четиревић Грабован*, 205, бел. 32.

[82] Р. Михаиловић, *Утицај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лепта" и „Изгнање трговаца из храма" у српском сликарству XVIII века*, 293-296.

[83] V. Borčić, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, Povjesni muzej Hrvatske, Zagreb 1974, 91, кат. бр. 360.

[84] М. Јовановић, *Јован Четиревић Грабован*, 205, бел. 32.

[85] Л. Мирковић, И. Здравковић, *Манастир Бођани*, 49, сл. 61.

је, како се претпоставља, сликао и Јован Поповић на северном зиду наоса Успенске цркве у Новом Саду. На крају XVIII века ова парабола се јавља и у програму зидног сликарства српске православне цркве у Футогу, а рађена је према истоименој композицији из Успенске цркве у Новом Саду.[86]

Српски сликари полазе од *Библије* Пискатора и Вајглове *Ектиње*, познатих и уобичајених предложака тог времена. У зидном сликарству манастира Бођана и Крушедола, композиција је максимално упрошћена, по узору на предложак из *Библије Ектиње,* док је представа у Успенској цркви у Новом Саду и Футогу проширена у развијену моралну алегорију. Наспрам удовице, која једном руком спушта лепте у ковчег, док је другу побожно поставила на груди, стоји раскошно одевен Јеврејин који охолим гестом из високо уздигнуте руке испушта лепте. На другој страни је Христ који присутнима тумачи догађај.

Парабола о таланту и лењом слуги, поменута у јеванђељу по Матеју (25, 14-23), укључена је у морализаторско-дидактични програм зидног сликарства на своду Саборне цркве вршачке епархије.[87] Она редовно улази у круг барокних недељних проповеди. Лазар Баранович у проповедничком зборнику *Меч духовный* истиче традиционално значење теме и тумачи је као слику васкрсења, где је талант закопан у земљу симбол Христа жртвованог за спас грешног човечанства. Разлажући дубље алегоријско тумачење параболе он талант закопан у земљу тумачи и као слику душе верника.[88] Позивајући се на Јована Златоустог овакво тумачење понавља и Полоцки на почетку прве проповеди на ову параболу у зборнику *Обед душевный* .[89] Развијајући даље алегоријско тумачење он таленте истиче као симболе пет Мојсијевих књига и као пет чула, наглашавајући да у њима пре свега треба видети симболе благодети божије. Полазећи од таквих основа он параболу тумачи као слику морализаторско-дидактичне делатности цркве. У складу са пастирским деловањем Полоцки истиче јереје као слику Христа који унутар црквене институције дели благодети и врлине неопходне за спасење. Заговарајући идеју активне побожности он истиче нужност неговања и умножавања врлина, а закопани талант тумачи као недостатак врлина, односно пороке.[90]

---

[86] Р. Михаиловић, *Утицај западноевропске иконографије на композиције „Удовичина лепта" и „Изгнање трговаца из храма" у српском сликарству XVIII века*, 293-296, сл. 1-4; Л. Шелмић, *Српско зидно сликарство XVIII века*, 39-40, сл. 79; М. Бугарин, *Црква светих врачева у Футогу*, Нови Сад 1980, 17.

[87] О. Милановић Јовић, *Из сликарства и примењене уметности у Банату*, 137.

[88] Л. Баранович, *Меч духовный*, 3б-9а, 199а-208б.

[89] С. Полоцкий, *Обед душевный*, 296б.

[90] *Исто*, 396б-400б, 401а-407а, где је у другој проповеди на исту параболу варирано слично тумачење.

Овакво значење парабола је протумачено већ у проповедничком зборнику Кирила Транквилиона који, опоминући високу црквену јерархију на дужност умножавања божјих дарова, наводи познате историјске примере.[91] Парабола се у *Духовном алфавиту* Исаије Копинског такође тумачи као морална алегорија, а на крају се истиче дидактичка максима: „Не закопавај талант који си добио у земљу лењости и неосетљивости".[92] Као пример чувања и умножавања божјих дарова она је укључена и у Рајићев превод синодалног зборника.[93]

Парабола о молитви понизног цариника и охолог фарисеја је поменута у јеванђељу по Луки (18, 9-14), а завршава се наравоученијем: „Јер сваки који се сам подиже понизиће се; а који се сам понижује подигнуће се". У проповедничком зборнику Кирила Транквилиона парабола је протумачена у контексту истинског разумевања божјих закона разумом и љубављу, а не спољашњим манифестацијама побожности које узимају све више маха. Понизни цариник је алегоријска слика поштовања два основна хришћанска закона, љубави према Богу и према ближњем.[94] Морализаторско значење, са јасним есхатолошким призвуком, исказују и проповеди Лазара Барановича и Симеона Полоцког где се парабола наводи као дидактични пример и опомена која говори о уздизању понизних и одвајању грешника од праведника на Страшном суду.[95] У проповедничком зборнику Гедеона Криновског проповеди на ову параболу чврсто полазе од изворних јеванђеоских стихова, у рационалистичком духу истичу општа морализаторско-дидактична размишљања о пороцима гордости и високоумља.[96] У Рајићевом преводу поученија Гаврила Петрова и Платона Левшина се такође налазе две проповеди о митару и фарисеју. Прва је посвећена разликовању између гордости и смирења, а у

---

[91] К.Транквиліон Ставровецький, *Учительное евангеліе*, 286а-291а.

[92] (Д.Ростовски), *Духовни азбучник*, 163.

[93] (Ј.Рајић), *Собраніе разныхъ неделныхъ и праздничныхъ наравоучительныхъ поученіи*, I, 45б-47б. – Овакво тумачење параболе се уклапало у општа схватања активне барокне побожности, које је непрестано истицала „вера без дела мертва есть". Упор.: (П.Могила), *Православно исповедание вѣре католичанске и апостолске цркве источне*, прев. М. Шевић, Задар 1889, 1-2; (П.Левшин), *Православное ученіе*, 164 и даље.

[94] К. Транквиліон Ставровецький, *Учительное евангеліе*, I, 281б-285б. – О поштовању божијих закона кроз љубав према Богу и ближњем упор.: П.Могила, *Православно исповиједание вѣре католичанске и апостолске цркве источне*, 107.

[95] Л.Баранович, *Меч духовный*, 345б и даље; С.Полоцкий, *Обед душевный*, 520а-525б, 526а-533а. Упор.: *Палинодія, Сочиненіе Кіевскаго іеромонаха Захаріи Копыстенскаго 1621-1622 года*, col. 462, где је парабола такође истакнута као пример скромности.

[96] (Г.Криновкій), *Собраніе разныхъ поучительныхъ словъ*, 27а-36б, 37а-46б.

другој се тумачи начин на који је могуће избећи гордост.[97] Парабола се појављује као девето дејствије у *Траедокомедији* Мануила Козачинског, које се завршава поученијем анђела који одводе праведног митара, док ђаволи одвлаче охолог фарисеја.[98] Тумачење параболе било је довођено и у везу с тајном покајања. Тако је проповед на ову тему у Барановичевом зборнику *Трубы словесь проповедныхь* илустрована митаревом молитвом, која се наводи као пример понизног и скрушеног покајања.[99]

Ова кратка парабола исказана је само у једној прецизно одређеној слици. У зидном сликарству припрате храма манаситра Бођана је у горњем делу композиције приказан фарисеј као старац који надмено стоји обучен у раскошно рухо. Он изговара своју охолу молитву, једном руком показујући на цариника, који је у доњем делу композиције представљен како клечи оборене главе ударајући се десном руком у прса.[100] Парабола је укључена и у програм зидног сликарства у наосу храма манастира Крушедола, а појављује се и на соклу барокних олтарских преграда. Димитрије Бачевић је слика на соклу иконостаса у цркви Св. Николе у Земуну.[101] Теодор Крачун, полазећи од истог узора из Пискаторове илустроване *Библије*, слика ову параболу на соклу иконостаса парохијске цркве у Сусеку.[102]

Парабола о узваницима на царску гозбу, поменута код јеванђелисте Луке (14, 5), шире је објашњена у Матејевом јеванђељу (22,1-14). Она редовно улази у круг недељних проповеди украјинске проповедничке праксе. Уобичајено се, као код Лазара Барановича или Симеона Полоцког, појављују посебне проповеди везане за тумачење догађаја према јеванђељу по Луки, а посебно за тумачење догађаја према јеванђељу по Матеју, мада им је основно значење слично.[103] Ослањајући се на средњовековну егзегезу краљеве слуге се тумаче као пророци, посебно Јован Претеча. Позвани гости су тумачени као Јевреји који одбијају Божји позив, док су под народом подразумевани пагани који прихватају хришћанство. Узваник који је дошао без свечаног руха је грешник који одбацује хришћанство и због тога бива осуђен на пакао

[97] (Ј.Рајић), *Собраніе разныхь неделныхь и праздничныхь наравоучителныхь поученій*, I, 7а-10а, 10а-12а.

[98] В.Ерчић, *Мануил Козачинскиј и ньегова Траедокомедија*, 519-521.

[99] Л.Баранович, *Трубы словесь проповедныхь*, 293б.

[100] Л.Мирковић, И.Здравковић, *Манастир Бођани*, 58, сл. 75.

[101] Д.Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, сл. 103, 104.

[102] О.Микић, *Дело Теодора Крачуна*, 134, сл. 5.

[103] Упор.: С.Полоцкий, *Обед душевный*, 275б и 452б.

и вечне муке. Парабола се даље тумачи као слика небеске евхаристије, а доследно томе и као слика вечног живота блажених.[104] Тумачење, слично Кирилу Транквилиону, понавља и Баранович у проповедничком зборнику *Меч духовный* , где истиче да су на свадбу били сви позвани, али да су дошли само одабрани.[105]

Симеон Полоцки, позивајући се на блаженог Теофилакта, тумачи параболу према стиховима јеванђеља по Луки. Наводећи њено традиционално евхаристолошко значење он истиче да је вечера симбол оваплоћеног Бога слова, који је дошао на земљу ради спаса човечанства.[106] Весеље на гозби он тумачи као прослављање спасења. Вечера је обед блажених који гледају лице божије. То је вечна трпеза царства небеског и сласт вечног блаженства. Средишњу пажњу Полоцки поклања тумачењу лика слуге који позива узванике на гозбу, тумачећи га као Христа који пред богом оцем посредује за спас човечанства. Сиромашни узваници, које он доводи на гозбу су спасени грешници, а њихове физичке мане су симбол одсуства греха и страсти.[107] Есхатолошко тумачење параболе понавља и Гедеон Криновскиј, истичући царску свадбу као слику вечне гозбе блажених.[108]

Мада је тумачењу ове параболе посвећена велика пажња у проповедничким зборницима, она не улази у круг често сликаних тема српског барокног сликарства. Колико је познато, слика је само Василије Остојић на једној од певница Успенске цркве у Сент-Андреји, ослањајући се на предлошке из кијевопечерских проповедничких зборника.[109]

Танка нит параболе о широким и уским вратима се кратко помиње у јеванђељу по Матеји (7, 13). Тема је блиска морализаторско-дидактичним циљевима барокног проповедништва и често је навођена, мада јој се доста ретко посвећују самосталне проповеди. Лазар Баранович је тумачи у завр-

[104] К. Транквиліон Ставровскій, *Учительное евангеліе*, I, 275а-281б. – Учењу о девет Христових блаженстава посвећене су бројне странице *Катехизиса* Петра Могиле. Упор.: (П. Могила), *Православно исповиједање вјере католичанске и апостолске цркве источне*, 92-106. – О представама блаженстава у оквирима морализаторско-дидактичног програма зидног сликарства крушедолског наоса упор.: Д. Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, 155, сл. 107-112; Исти, *Зидно сликарство манастира Крушедола*, Путеви српског барока, 121.

[105] Л. Баранович, *Меч духовный* , 301б-309б.

[106] С. Полоцкий, *Обед душевный* , 452б и даље.

[107] *Исто*, 457б.

[108] (Г. Криновскій), *Собраніе разныхъ поучительныхъ словъ*, 396б-404а, 543а-549б.

[109] Д. Медаковић, *Четири сцене на певницама Успенске цркве у Сент-Андреји*, 261-264, сл. 148, 149.

шетку проповеди посвећене покајању, где се уска врата наводе као пут који води у покајање.[110] У *Алфавиту духовном* она је повезана са „тесним јеванђеоским путем" духовног разума, који се супротставља теолошком рационализму запада.[111] У Барановичевој проповеди *Азь есмь дверь* наведен је низ јеванђеоских цитата везаних за тумачење Христа као симболичних врата спасења, а на дрворезној илустрацији штампаној на почетку проповеди представљена су затворена врата иза којих стоји Христ.[112]

Иако не улази у круг често сликаних проповеди у српском барокном сликарству, могуће је навести пример њене представе илустроване у хиландарском параклису Св. Саве.[113] Прилагођена узорима монашког поимања, парабола је приказана композицијом на којој у првом плану грешници играју „танец паклени", док их ђаво одводи према широким вратима пакла. У позадини, кроз уска врата раја улазе монаси носећи на леђима своје крстове.[114] Стихови ове параболе у XVIII веку су често, међутим, пратили представу Христа сликаног у лунети изнад улазних врата у цркву. Цео овај склоп био је близак амблематском пиктограму из Барановичевог зборника *Трубы словесь проповедныхь*.[115]

Парабола поменута у јеванђељу по Луки (16, 19-26), говори о богаташу који је живео у изобиљу и о сиромашном Лазару који, лежећи пред његовим вратима сав у чиревима, чезне за мрвицама хране што падају са богаташевог стола. Када су обојица умрла, анђели су убогог Лазара однели у Аврамово крило – рај, док је богаташ завршио у паклу. Парабола се редовно среће у барокном проповедништву, а њена поучност је развијана у више слојева. У оквирима морализаторских програма она је истицала милосрђе као врлину, а у есхатолошком контексту је исказивала идеју о коначној награди оних који трпе и идеју о вечној казни за земаљско зло.[116] Симеон Полоцки тумачи ову

[110] Л. Баранович, *Трубы словесь проповедныхь*, 295б.

[111] (Д. Ростовски), *Алфавит духовни*, 34-35.

[112] Л. Баранович, *Трубы словесь проповедныхь*, 334а-335а.

[113] Д. Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, 138-139, сл. 49, 50; Исти, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, 155.

[114] Упор.: P. Hetherington, *The „Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, 44, где је илустровање параболе предвиђено представом пустињака у молитви и страдањима мученика.

[115] Л. Баранович, *Трубы словесь проповедныхь*, 334а.

[116] Упор.: К. Транквиліон Ставровецкий, *Учительное евангеліе*, I, 313б-319б; Л. Баранович, *Меч духовный*, 256б и даље. – Упор.: А. П. Робинсон, *К проблеме „богатства" и „бедности" в русской литературе XVII в.: Толкования притчи о Лазаре и богатом*, Древнерусская литература и ее связи с новим временем, Москва 1967, 124-155; Исти, *Борьба идеи в русской литературе XVII века*, Москва 1974, 246-277; Р. Михаиловић, *Утицаји морализаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века*, 53-54.

параболу као алегоријску слику неопходности поштовања божјих закона, истичући да је досезање небеског блаженства могуће само кроз дела милосрђа. У контексту истицања дела телесних милосрђа он на примеру ове проповеди наглашава шесто дело милосрђа, примити и нахранити намернике.[117]

Парабола је имала одјека и у српском барокном проповедништву. У проповеди *Слово о христијанству* Доситеј Обрадовић излаже њено морализаторско есхатолошко значење и завршава је поучном максимом коју праотац Аврам упућује богаташу у паклу: „Синко, ти си све своје добро уживао на овом свијету, а Лазар зло; сад је право да се ти мучиш тако, а Лазар да се радује".[118] Са неизмењеним есхатолошким значењем о коначној награди и суду за земаљска дела, парабола се тумачи и у Рајићевом преводу синодалног проповедничког зборника.[119] У поетском облику она се појављује као интермедиј у дванаестом дејствију *Траедокомедије* Мануила Козачинског, где је завршена дидактичном похвалном песмом анђела који убогог Лазара односе у рај.[120]

Поред морализаторско-есхатолошког тумачења, парабола је стављена и у функцију одбране актуелних догматских схватања. Укључивана је у полемичке расправе између православне и католичке цркве, где је довођена у везу са тумачењем богаташеве казне. Према учењу римске цркве он се налазио у чистилишту, док је православна црква, одбијајући учење о пургаторију, његово страдање доводила у везу са паклом.[121]

Парабола је у барокној уметности уобичајено представљана двема сценама. На једној је сликана богаташева гозба, а на другој је представљан есхатолошки епилог. Обе композиције се, међутим, ретко сликају заједно. Василије Остојић на једној од певница Саборне цркве у Сент-Андреји слика композицију богаташеве гозбе, полазећи од дрвореза који су још током XVII века украшавали проповедничке књиге кијевопечерске штампарије.[122] У пр-

[117] С. Полоцкий, *Обед душевный* , 372а-378а, 378б-380б, посебно 377а. – О делима телесних милосрђа, у оквирима догматских тумачења и општег барокног моралног кодекса упор.: (П. Могила), *Православно исповиједање вјере католичанске и апостолске цркве источне*, 97-111; А. С. Елеонская, *Монолог о милости Евфимия Чудовского*, Русская ораторская проза в литературном процессе XVII века, 148-163.

[118] Св. Матић, *Доситејеве необјављене проповеди*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, III-3, 1930, 405-407.

[119] (Ј. Рајић), *Собраніе разныхъ неделныхъ и праздничныхъ наравоучителныхъ поученій*, I, 61а-63а.

[120] В. Ерчић, *Мануил Козачинскиј и његова Траедокомедија*, 539-553.

[121] Упор.: *Вопросы и ответы православному зъ папежником 1603 года*, col. 63-64.

[122] Д. Медаковић, *Четири сцене на певницама Успенске цркве у Сент-Андреји*, 261-264, сл. 146, 147. Упор.: И. Свєнціцки, *Початки книгопечатаня на землях Украіни*, Таб. LXXV, Ч. 181.

вом плану композиције је представљен убоги Лазар који клечи испружен на поду, док му један пас лиже ране. У позадини је представљена гозба, са столом окруженим узваницима и псима који са пода сакупљају остатке хране. На соклу српских барокних иконостаса се, следећи предложак из илустроване *Библије Екшиће,* обично појављује друга композиција, наведена и у интермидију Мануила Козачинског. У левом горњем углу је представљен убоги Лазар на Аврамовом крилу, док је у доњем делу композиције представљен богаташ који везан ланцима гори у ватри пакла. Овако представљена композиција се јавља на соклу иконостаса Димитрија Бачевића у цркви Св. Николе у Земуну и у храму манастира Јаска,[123] те у приступном регистру олтарске преграде Григорија Давидовића Општића у парохијској цркви у Чалми.

Сасвим изузетно парабола о богаташу и убогом Лазару нашла је одјека и у српској барокној графици. На бакрорезном листу Христофора Џефаровића са представом небеског Јерусалима појављује се у горњем десном углу представа крила Аврамовог, мада у њему није убоги Лазар, него душа праведника.[124] Значајнија је, међутим, чињеница да се Џефаровић приликом израде овог графичког листа ослонио на илустрације украјинских проповедничких зборника. Слична представа се, наиме, у њима редовно појављује и уобичајено се смешта на почетак проповеди на недељу Свих светих.[125]

Парабола о мудрим и неразумним девицама, заснована на причи из јеванђеља по Матеју (25, 1-13), припада групи есхатолошких парабола популарних још у средњем веку. Довођена је у везу са Страшним судом и сликана је близу улазних врата у цркву. Према срењовековној есхатолошкој традицији она је симболизовала изабране и изгубљене у причи о последњем људском часу.[126] Средњовековна теолошка енциклопедистика запада је у пет мудрих девица видела пет начина мистичне контемплације и пет духовних чула, па су оне због тога тумачене као представе хришћанске душе окренуте Богу, док је уље у њиховим лампама симболизовало милосрђе, једну од најважнијих хришћанских врлина. Пет неразумних девојака је означавало пет телесних пожуда, чула задовољства која наводе душу да заборави духовне ствари и пламен небеске љубави.[127]

---

[123] Д. Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, 154, сл. 103, 104.

[124] Д. Давидов, *Српска графика XVIII века*, 151, кат. бр. 48, сл. 55; Исти, *Описаније Јерусалима*, Нови Сад 1973, 38-39.

[125] Л. Баранович, *Меч духовный*, 82б. Упор.: Исти, *Трубы словесь проповедныхь*, 314б.

[126] В. Р. Петковић, *Парабола о десет девојака у старој српској уметности*, Рашка, I-1, 1929, 23-27.

[127] Полазећи од оваквог традиционалног значења, у кругу антверпенских гравера ране контрареформације настаје низ графичких листова, појединачних, или у

Тема будности је била актуелна у програмима источне цркве. У време политичких и верских борби мотив бдења је имао поучни карактер и парабола постаје општеприхваћена тема барокног сликарства захваљујући месту које је добила у проповедничкој литератури, где се истиче као пример верске будности и као есхатолошка опомена. У *Алфавиту духовном* Исаије Копинског су мотиву бдења посвећене бројне странице. Осмо поглавље треће књиге, које је посвећено управо тематици бдења, завршава се истицањем ове параболе.[128]

У илустрацијама украјинске књиге прве половине XVII века понавља се још увек стара композициона схема. У горњем делу су мудре девојке које са упаљеним светиљкама у рукама прилазе Христу, док у доњем делу испред затворених врата раја стоје неразумне девојке.[129] У српском барокном сликарству се парабола о мудрим и неразумним девицама појављује у тематском репертоару иконостаса Василија Романовича, у Саборној епархијској цркви у Костајници.[130] Христ стоји пред вратима пружајући руке према мудрим девојкама које држе жишке, док се у позадини назире ведута града. Након тога парабола се јавља на соклу олтарске преграде Димитрија Поповића у Успенској цркви у Зрењанину, где је сликана на сличан начин. Композиција је редукована само на представу Христа женика у царској одећи, и мудре девице са жишком у рукама.[131] Пред сам крај XVIII века парабола се појављује и у зидном сликарству хиландарског параклиса Св. Саве.[132]

У круг парабола које се појављују у тематским оквирима српског барокног сликарства улази и парабола о безумном богаташу, поменута у јеванђељу по Луки (12, 16-31). Парабола припада познатим и популарним примерима барокних опомена. Лазар Баранович, у свом зборнику *Меч духовный*, тумачи богаташеву ускладиштену пшеницу као реч божију која се не сеје и не умножава на њиви духовној. Богаташ је алегоријски пример таштине која не гаји

серијама, на којима се мудре девице приказују како врше дела милосрђа, док се неразумне девице забављају. Упор.: J.B.Knipping, *Iconography of the Counter Reformation*, 233-234. Упор.: Р.Михаиловић, *Утицаји моралисаторских тема и школске драме на европску ликовну уметност XVII и XVIII века*, 55-59.

[128] (Д.Ростовски), *Азбучник духовни*, 173-174.

[129] Упор.: И.Свенціцки, *Початки книгопечатання на землях України*, Таб. XCVIII, Ч. 241; П.М.Жолтовський, *Художне життя на Україні в XVII-XVIII ст.*, Київ 1983, 131.

[130] I.Bach, *Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII st.*, Historijski zbornik, 1-4, 1949, 200; V.Borčić, *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*, кат. бр.176.

[131] О.Милановић Јовић, *Из сликарства и примењене уметности у Банату*, 150, таб. XXV, сл. 4.

[132] Д.Медаковић, *Манастир Хиландар у XVIII веку*, 139, сл. 49.

љубав према другима и не учествује у туђим патњама.[133] Слично тумачење парабола је добила и у проповеди Симеона Полоцког. У зборнику *Обед душевный* он наводи пример Христа који на искушење ђавола одговара одбијањем свих земаљских добара, а затим набраја и тумачи пороке који се рађају из богатства.[134]

У *Алфавиту духовном* Исаије Копинског парабола је протумачена речима: „Не буди лаком на туђе ствари, јер ћеш и све своје ускоро да оставиш. Не везуј се за сујетно стицање било каквих предмета, јер када одеш одавде – ништа собом нећеш однети. Наг си ушао у свет, наг ћеш и да изиђеш из њега. Многи су имали много, но оставивши све, одоше одавде празних руку и опустошене душе. Не жели и не надај се много сабирањем богатства, да се не уподобиш богаташу који је разорио малу житницу и начинио већу".[135] Овакво значење парабола је понела већ у поучном јеванђељу Кирила Транквилиона, а њено тумачење утврђено у украјинским проповедничким зборницима из прве половине XVII века није се изменило ни касније.[136] Проповед на ову параболу у Рајићевом преводу синодалног зборника такође је уперена против порока неумерености у сакупљању земаљских добара, а насупрот порока користољубља истиче се врлина умерености. Земаљско богатство служи само за то да би се придобила вечна добра. У завршној поенти проповеди се истиче да нема лепше трговине него делима телесног милосрђа куповати за вечно време.[137]

Јован Четиревић Грабован слика ову параболу на певницама храма Св. Јована у Стоном Београду,[138] а Василије Остојић је слика на певници Успенске цркве у Сент-Андреји. Ослањајући се скоро дословно на дрворезну илустрацију параболе, која се појављује у проповедничким зборницима кијевопечерске штампарије, он у првом плану приказује охолог богаташа иза чијих леђа стоји персонификација смрти – костур са косом у руци, док је у другом плану представљено разграђивање мале и подизање нове житнице.[139]

---

[133] Упор.: Л. Баранович, *Меч духовный* , 285а- 292б.

[134] С. Полоцкий, *Обед душевный*, 425б-438б.

[135] (Д. Ростовски), *Духовни азбучник*, 132.

[136] К. Транквилион Ставровецкий, *Учительное евангеліе*, I, 334а-337а.

[137] (Ј. Рајић), *Собраніе разныхъ неделныхъ и праздничныхъ наравоучителныхъ поученій*, књ. I, 70а-72б.

[138] М. Јовановић, *Јован Четиревић Грабован*, 205, бел. 32.

[139] Д. Медаковић, *Четири сцене на певницама Успенске цркве у Сенти-Андреји*, 261-264, сл. 144, 145.

*

Барокно тумачење парабола у српској уметности XVIII века појављује се у зидном сликарству манастира Бођана. Крајем тридесетих година, када Христофор Џефаровић слика унутрашњост манастирског храма, утицаји украјинског сколастичког богословља су већ дубоко продрли у све поре духовног живота Карловачке митрополије. Проповедничка делатност, показује то пример Гаврила Стефановића Венцловића, била је већ уобличена по узору на украјинске проповедничке зборнике. Морализаторске теме које Џефаровић укључује у зидно сликарство манастира Бођана могуће је протумачити само у чврстој вези са тадашњом проповедничком праксом. Реторички принцип спајања проповеди и слике налагао је да се у храму, симболичном броду цркве који по немирном мору живота превози праверне у луку избављења, прикаже јединствена целина у којој је своје место нашла и тематика парабола. Реторичком принципу ut picturae sermones доследно је подређено украшавање наоса храма манастира Крушедола, чије је извођење поверено Стефану Тенецком, сликару који је директно васпитан на украјинским примерима. За разлику од Џефаровића који у стару симболичну топографију храма укључује нове теме, Стефан Тенецки у крушедолском наосу слика један сасвим нови програм, који је пре свега подређен ангажованим морализаторско-дидактичним идејама верских реформи које спроводи митрополит Павле Ненадовић.

Формирање барокног ентеријера храма пружило је могућности да се тематика парабола, сем у зидном сликарству, појави изнад бочних двери и у приступној зони развијених иконостаса, на чеоним странама певница, па и на другим деловима црквеног мобилијара. Карактеристично је, међутим, да се у српској барокној уметности тематика парабола, као пример програма душебрижничке улоге цркве, углавном сводила на сликање у унутрашњости храма. Оваква тенденција била је аргументована схватањима исказаним у проповедничким зборницима, где је храм тумачен као брод цркве – Нојева барка спасења. Црква је место и институција која грешнике приводи на покајање и води путем спасења.[140] Сликање парабола у оквирима другог контекста скоро да и није познато. За разлику од западноевропске, па и украјинско-руске средине, изостала је масовна продукција популарних морализаторско-дидактичних графичких листова, па се у српској барокној графици XVIII века представе парабола не појављују.[141] Изузетак су поменути примери Христо-

[140] Л. Баранович, *Трубы словесь проповедныхъ*, 332б-333б. За шире оквире ове проблематике упор.: E. M. Vetter, *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Pieto von 1622*, Münster/Westfalen, 1971, 109-171.

[141] Параболе су посебну популарност имале у холандској барокној уметности, где низ аутора, као Crispin van de Pase, стварају графичке серије које постају општеприхваћени европски узори. Графички предлошци нису условљавали само формал-

фора Цефаровића и Томе Месмера, те амблематски зборник *Ишїка іерополїтїка* у коме се као амблем „Путь" појављује парабола о широким и уским вратима, а као амблем „Осужденіе" парабола о трну и брвну у оку.[142]

Међу великим бројем парабола српска барокна култура бира оне које су симболичним значењем и тумачењем могле заступати идеје њеног моралног кодекса. Од парабола, чије је сликање предвиђала *Ерминија* Дионизија из Фурне,[143] у српском барокном сликарству се појављује тек петнаестак. Неке од њих су присутне само у неколико куриозитетних примера, као што је парабола о Христовим ученицима који кидају класје, насликана на соклу иконостаса Григорија Давидовића Опшића у парохијском храму Св. арханђела Михаила у Лаћарку.[144] Српско сликарство посредством украјинских узора прихвата оне параболе које су уживале популарност и у осталим срединама. Биле су то пре свега параболе о добром пастиру, о богаташу и убогом Лазару, о сејачу, о блудном сину, о милостивом Самарјанину, и парабола о трну и брвну у оку, којима се у барокним проповедничким зборницима редовно посвећују посебне проповеди.[145] Следећи узоре са илустрација које се појављују у проповедничким зборницима у представе парабола се често укључује Христ у пратњи апостола. Он се тада обично представља са стране, као оратор који тумачи значење параболе.

ну једнообразност, него су били и значајни преносиоци идеја, што је био разлог великог значаја репродуктивне графике у масовној култури барока. Упор.: G.C. Argan, *Il volore critico della „stampa di traduzione"*, Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower, London 1969, 179-181, где је указано на улогу репродуктивне графике у ширењу моралног кодекса XVII и XVIII века.

[142] *Ишїка іерополїтїка или фїлософїя нравоучителная*, Въ Вїенне 1774, 5-7, и 243-248. – Извесног утицаја на иконографију парабола, као и на целокупну иконографиимати и амблематика. У европским оквирима параболе се укључују у барокну амблематску литературу већ од раног XVII века. Као „fatto" оне су присутне и у Хертловом издању амблематског зборника Чезара Рипе, који је био утицајан у кругу бечке Ликовне академије, где у другој половини XVIII века уче и српски сликари. Упор.: C.Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery, The 1758-60, Hertel Edition of Ripa's Iconologia*, New York 1971, амблеми XLIV, LI, XC, XCIV, CXXXVIII и CXL.

[143] P.Hetherington, *The „Painter's Manual" of Dionysius of Fourna*, 41-44.

[144] М.Лесек, О аутору иконостаса цркве Св. Михаила у Лаћарку, Грађа за проучавање споменика културе Војводине, VI-VII, 1976, 109-114; *Пойис сликарских и варојарских дела у друшшвеној и йривашној својини на йодручју Срема*, III, Ed. II. Момировић, Нови Сад 1977, 47-48, где је наведен тематски репертоар иконостаса.

[145] Исту логику приказивања следило је и европско барокно сликарство. Упор.: P. Askew, *The Parable Painting of Domenico Feti*, The Burlington Magazine, March, 1961, 21-45; W.A.Liedtke, *Three „Parables" by Barnt Fabritius with a chronological list of his painting datings from 1660 onward*, The Burlington Magazine, May, 1977, 316-326.

У српској познобарокној уметности коју воде сликари васпитани на средњоевропским идеалима бечке ликовне Академије, параболе постепено губе ранији значај. За разлику од најстаријег представника ове генерације, Теодора Крачуна, који их често слика на соклу олтарских преграда, оне се, са једним изузетком, не јављају на иконостасима Јакова Орфелина, нити на иконостасима Теодора Илића Чешљара. Нема их ни на олтарским преградама Чешљаревог следбеника Арсенија Теодоровића, сликара који је пресудно утицао на развој црквене уметности првих деценија наредног века. Параболе су чешће присутне само у тематском репертоару оних познобарокних уметника који су васпитани у домаћој средини и који се, следећи жеље наручилаца, доследније угледају на ранију барокну праксу украјинске оријентације. Тако се у оквирима опширног морализаторско-дидактичног програма зидног сликарства на своду катедралног храма вршачке епархије, насталог почетком XIX века, појављују параболе о таланту и лењом слуги и парабола о слепцу који води слепце.[146]

Постепено повлачење парабола из тематског репертоара познобарокног сликарства је, у извесној мери, узроковао и нови тип проповеди и проповедничких зборника које су наметале државне просветитељско-рационалистичке реформе. У име просветитељског рационализма се напушта учено алегоријско тумачење парабола и њихова сложена дидактично-морализаторска интерпретација, за коју се залагало проповедништво украјинског сколастичког богословља. У Карловачкој митрополији је уочљива подударност између учесталости сликања парабола и постепеног повлачења из употребе украјинских проповедничких зборника, који су били главни литерарни извор за њихову барокну интерпретацију. Ове измене, међутим, нису се одвијале без отпора и дела ранијег украјинског проповедништва употребљавана су у Карловачкој митрополији паралелно са новим московским проповедничким зборницима. Тако хоповски игуман Василије Недељковић 1791. године, поводом спора око држања проповеди, наводи да у манастирској библиотеци има „проповеды Полоцкаго, Гедеонови, Платонови, Синодални и прочихъ" и да њихово читање народ радо слуша. Утицај старијих украјинских зборника у познобарокној уметности Карловачке митрополије потхрањивала је и аустријска забрана увоза руских књига. Они се користе све до краја XVIII века, а из употребе их дефинитивно потискује тек штампање Рајићевог превода зборника Гаврила Петрова и Платона Левшина.

[146] Упор.: Ч. Денић, *Школовање Срба у Русији крајем XVIII века и однос сународника према њима.* Југословенске земље и Русија у XVIII веку, Београд 1986, 244.

Miroslav Timotijević

THE ICONOGRAPHY OF PARABLES IN SERBIAN BAROQUE PAINTING AND COLLECTIONS OF SERMONS

Parables occupied a prominent position within the moralizing and didactic programme of Serbian Baroque painting. They presented, interpreted and defended the new moral code of the Church, and their iconography was determined by the rhetoric principles *ut picturae sermones.* The early humanistic theories of *ut picturae poesis* were in the Baroque age, transposed into the contemporary interpretation that a picture is a mute sermon and a sermon a spoken picture. The educational function of art, which is primarily dependent on the rhetoric and not on the poetics had been recognized already in the early humanistic tracts, but its importance came to the forefront only in the Baroque era. The rhetoric of a Baroque painting was a committed rhetoric. It performed the functions of persuasion, judgement and defence of the new standpoints. Such a concept was rooted in the view, held by Basil the Great, that the work of artists contributes to the Faith in the same measure as do the sermons of preachers.

New collections of sermons appeared parallel with the appearance of the rhetorical theories of the Baroque. These collections depended on the Byzantine tradition of the great ecclesiastical homiletic authors, such as Basil the Great, St. John Chrysostom and St. John of Damascus. In their essence, however, they sprang up from the contemporary Western European models, which first entered into Ukrainian sermons via Poland. The sermon collections of Cyril Tranquillion Stavrovetsky (Kiril Trankvilion Stavrovecki), Lazarus Baranovich (Lazar Baranovič), Joanichius Galyatovsky (Joanikije Galjatovski), Simeon Polotsky (Simeon Polocki) and other Ukrainian authors were, in the course of the eighteenth century, familiar in the Serbian church as well. After the adoption of Russian Church Slavonic as the official language of the Metropolitan Diocese of Sremski Karlovci, these sermons were regularly read during church services, at the orders of the Church prelates and their themes appeared in the Baroque illustrated programmes as well.

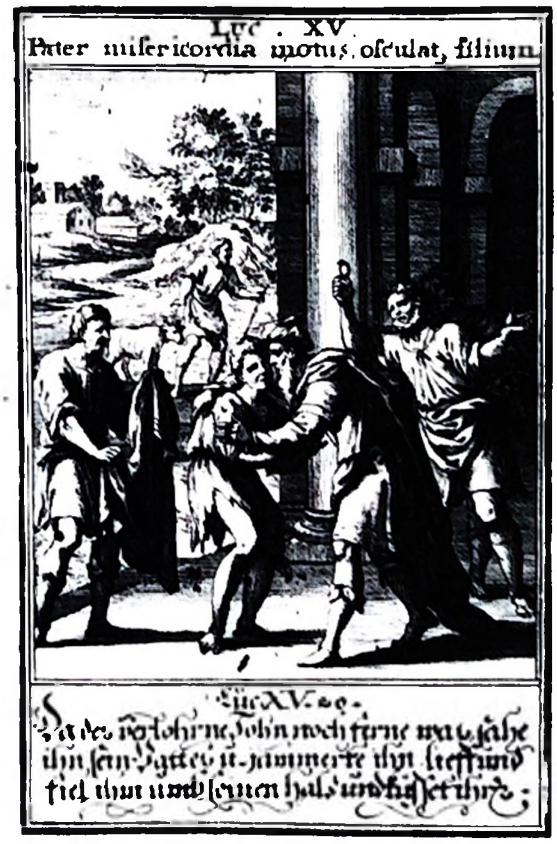
The interior arrangements of a Baroque place of worship provided opportunities for the parables to find their place within the didactic programme as well paintings in the *naos* and the *narthex (priprata)*, on the skirting board of the iconostasis, the front surfaces of the choir stalls („tables"), as well as on other church furniture. In contrast to the Western European and Ukrainian – Russian practice, mass production of popular moralistic and didactic graphic sheets failed to develop; consequently, in the graphic art of Serbian Baroque parables do not appear, except in a negligible number. Collections of sermons were not just literary sources for allegorical interpretation of parables. Their illustrations could also serve as pictorial models, a case in point being the compositions painted by Vasilije Ostojić on the choir walls of the Cathedral church at Szentendre (Sentandreja) in Hungary.

The gradual withdrawal of parables from the church painting of the late Baroque age was brought about by the advent of a new type of sermon collections which was imposed by the state reforms in Austria informed by the ideals of Enlightment and Racionalism. What was abandoned were the learned allegorical elucidations along with the complex moralizing and didactic interpretations of parables, in the name of enlightened rationalism dear to the Ukrainian Baroque preachers. The ground for the new type of sermon was prepared by the collection written by Gedeon Krinovsky (Krinovski), the court preacher of Empress Elizabeth of Russia, which found its way to the Metropolitan Diocese soon after its publication. The final withdrawal of Baroque collections of sermons came as a result of the publication of the collection of sermons written by Gavril Petrof (Gavrilo Petrov) and Platon Levshin (Levšin) and translated by the learned scholar Jovan Rajić by the order of the Synod of the Metropolitan of Sremski Karlovci.

Сл. 1. Парабола о добром Самарјану, *Библија Екшипа* (Фото служба Народног музеја, Београд)

Сл. 2. Парабола о добром Самарјану, *Библија Килијана* (Фото служба Галерије Матице српске, Нови Сад)

Сл. 3. Парабола о добром Самарјану, Стефан Гавриловић, иконостас, црква Св. Николе, Нови Бечеј (Фото служба Покрајинског завода за заштиту споменика културе Војводине, Нови Сад)



Сл. 4. Парабола о блудном сину, *Библија Екшипа* (Фото служба Народног музеја, Београд)

Сл. 5. Парабола о изгубљеној овци и добром пастиру, Димитрије Бачевић, иконостас, црква Сретења Господњег, Крушедол (Фото М. Тимотијевић)

Сл. 6. Парабола о трну и брвну у оку, *Библија Екшипа* (Фото служба Народног музеја, Београ

Сл. 7. Парабола о сејачу, *Библија Екшипа* (Фото служба Народног музеја, Београд)

Сл. 8. Парабола о две удовичине лепте, Јован Поповић. зидна слика, Успенска црква, Нови Сад (Фото служба Покрајинског завода за заштиту споменика културе Војводине, Нови Сад)

Сл. 9. Парабола о митару и фарисеју, *Библија Екшипа* (Фото служба Народног музеја, Београд)

Сл. 10. Парабола о узваницима на царску гозбу, Василије Остојић, певница, Саборна црква, Сент Андреја (Фото М. Тимотијевић)

Сл. 11. Парабола о богаташу и сиромашном Лазару, Лазар Барановић, *Мач духовни*, Кијев 1666. (Фото М. Тимотијевић)

Сл. 12. Парабола о богаташу и сиромашном Лазару, Василије Остојић, певница, Саборна црква, Сент Андреја (Фото М. Тимотијевић)

Сл. 13. Парабола о богаташу и убогом Лазару, *Библија Екшпа* (Фото служба Народног музеја, Београд)

Сл. 14. Парабола о мудрим и неразумним девицама, *Цвешни шриод*, Лавов 1642 (Фото М. Тимотијевић)

Сл. 15. Парабола о мудрим и неразумним девицама, Димитрије Поповић, иконостас, Успенска црква, Зрењанин (Фото М. Тимотијевић)

Сл. 16. Парабола о безумном богаташу, Васи[illegible] Остојић, певница, Саборна црква, Сент Андре[illegible] (Фото М. Тимотијевић)

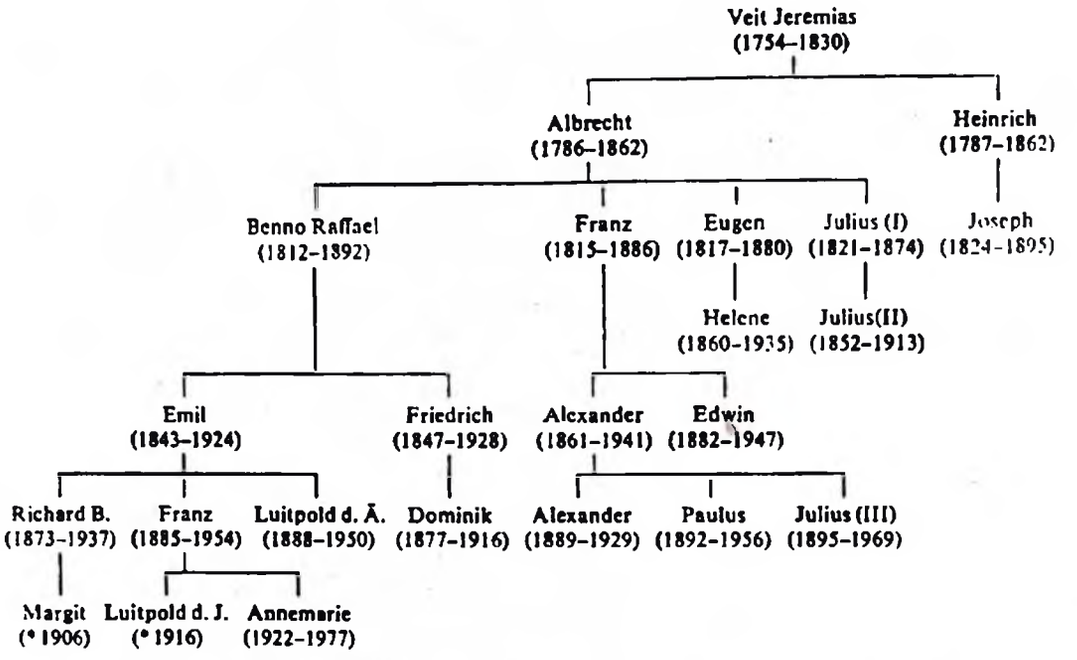
ВЛАДИМИР КОЊИКУШИЋ

Мотиви из југословенских земаља у радовима минхенске сликарске породице Адам

На изложби „Албрехт Адам и његова породица", која је одржана 1981. године у Музеју града Минхена, међу многобројним радовима сликара из ове породице било је изложено и више дела која су по називу представљала слике са нашим мотивима, тј. са нашим крајевима и људима. При мало помнијем гледању могло се видети да је у два случаја – у питању је био један акварел и једна уљана слика – време учинило своје: радови су били добро очувани, али, вероватно чешће промене власника током готово једног и по века допринеле су забораву тачног назива, те се оне сада воде под другим, који не одговара њиховој садржини. Како то, тако и сазнање да је управо нешто пре отварања изложбе Архиву града Минхена поклоњена огромна документација из заоставштине пет генерација уметника из породице Адам, побудило је жељу да се покуша нешто више проникнути у везе чланова ове минхенске уметничке породице са нашом земљом, но што је то у изванредном и обимном каталогу изложбе било назначено.[1] Резултати истраживања нису били нека посебна и нова сазнања, али су допринели стварању јасније представе о тим везама. У сваком случају након тога могло се констатовати да један од Адама, Еуген, заузима истакнуто место међу оним многобројним немачким сликарима који су радили слике са нашим мотивима, и то како због временски дугог, а не само епизодног интереса за наше крајеве и људе, тако и квалитетом својим радова.

У пет генерација породице Адам може се набројати деветнаест ликовних уметника и један архитект, а њихова делатност започиње почетком прошлог века и траје још у нашем времену (в. табелу 1). Неоспорно најпознатији међу њима је Албрехт Адам, а за њега и његова четири сина, Бена, Фран-

[1] Dr. U. v. Hase-Schmundt (Hrsg.v.), *Albrecht Adam und seine Familie. Zur Geschichte einer Münchner Künstlerdynastie im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1981 (у даљем тексту цитирано: Каталог А. А., 1981).



Породично стабло Адама. (По *Allgemeines Kuenstler-Lexikon*, Bd. 1, Leipzig 1983)

ца, Еугена и Јулиуса, који нису били само његови ученици, већ често и сарадници, везани су и најзначајнији успеси ове уметничке породице.[2]

Албрехт Адам (Albrecht Adam, 1786-1862), више самоуки него школовани сликар, захваљујући свом таленту и околности да је од 1809. до 1824. године био дворски сликар Наполеоновог пасторка Ежена де Бохарнеа, вице-краља Италије, имао је прилику да или лично присуствује, или да касније обиђе низ ратишта и попришта битака из тог времена у Европи. Након смрти свог мецене нашао је нове послодавце у крунисаним главама европских дворова и њиховим војсковођама, који су му наручивали слике са призорима битака из Наполеонових ратова, али међу свим тим многобројним сликама нема ниједне која би се могла тематски везати за наше људе и крајеве. То исто важи и за његове радове са призорима из Аустријско-италијанског рата 1848-1849. године, у коме иначе учествују и наше трупе из Војне границе, и у коме Албрехт, као и његови синови Еуген и Франц, учествује као ратни сликар са аустријске стране.[3] Захваљујући сликама из тог рата, које су

[2] Постоји доста обимна литература за Адаме, која је, што се тиче важнијих дела, у целокупности цитирана у напред поменутом каталогу из 1981. године, као и у *Allgemeines Künstler-Lexikon* (Hrsg. v. G. Meissner), Bd.1, s. 282-290, Leipzig 1983. У нашој литератури једино су нам познате кратке биографије Албрехта, Еугена и Франца Адама у *Enciklopediji likovnih umjetnosti*, Zagreb MCMLIX, том 1, с. 6.

[3] За боравак и рад Албрехта Адама у Италији интересантна је и једна забелешка у мемоарима аустријског генерала Антона Молинарија, чија је каријера иначе уско везана за службовање у Војној граници и Далмацији. Из захвалности за

наишле на велико допадање у Бечу, Албрехт је од цара Фрање Јосифа добио наруџбину за серију слика битака вођених у Угарској 1848/49. године. Ради студије терена власти у Бечу су му организовале 1851. године пут на места где су те битке вођене, а са њим је кренуо и син му Франц. Колико се из Албрехтових мемоара може закључити, као и из писама које је са тог пута писао својима кући, боравили су у Сегедину, Араду и Темишвару, као и у Нађ Сент-Миклошу, као гости грофа Нако, али се не би рекло да су залазили и у крајеве који су данас у оквиру граница Војводине. За неке слике настале на основу студија урађених током овог путовања – нпр. за *Битку код Темишвара и Битку код Сегедина* – може се условно рећи да тематски улазе и у оквир наше историје.[4]

За најстаријег од Албрехтових синова, Бена Рафаела (Benno Raffael Adam, 1812-1892), који је био готово искључиво сликар животиња, нема података о некој вези са нашим крајевима. Његов старији син Емил (Emil Adam, 1843-1924), посебно се усавршио у сликању коња и лова са коњима, те је крајем прошлог и почетком овог века био један од најзапосленијих сликара тог жанра, стално позиван од високог друштва широм Немачке, Аустроугарске и Енглеске. На једном од путовања по Угарској, 1884. године, боравио је и у Фенеку у Срему, али је, највероватније, и том приликом сликао само коње.[5] Емил је имао и своју приватну школу у Минхену, а један од ученика био му је и Алфред Томинц (A. Tominz), тршћански сликар словеначког порекла, унук сликара Јозефа Томинца. И Емилов син, а Албрехтов праунук, Рихард Бено (Richard Benno Adam, 1873-1937), који је иначе три године био ученик у познатој минхенској приватној сликарској школи Хајнриха Книра, Панчевца по рођењу, кренуо је очевим стопама специјализујући се за сликање коња и коњаничких портрета. Преко оца задобио је клијентелу међу племићима у Угарској, где је врло често и боравио. Мада су познати само његови краћи боравци у својству ратног сликара за време I светског рата на Западном и Источном фронту, али не и на бојишту у Србији, године 1922. урадио је једну слику са називом *Патрола под вођством принца Виндишгреца у Богосавцима 20. августа 1914. године*[6] (слика 2). Слика је настала по наруџби самог принца који је сигурно желео да се њом овековечи.

предусретљивост коју му је указао током обиласка бојишта, Адам је насликао Молинарија на једној слици битке уз главнокомандујућег генерала Радецког, иако је био на сасвим другом бојишту (A.v.Mollinary, *46 Jahre im oesterreich-ungarischen Heere*, Zürich 1905, Bd. 1, s.191).

[4] Слике се налазе у Kunsthistorisches Museum-у у Бечу.

[5] Каталог А. А., 1981, с. 89.

[6] Село Богосавци налази се у Поцерини. – Где се слика сада налази није ми познато. Репродукција слике постоји у књижици Ernö Lits, *Richard B. Adam, Ein Träger deutsch-ungarischer Kunstbeziehungen*, München 1928.

Млађи син Бена Рафаела, Фридрих (Friedrich Adam, 1847-1928), завршио је Политехнику у Минхену, па се потом запослио 1869. године као архитект Дирекције војне луке у Пули. У том својству пројектовао је зграду официрског касина и надзирао њену изградњу.[7] Колико је дуго Фридрих Адам боравио у Пули није нам познато, али, по свему судећи то је било само годину-две дана, јер се зна да је потом радио у Трсту, а од 1872/73. у Бечу.

Други син Албрехта Адама, Франц (Franz Adam, 1815-1886), највише је и најдуже сарађивао са оцем: то се односи и на већ поменуто заједничко путовање по Угарској у 1851. години, након кога су настале слике битака код Сегедина и Темишвара. Изгледа да од тада почиње и велико пријатељство између Франца и грофа Нако, код кога је и после тога долазио на добро у Нађ Сент-Миклош. Франц је поред низа слика са мотивима из тог краја Панонске низије урадио и портрете грофа и грофице Нако, али се ниједан од тих радова не може конкретно повезати са нама.[8] То исто важи и за два рада настала по скицама са путовања 1851. године – *На обали Тисе* и *Угарско-влашка пијаца* (слика 3). У оба случаја – једном на обали реке са једва назначеним насељем на другој страни обале (можда Сегедин?), други пут у центру насеља које нисмо успели да идентификујемо – приказана је живописност пазарног дана са сељацима у ношњама. Покушај одређивања на основу ношњи ко би коме народу припадао прелази наше могућности, али, знајући да су у то доба како у самом Сегедину, Араду и Темишвару, тако и у њиховој околини живели у знатном броју и наши људи, оставља могућност претпоставци да су и они заступљени на тим сликама.[9]

---

[7] V. Konjikušić, *Studenti arhitekture minhenske Tehničke škole iz jugoslovenskih zemalja do 1914. godine*, Peristil, XXXII, Zagreb 1988/89, бр. 31-32, с. 115.

[8] Име грофа Нако, са којим је Франц Адам био у пријатељским односима, није нам познато. Интересантно је да сликар Георгије Петровић у свом чланку *Нешто о художеству с кратким погледом на нас Србље* (Српски народни лист, VII, 16, 17, 1842), пише: „Међу господом Дилетантима красног художества Живописа одликује се Високоблагородни Госп. Јован Нако от Сент-Миклеуша, и иначе велики наш родољубац и подпомагатељ књижества", тј. да га убраја у српске уметнике. Породица Нако дошла је из околине Ђевђелије у Угарску између 1660. и 1690. године (Др Т. Николајевић: *Новак Петровић, капетан банатских Срба*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књига V, св. 3 (13), Ср. Карловци 1932, с. 427). Породица Нако имала је и разгранате породичне везе – тако је нпр. прва жена Јована-Ивана Ризнића, богатог одеског трговца српског порекла, Амалија била из породице Нако, а њој је Пушкин испевао неколико песама (Гласник САН, I књ., св. 1-2, с. 197, Београд 1949). Један од грофова Нако, Александар, купио је 1827. године у Бечу барокну палату из друге пол. XVIII века, којој је око 1830. фасада преуређена у класицистичком стилу. У овој палати у Dorotheergasse 11, познатој као „бивша палата Нако", налази се од 1936. године чувена аукционарска кућа Dorotheum (F.Czeike, *Wien*, München 1976, s. 65).

[9] Првој слици *На обали Тисе*, уље из 1851. год., заметнут је траг. *Угарско-влашка пијаца* је акварел који се чува у Staatliche graphische Sammlung у Минхену. На основу овог акварела урадио је Ф. Адам знатно касније уљану слику, која је до I

На поменутој изложби „Албрехт Адам и његова породица", као и у каталогу изложбе, један акварел Франца Адама носио је назив *Група јахача у Далмацији*[10] (слика 4). Са сигурношћу се може констатовати да се овде ради о заборављеном првобитном називу слике: како ношња јахача, тако и други детаљи (нпр. бунар са ђермом), упућују на то да је мотив из Угарске, можда управо из околине Нађ Сент-Миклоша.

Војни поход аустријске војске у северној Италији 1848. и 1849. године привукли су Албрехта и Франца Адама да дођу и на та бојишта, док је Еуген, трећи Албрехтов син, већ од пре избијања револуције тамо стално боравио. Након краћег боравка у Милану, Франц је отишао до аустријских трупа које су опседале Венецију, где се у месту Местре нашао са братом Еугеном. Ту је грозничаво радио студије портрета аустријских официра и сликао живот војника, о чему пише у једном писму брату Бену у Минхен: „До клонулости посматрам овде материјал за хиљаде слика."[11] По повратку у Минхен Франц је пренео на литографски камен очеве, Еугенове и своје цртеже, који су потом заједно издани као албум литографија под називом „Erinnerungen an die Feldzüg der k. k. Oester. Armee in Italien in den Jahren 1848-49. Nach Handzeichnungen nach der Natur lithogr. u. Herausgegeben von den Brüdern Adam in München".[12] За једну од литографија из ове мапе, и то баш за ону која је тематски везана за нас, мора се изгледа поставити питање ауторства, тј. по чијем је цртежу рађена – Еугеновом или Францовом. То је литографија *Логор Хрвата у кући Пикоци код Местре пред Венецијом*[13] (слика 5). Иако је

светског рата била у Штутгарту. Обе уљане слике репродуковане су на великим фотографијама мапе S. Soldana, *Das Werk der Künstlerfamilie Adam*, Нирнберг 1892. Потребно је напоменути да постоје разлике у изгледу града на уљаној слици и акварелу *Угарско-влашка пијаца*, те да се за евентуалну идентификацију места може употребити само акварел.

[10] Каталог А. А., 1981, с. 326, кат. број 332.

[11] Каталог А. А., 1981, с. 81.

[12] Албум има 24 литографије. Величина листова је 35 x 45 cm. Листови су отиснути у литографској радионици Јулиуса Адама, најмлађег брата. Пропратни текст је написао F. W. Hackländer, иначе издавач популарног илустрованог часописа *Über Land und Meer*. У импресуму је као година издања наведена 1851, али се зна да су листови били отиснути већ до августа 1850.

[13] У оригиналу: *Croaten-Quartier in Casa Picozzi bei Mestre vor Venedig*. На овом месту морам да се позабавим нечим што је ирелевантно за историју уметности, али је на жалост постало важно у свакодневном животу: то је тумачење речи „Хрват" у називу ове литографије, као и на другим местима у даљем тексту овог прилога. За Адаме и њихове савременике сви војници из Војне границе, без обзира на народност били су „Хрвати". Војници представљени на литографији су, колико сам могао да утврдим, припадали „1. Banal-Regiment" са седиштем у Глини, у којој су већина регрутованих војника били српске народности. Свака дискусија о томе ко би били по народности војници на литографији нема реалну подлогу. (Упореди: К. В.

лево доле, како је то уобичајено у сигнирању графика, као аутор цртежа означен Еуген – „По природи цртао Еуген Адам", у самој слици, помало скривено, налази се и сигнатура „F. Adam 1849". Како је на насловном листу албума назначено да је цртеже на литографски камен преносио Франц Адам, а он верујемо не би уписивао своје име ако није и његов цртеж, то би се могло претпоставити да је сигнатуру испод литографије можда уписао неко ко је помагао при изради листова. Као што видимо питање атрибуције оригиналног цртежа за ову литографију није решено.

Постоји податак у литератури да је Франц Адам урадио и једну уљану слику *Логор Хрвата у вили код Местре*, и да је она својевремено била у власништву цара Фрање Јосифа.[14] Међутим, тај податак се не може употребити за атрибуцију оригиналног цртежа јер је познато да је он насликао неколико слика на основу скица оца Албрехта из Наполеонових ратова, те да је исто тако могао употребити и скице брата Еугена. Можда би управо, ако је назив слике тачан, тој групи слика рађених по очевим скицама са Наполеоновог похода у Русију, припадала и једна уљана слика *Хрватски коњаници*, која је 1984. године била изложена на продају у једном минхенском антиквацијату[15] (слика 7).

Као и његова старија браћа Бено и Франц, и Еуген[16] је учио сликарство само код оца Албрехта, а, може се такође рећи да им је свима, захваљујући

Hietzinger, *Lehrbuch über die Statistik der Militär-Gränze des Österreichischen Kaiserthums*, Gratz 1840; L. M. Krainz, *Die k. k. Militärgrenze und deren Grundgesetz*, Wien 1866.

[14] Каталог А. А., 1981. с. 378; J. Meyer, *Allgemeines Künstler-Lexicon*, Bd. 1, s. 70, Leipzig 1872; F. Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhundert*, Bd. I, 2, s.17, Leipzig 1895; ELU, 1, Zagreb 1959, s. 6. (Из текста у *Енциклопедији* може се закључити да је литографија урађена према уљаној слици. Чини нам се да би пре могло бити обрнуто.) – Интересантно је и постојање једне мале уљане студије на картону са истоветном представом као и на литографији, која је приписана аустријском сликару Карлу Бласу (Carl Blaas, 1815-1894) и која је под називом *У галерији (In der Galerie)* била излагана на аукцији Доротеума у Бечу 1985. године (*Dorotheum*, Aukt., Katalog 481, 1985, s. 47, Nr. 367) (слика 8).

[15] Antiquitäten Kunsthandel M. u. J. Kraus, München. Назив слике, *Kroatische Reiter* саопштио ми је продавац. Слика је сигнирана д. д. F. Adam, није датирана. Рађена је уљем на платну димензије 80 x 133 cm.

[16] Еуген Адам рођен 22. I 1871. у Минхену. До 1843. године ради у кругу породице, када започиње са чешћим путовањима за Беч, као и за Будимпешту и Праг. Године 1845. продужује своје путовање и до Хрватске и Војне границе, а 1846. обилази Далмацију и Боку. Год. 1848. борави у Верони и северној Италији, а следеће се настањује у Милану. Маја 1858. се жени и враћа за Минхен. Године 1859. поново одлази у Италију, овај пут као сликар-репортер са ратишта за немачке илустроване часописе. По избијању Француско-пруског рата добија дозволу да прати немачке трупе до Париза, где долази и следеће године да би по наруџби баварског краља направио још неке слике са сценама из тог рата. Тек од тада, управо у последњој деценији живота, умро је 6. јуна 1880, почиње раздобље када има довољно кли-

очевој слави и познанствима био олакшан пут до успеха. Док су Бено и Франц, као и најмлађи Албрехтов син Јулиус (Julius Adam, 1821-1874), који се посветио литографији и основао своју радионицу у Минхену, били доста везани за оца, животом у заједничкој кући и радом у истом атељеу, Еуген је, у почетку само дужим путовањима, често и против очеве воље, а касније одласком у Милано где је стално боравио једну пуну деценију, успео да оствари извесну самосталност у погледу својих личних односа према оцу. То није био апсолутни прекид – о томе сведоче повремена виђења и многобројна писма упућена оцу и појединим члановима породице. Без обзира шта је био узрок одласку од куће – супротност са погледима које је заступао pater familias[17], или извесна наклоност ка авантуризму, која се очитује и у Еугеновим писмима, а и у неоствареној намери да направи пут око света,[18] његово одвајање од очеве радионице уследило је доста касно – у 27. години – тако да је и он, као и отац му и браћа, остао сликар ратних сцена и жанр-слика у које су готово увек укомпоновани коњи и јахачи. Оно што Еугена Адама чини још интересантнијим за нас у односу на низ других страних сликара који су долазили у наше крајеве, свакако су и десетак сачуваних писама које је писао својима са пута по Хрватској и Војној крајини 1845. године и из Далмације у наредној години.[19] На основу њих се може сразмерно тачно утврдити итинерер тих путовања, мада и ту остају неки детаљи, бар за сада, непознати.

Прво веће Еугеново путовање, ако се не рачунају она по неким немачким државама и северној Аустрији, било је оно у 1843. години, када је пропутовао Мађарску, земљу за коју се може рећи да је фасцинирала више чланова породице Адам, и то у неколико генерација, и за коју је тематски везан знатан део њиховог сликарског опуса. У Мађарску је Еуген поново долазио и 1844. и 1845. године. При крају боравка 1845. године он се, како јавља у једном писму кући, изненада одлучио да уместо да директно путује из Пеште за Беч, учини то преко Хрватске. По свему судећи то путовање није било плод изненадне одлуке, јер је, како сам наводи у истом писму, већ у Бечу, пре одласка за Пешту, добио препоруке на кога да се обрати у Хрватској за помоћ око боравка.[20] Та препорука га је и довела почетком августа 1845. у

јентеле, те коначно може да се реши финансијских брига, које су га иначе мучиле читавог живота.

[17] За ово би било индикативно писмо упућено из Милана 1849. г. брату Бену у коме, између осталог, пише да би „рађе јео тајин и воду код Хрвата, него да се икад поново повинујем очевој вољи и жељама". (Каталог А. А., 1981, с. 84).

[18] Каталог А. А., 1981, с. 85. До овога пута вероватно није дошло због женидбе и коначног повратка у Минхен.

[19] Види прилог на крају овог текста.

[20] Писмо из Крижеваца (Kreutz) од 7. августа 1845. г.

Крижевце, где је одсео, како каже, „у кући једне врло цењене породице", код извесног von Kiebach-a. Своју одлуку да дође у Хрватску Еуген објашњава жељом да као сликар упозна „нове и интересантне ношње и нације", и да направи, ако је могуће, студије за слике. У следећем писму, упућеном 26. 8. 1845. из Загреба, пише да је са својим домаћином, фон Кибахом, дошао на пијацу у Загреб, те да користи прилику да црта ношње. Захваљујући свом гостољубивом домаћину Еуген је имао прилике да упозна низ људи, међу осталима и грофа Пејачевића, управо тих дана постављеног за поджупана, који му је понудио да дође код њега и да буде учитељ цртања његовом сину.

Боравак у Хрватској трајао је укупно месец и по дана – у писму које је писао у Бечу 17. септембра 1845. Еуген саопштава да је управо претходног дана допутовао у Беч. У том писму говори и о свом осмодневном боравку у Војној крајини, као и да му је чак успело да пређе на кратко у Босну и да „уради неколико цртежа Турака". Егзотичност и архаичност начина живота људи у том делу земље очигледно су одушевиле Еугена, о чему пише: „На турској граници проживех 8 дана у кући једног официра слуњске регименте, усред једног грчког села [село са православним живљем, тј. Србима – м.п.], у коме жене ходају у истој ношњи као можда у Атини или негде другде преко мора, и које ту зову Влахињама, а мушкарце, кроз тако много ратова страх уливајући ‚Црвени мундири'[21], зову сересканери – од свих њих доносим са собом примерке [цртежа], а при томе неће фалити ни неколико оригиналних примерака ношње..."[22] Вероватно је тада донео и један фес са којим се насликао на једном аутопортрету[23] (слика 7).

Од намере да следеће године опет посети Хрватску и Војну границу Еуген је одустао – уместо тога из Беча је кренуо за Трст одакле се 5.VIII 1846. јавља писмом оцу, обавештавајући га о својој одлуци да види Далмацију. У том писму се очитује и однос син-отац, о коме смо раније говорили: оно је писано у тону правдања зато што се без очеве сагласности усудио да иде на то путовање у непознато. План пута је већ перфектуиран: ићи ће бродом за Задар, Шибеник и Дубровник. Следеће писмо са тог пута писано је 13. августа у Сплиту и упућено је мајци, и у њему Еуген саопштава да је након три дана путовања паробродом приспео у Сплит. О ономе шта је успут видео

[21] „Roth-Mänthler", популаран назив за војнике из Војне границе који су у оквиру аустријских трупа учествовали у првој половини XVIII века у ратовима на тлу Баварске

[22] Непуних десет година касније, 1854. године, на Првој општенемачкој индустријској изложби у Минхену, у управо за ту сврху сграђеном Гласпаласту, у оквиру Аустрије била је заступљена и Војна граница, и то баш са народним рукотворинама.

[23] Каталог А. А., 1981, с. 128.

нема говора, што би значило да су евентуални боравци у Задру и Шибенику били одређени дужином задржавања брода у луци. Са изузетним одушевљењем пише о Далмацији као „земљи у којој теку мед и млеко", људи су му симпатични, а клима предивна. Он ужива у свему, али стиже и да ради „...интересантне студије ношњи и пејзажа, јер су људи изван градова изузетно карактеристични... тако да човек верује да је у Турској, сваки је [кога сретне] Морлак, сваки носи турбан и оружје [и живе] између смокава и маслинових стабала, алоа и палми..."

Као што му приликом боравка у Хрватској није било довољно да види само пар урбанизованих места, Крижевце и Загреб, већ је отишао у још забаченије крајеве, на саму границу Војне крајине према Турској, тако је Еуген поступио и у Далмацији: након десетак дана боравка у Сплиту отишао је у унутрашњост земље, у Клис, међу, како он каже, Морлаке, и ту је, обилазећи и друга места, провео више од две недеље. Из два писма која је упутио из Клиса – једно 26.VIII брату Бену, и друго 10. IX Јосифу, сестрином мужу – види се да се врло лепо снашао и да ужива у дружењу са домаћим становништвом, које „са чуђењем посматра његову сликарску делатност". Иако је то земља у којој, по њему, теку мед и млеко, а људи га изузетно топло прихватају, његова ионако мала новчана средства била су још више смањена сталном куповином народних рукотворина, између осталог чак и једне комплетне „турске" опреме за коња, тако да у једном од тих писама пише о скраћењу првобитно замишљеног путовања по Далмацији – из Сплита ће ићи само до Дубровника и потом назад. То исто понавља и у писму датираном 22. септембра у Дубровнику, где је управо претходног дана приспео бродом из Сплита, додајући да ће се у Котору и Црној Гори кратко задржати, таман до повратка пароброда који кроз 14 дана креће за Трст.

О самом боравку у Дубровнику, као и о боравку у Боки и, евентуално, Црној Гори, нема помена у писмима, са изузетком што на једном месту саопштава да је након путовања „...од црногорске границе, преко Дубровника коначно сретно стигао у Трст".[24] Из тога би се могло закључити да у самој Црној Гори није био, али и да те две недеље није провео само у Дубровнику, већ да је обилазио и крајеве у том делу Далмације и Црногорског приморја. Ова размишљања и детаљи у вези с његовим кретањем нужна су због неких недоумица око појединих његових радова. То су цртежи објављени много касније у немачком илустрованом часопису *Über Land und Meer* – први пут 1876. године, и други пут, две године након његове смрти, 1882. године. На основу титлова репродукованих цртежа, као и на основу оног што је на њима приказано, могло би се закључити да је Еуген Адам поново боравио у нашој

[24] Писмо оцу из Трста од 13. октобра 1846. г.

земљи 1876. године, као и да је, на лицу места, цртао борбе у Херцеговачком устанку. Како о том боравку нема помена ни у једној његовој биографији, а ни у породичној заоставштини, са сигурношћу се може тврдити да се у случају тих радова ради о извесној мистификацији, коју је, како мислимо, могуће и објаснити на следећи начин. Еуген је као ратни сликар баварске војске учествовао у Француско-пруском рату 1870/71. године, те је за поменути часопис *Über Land und Meer* урадио више цртежа из овог рата. Када је неколико година касније, 1876, избио устанак у Херцеговини, уредништво часописа је имало извештаје новинара о борбама, али не и илустрације, те су се, како претпостављамо, обратили свом ранијем сараднику, Еугену Адаму, са молбом за илустроване прилоге, знајући да је он некад боравио у близини тог ратишта.[25] Уместо да само дâ своје оригиналне цртеже пејзажа и жанр-сцена, Еуген је искористио своје студије из 1846. године и вештину ратног сликара, па су тако настале нове композиције, које су одговарале садржају новинских вести, дочаравајући неупућеном читаоцу часописа слику бојишта у Херцеговини.

Како на основу ових композиција, тако и на основу назива цртежа репродукованих у истом часопису из 1882. године – нпр. *Девојка из Херцеговине, Херцеговачки бег, Девојка из Мостара, Дечко из Бара* – могло би се закључити да је Еуген 1846. године из Дубровника стигао и до Мостара и Бара. У недостатку других доказа ово се, међутим, може прихватити само условно; при томе не мислимо толико на могућност да су називи цртежа накнадно измишљени од оних који су након његове смрти ове цртеже припремали за штампу, колико на извесност да је ове особе Еуген могао да сретне и скицира у самом Дубровнику, или у неком месту уз далматинско-херцеговачку и црногорску границу.

Док ће питање шта је Еуген обишао јужно и северно од Дубровника остати вероватно неразјашњено, изузев ако би се једног дана однекуд појавили до сада непознати његови цртежи тих крајева, у већ цитираном писму оцу од 13. октобра 1846. године пише да је имао срећу да види Његоша – „највећу знаменитост Црне Горе".[26] До сусрета је дошло на броду, на који се Еуген

---

[25] За ово би говорила и чињеница да су Еугенови цртежи објављени само уз неколико првих вести о устанку, док су касније то илустрације уметника за које се може претпоставити да су стварно боравили у близини ратишта.

[26] Овде парафразирамо самог Његоша. Наиме, те исте, 1846. године, посетио је Црну Гору енглески археолог А. А. Патон. Његош у то време није био на Цетињу, тако да је до првог сусрета дошло тек у Сплиту, почетком октобра, када је брод на коме је Његош путовао за Трст ту пристао. Италијански писац Карара и Милорад Медаковић записали су да је Његош том приликом рекао А. А. Патону да он у Црној Гори није ништа видео „кад нисте виђели владику, будући је владика у Црној Гори све". (В. М. Г. Медаковић, *П. П. Његош последњи владајући владика црногорски*, Нови Сад, 1882, с.116).

укрцао у Дубровнику, и на коме је Његош већ путовао од Котора за Трст. О сусрету и дружењу са Његошем током пута од Дубровника до Трста Еуген је написао само две реченице, у којима је са неколико речи дао и изузетно језгровит и сликовит опис Његоша. Еуген пише да је по доласку у Дубровник имао прилику да буде присутан маневрима аустријске флоте под командом ерцхерцога Фридриха, као и да упозна како самог ерцхерцога, тако и „ноблес" аустријских официра и чиновника у Дубровнику. Међутим, иако је од свих био лепо примљен, недостатак новца приморао га је на скраћење боравка и повратак за Трст, „...али", пише Еуген, „и то се показало корисним, јер кад сам се у Дубровнику укрцао на пароброд, сретох на њему владара Црне Горе, кнеза Владику, чије ми је ближе познанство са мојим лошим француским и италијанским [ипак] лако успело, и који ме је више заинтересовао него сав немачки ноблес, јер ако замислиш Херкула по телесној грађи у албанској народној ношњи, са величанственом озбиљношћу оријенталца сједињеном са слободоумношћу образованог Руса, онда имаш његову верну слику, његов ађутант и хајдук постали су брзо моји пријатељи, и ја сам их обојицу нацртао. Са Владиком лично током нашег путовања направио сам неколико излета на копно, и постао сам му тако близак, да ме је замолио да га посетим следеће године..." Код овога описа Његоша није могуће не присетити се шта је неколико година раније написао Рус Ј. П. Ковањевски у свом путопису *Четири месеца у Црној Гори*, штампаном 1841. у Санкт-Петерсбургу: „Уметник би изабрао владара Црне Горе за модел за слику Херкула, а филозоф за путовођу у животу." Могућност да је Еугену било познато оно што је Ковањевски написао изгледа нам невероватна – пре ће бити да се овде ради о харизми Његоша, која је, као што видимо, на исти начин утицала како на једног инжењера, Руса, тако и на једног сликара, Немца.

По доласку у Трст, где је одсео код свог пријатеља сликара А. А. Тишбајна,[27] Еуген пише оцу да сад живи од успомена на сликовиту Далмацију, те му се чини да је направио врло мало студија, мада их има довољно за пар интересантних слика. Сад се припрема да на основу скица уради неколико акварела за продају, те да тако одмах дође до пара, а нада се да ће можда продати и једну слику, коју је изложио на изложби Уметничког удружења у Трсту.[28] Према једном писму, датираном 2. XI 1846, види се да је још увек у

[27] August Anton Tischbein (1805–после 1867), немачки сликар, након студија у Берлину и Дрездену путовао по западној Европи, да би од 1833. поново наставио студије у Минхену. Од 1837. у Италији, од 1838. стално живи у Трсту. Његове слике предела и људи из северне Далмације и Истре објављене су као литографије и челикорези у неким збиркама ведута. (Thieme u. Becker, *Allgemeines Lexicon der bildenden Kiinstler*, Bd. 33, Leipzig 1939, s. 206).

[28] Која би то слика била нисмо успели да утврдимо.

Трсту и да чека крај изложбе, па да онда преко Љубљане крене за Беч,[29] док се према једном другом писму, које је писао брату Бену, види да се 12. децембра исте године налази у Бечу.

Као што смо видели сачувана писма Еугена Адама омогућила су нам не само да готово из дана у дан можемо пратити његова путовања кроз наше земље, иако је од тада прошао готово век и по, већ и да сазнамо понешто о његовим утисцима, који су, неоспорно, били врло лепи и дубоки. Да је то тачно сведоче и његови радови – и након пуне три деценије он је тражио инспирације у својим скицама са путовања из 1845. и 1846. године радећи нове композиције. То би опет говорило за претпоставку да је број скица и композиција са нашим мотивима био већи но што нам је данас познато. Питање је само да ли су та дела у међувремену пропала, или се можда налазе у тешко приступачним приватним збиркама, и то не само у Немачкој, већ и у Аустрији и Италији.

Чињеница да Еуген помиње у писмима не само уопштено своје радове – цртеже и слике са нашим мотивима, већ да је у два случаја и скицирао такве своје уљане слике за које се до сада у литератури о њему није знало, навела нас је да покушамо да направимо преглед свих, за тему коју овде обрађујемо, интересантних радова, и то по хронолошком реду.

На већ поменутој изложби „Албрехт Адам и његова породица" била је изложена и Еугенова уљана слика *Пејзаж из Далмације* из 1844. године, сада у поседу познате музејске збирке Georg Schäffer из Шваинфурта. Већ сама година настанка – Еуген је први пут дошао у наше крајеве годину дана касније – а и мало помније разгледање пејзажа и посебно ношње штафажних фигура говори зато да се ради о мотиву из неке друге земље, највероватније Мађарске, тј. да су време и промене власника допринели да се оригинални назив слике заборави и замени новим[30] (слика 9).

Из 1845. године је највероватније један мали акварелисани цртеж оловком *Оријенталац који броси*. Овај цртеж нам је познат само по подацима из једног аукционарског каталога.[31] Судећи по називу ради се о мотиву који је Еуген могао да види приликом кратког боравка у Босни. Постоје још два

[29] Прималац писма није познат. У сваком случају он је услишио Еугенову жељу да писмо по читању проследи породици, те је тако сачувано у заоставштини.

[30] О овоме сам, као и нетачном називу једног акварела Франца Адама, још у току трајања изложбе обавестио ауторку каталога госпођу Ulrike von Hase-Schmundt. На овом месту желим да јој се још једном захвалим на за мене инструктивном разговору који смо том приликом водили о сликарима породице Адам.

[31] *Galerie Wolfgang Ketterer in München*, Auktionskatalog 40, 4. Jun 1980, каталошки број 2501: Bettelnder Orientale, Bleistiftzeichnung aquarelliert. 17,5 x 11,7 cm. Eugen Adam zugeschrieben.

цртежа за које имамо само каталошке податке: то су *Херцеговка и Две Херцеговке*[32] настали највероватније 1846. године. Они су били излагани у оквиру ретроспективне изложбе „Баварска уметност 1800-1850" у Гласпаласту у Минхену 1906. године, а били су власништво познатог историчара уметности Hyazinth-a Holland-a, писца прве монографије о сликарској породици Адам.[33] Изузев назива и технике – у оба случаја радило се о цртежу оловком – у каталогу нема других података.

Године 1882, две године по Еугеновој смрти, у немачком илустрованом часопису *Über Land und Meer*[34], на једној целој страници фолио формата репродуковано је у ксилографској техници 13 његових малих скица под заједничким насловом *Слике из Далмације* (*Bilder aus Dalmatien*) (слике 10, 11. и 12). Осим назива сваке појединe скице, за које се може само претпоставити да су оригинални, тј. да их није дао уредник илустрација, нема никаквих других података о времену настанка, техници и другом. На основу тих назива може се закључити да су поједине од њих урађене за време Еугеновог кратког излета у Босну 1845. године (*Босанска девојка, Босанска породица, Босански бег, Мајка из Босне*), мада је исто тако могуће да су настали и у следећој години, када је боравио у Далмацији и њеним пограничним областима. За друго путовање у 1846. години може се повезати настанак осталих 9 скица на истој страници часописа (*Сељак из Сиња код Сплита, Породица из Книна, Девојка из Далмације, Девојка из Херцеговине, Муслиман из Херцеговине, Без из Херцеговине, Девојка из Мостара* и *Дечко из Бара*). Рекли смо да се, пошто о томе нема других података осим назива неких од овде цитираних цртежа, поставља питање да ли је Еуген заиста био у Мостару и Бару, или је своје моделе срео на неком другом месту у Далмацији. Овде се може напоменути да се у случају појединих од ових скица може радити о истим цртежима које смо раније поменули (*Оријенталац који проси, Девојка из Херцеговине*), јер су нам оне познате само по називу.

У писмима која је писао са путовања по нашим крајевима Еуген спомиње да ради пуно скица и студија, а у неколико случајева наводи конкретно и мотиве – тако у писму од 17. септембра 1845. године да је, између осталог, насликао и неколико „Турака" на коњу, а у другом од 13. октобра 1846. године, да је скицирао искрцавање трупа приликом поморских маневара аустријске морнарице код Дубровника. Даљег помена о овим скицама и студијама у литератури нема, а то је случај и са цртежима на којима су Милорад Медако-

[32] *Münchener Jahres-Ausstellung 1906 im kgl. Glaspalast. Bayerische Kunst 1800-1850*, München 1906. Каталошки бројеви 741. и 742.

[33] H. Holland, *Schlachtenmaler Albrecht Adam und seine Familie* (= *Die Kunst dem Volke*, Nr. 23 u. 24), München 1915.

[34] Том 47, годиште 1881/82, с. 416.

вић и, како претпостављамо, Његош, насталим током заједничког путовања од Дубровника до Трста. Док је из већ напред цитираног дела писма[35] апсолутно јасно да је урадио цртеж са ликом Његошевог ађутанта, кога, иако му име не спомиње, можемо са сигурношћу идентификовати – то је био Милорад Медаковић, од кога су нам остали и записи о том путовању[36] – дотле је изричитост навода у Еугеновом писму кад је у питању цртеж са Његошевим ликом донекле дубиозан. Стил писама Еугена Адама је доста компликован: реченице су дугачке, често без ортографских знакова, тако да им се не зна увек почетак и крај, те су и тешко разумљиве. У случају цитираног места из писма од 13. X 1846. није најјасније да ли се речи „ађутант и хајдук" односе на једну личност, Милорада Медаковића, или су у питању две особе у Његошевој пратњи – у ком случају би се „хајдук" односило на телохранитеља. У поменутим записима М. Медаковића, а ни у нама познатој релевантној литератури за овај период Његошевог живота података о томе нема. Без обзира на то да ли Еуген на том месту пише о две особе које су биле у Његошевој пратњи или не, тешко је веровати да би он пропустио такву прилику, те да осим ађутанта и, евентуално, телохранитеља, не направи скицу-портрет Његоша, поготову што смо видели са каквим га одушевљењем у писму описује. Међу Његошевим портретима има и неколико којима се не зна аутор; један од тих, за који нам се чини да би могао евентуално да буде рад Еугена Адама, својевремено је обрадио врсни познавалац Његоша др Љубомир Дурковић-Јакшић.[37] То је Његошев допојасни лик у народној ношњи, са фесом на глави и панагијом око врата, који је 1851. године објављен уз текст о Његошевој смрти у лајпцишком *Illustrierte Zeitung*-у[38] (слика 13). Мишљење Дурковић-Јакшића да би аутор те илустрације могао бити задарски сликар Фрањо Салгети-Дриоли (1811-1877), који је већ и раније, негде око 1836. имао прилику да сретне Његоша и да уради један цртеж, који је и сачуван, као и чињеница да се у следећем годишту истог часописа налази неколико његових радова, што указује и на могућу ранију сарадњу, говорили би у прилог томе.[39] Међутим, сматрамо да се у недостатку других доказа за атрибуцију овог рада Фрањи Салгети-Дриолиу, у круг евентуалних аутора може увести и Еуген Адам. На неку стилску анализу тешко је ићи јер је оригинал

---

[35] Писмо оцу из Трста од 13. октобра 1846.

[36] В. М. Г. Медаковић, *П. П. Његош йоследњи владајући владика црноїорски*, Нови Сад 1882, с. 116 ff.

[37] Др Љ. Дурковић-Јакшић, *Његошев лик*, Цетиње 1963, с. 43 и слика бр.2; исти, *Искрице о Његошу*, Гласник СПЦ, LIX, 1978, бр. 2, с. 36.

[38] *Illustrierte Zeitung*, Leipzig, 29. X 1851.

[39] Др Љ. Дурковић-Јакшић, *Искрице о Његошу*, Гласник СПЦ, LIX, 1978, бр. 2, с. 35-36.

непознат, а објављена илустрација је можда при припреми за штампу измењена од стране ксилографа. Једини путоказ, мада и он сам по себи недовољан и несигуран, био би опис одеће Његоша коју је носио на броду и који нам је оставио М. Медаковић, а који гласи: „Ове исте године 20. септ. [2. X по новом] крене се владика пут Беча. Тад се путовало на пароброду. Владика носаше црногорско оћело, а на глави велики фес."[40] Као што се на репродукцији може видети, Његош је управо тако одевен, а ту, за њега „албанску" ношњу, спомиње и Е. Адам у свом писму. У субјективне прилоге мишљењу да је овај цртеж настао управо негде у то време, тј. 1846. године, говорила би и сличност лика на тој илустрацији са оним пар месеци касније насталим, на литографији бечког уметника Принцхофера, или на оној владике Данила, раду Анастаса Јовановића, која се налази као једина илустрација у првом издању *Горскоі вијенца* и за коју је прихваћено да у ствари представља самог Његоша.[41]

Један од далматинских мотива оног времена изгледа да је оставио посебан утисак на Еугена – то су трговачки каравани који су саобраћали између унутрашњости земље и приморских места. О томе да и сам намерава да путује са једним таквим караваном пише из Клиса брату Бену[42], а спомиње их и у једном другом писму, где каже: „...примите и одавде моје срдачне поздраве, одавде где алое расту на дивљем тлу као коров, а маслине, чемпреси и палме су једино дрвеће које се види, одавде где два пута недељно долазе турски каравани, и где се становници земље врло мало разликују од Бедуина у Арабији..."[43] То повезивање егзотике Оријента и медитеранског пејзажа унео је Еуген и у неколико својих слика. Једна од њих, настала две године после путовања, 1848, која је била изложена на изложби „Албрехт Адам и његова породица" под називом *Караван коња на одмору*[44], има пуно сличних елемената и детаља са једном другом сликом, која је датирана знатно касније, 1873. године, тако да се скоро може говорити о варијантама[45] (слике 14. и

[40] В. М.Г. Медаковић, *opus. cit.*, с.116.

[41] Љ. Дурковић-Јакшић, *Његошев лик*, Цетиње 1963, с. 53 ff и 57; слике 2, 11 и 13.

[42] Писмо брату Бену из Клиса од 26. августа 1846: „...овде остајем до 1. следећег месеца и онда се враћам са турским караваном за Сплит..."

[43] Писмо непознатом из Дубровника од 22. септембра 1846.

[44] Каталог А. А., 1981, с. 246. Назив на немачком је *Reiterzug bei der Rast*. Слика је власништво музејске збирке Georg Schäfer у Швајнфурту.

[45] У оригиналу *Marka in Dalmatien*. Слика је репродукована у цитираном делу Х. Холанда, с. 63. Године 1978. слика се појавила на једној аукцији у Минхену под називом *Passhoehe im griechisch-türkischen Grenzgebiet* (*Планински прелаз у области грчко-турске границе*). По подацима у каталогу аукције то је уље на платну величине 32,5 x 60 cm (*Auktion Katalog Neumeister 181*, München 1978, Nr. 799).

15). Исти мотив, караван крај извора налази се још на минимум две, ако не и на више уљаних слика које је Еуген урадио убрзо по свом повратку из Далмације, а најкасније до негде 1849. године. О тим сликама, које он назива *Далматинци са коњима на извору,* за које се данас не зна где су, Еуген не само да пише, већ их и скицира у своја два писма. У првом писму које пише највероватније 1849. године брату Бену у Минхен[46], тражи да му се пошаљу неке графике, које би продао да поправи своју материјалну ситуацију, или како он каже „да има пара за цигаре", као и две уљане слике, које жели не само да прода, већ и да их покаже, да би видели да он уме и да слика, а не само да ради аквареле. Те две слике које тражи да му пошаљу јесу *Мађарска пуста и Далматинци са коњима на извору* – уз ову задњу додаје и одредницу „мали формат", што би говорило да постоји и нека друга, већа. Према малој скици те слике, коју је направио између редова писма, може се закључити да је по композицији слична сликама о којима смо претходно говорили (слика 16). Исти мотив, караван на извору, налази се скициран и у једном другом писму, али је овде композиција друга.[47] Уз скицу је Еуген написао и следеће: „Ово би био садржај тражене слике, коју сам два пута сликао, и од којих једну поседује господин Schennis, [а] која мирно виси у његовој соби. Једну много раније насликану слику са коњима на извору у Угарској купило је пештанско Уметничко удружење, а последње што сам у том жанру сликао поседује банкар господин von Mettn..." (слика 27). Да ли је слика која је била у поседу тог г. Schennisa реплика скициране слике, или је имала исти мотив, тешко је просудити; исто тако је нејасно да ли је слика која је била у поседу банкара Mettna имала за мотив Далмацију или Мађарску.

Непознати ће до даљег остати и ближи подаци о још једној Еугеновој слици, са сигурно сличним мотивом, која је била излагана на I интернационалној изложби у Гласпаласту у Минхену 1869. године, изложби која је иначе допринела продору модерне у немачку уметност. На њој су били изложени још неки радови других уметника са нашим мотивима. Тако је Теодор Валерио излагао *Босанку крај колевке* и *Босанску играчицу,* Карл Блас картоне за фреске у Арсеналу у Бечу *Предаја Београда* и *Битка код Сенте,* Јозеф Хофман *Долина у Србији* [звана] *Клисура.*[48] За Еугенову слику у каталогу је

[46] Писмо није датирано. На њему је поштански жиг Вероне, али само са ознаком за дан (24). Према садржају писмо би пре припадало 1849. него 1848. години.

[47] Писмо је датирано са „Милано 15. август", али без године; највероватније да је писано 1849. или 1850. г.

[48] *Katalog zur I. Internationalen Kunstausstellung im koeniglichen Glaspalaste zu München*, München 1869; уз слику J. Хофмана дат је назив са очигледном штампарском грешком – уместо Klisura стоји Aisura.

дат само назив *Далматински сељаци на извору,* као и то да је била за продају, тако да се може само нагађати да ли се овде ради о некој већ претходно поменутој слици, или, што би изгледало реалније након две деценије од њиховог настанка, да је у питању нова слика коју је урадио за изложбу.[49]

О проблему атрибуције оригиналног цртежа за литографију *Логор Хрвата у кући Пикоци код Местре крај Венеције* из 1849. године већ је напред писано.

Акварел *Логорска сцена у Далмацији* сигниран је и датиран 1855. године[50] (слика 18). Да ли је овај Еугенов рад био замишљен као предрадња за неку уљану слику, није познато. У позадини сцене на њему је приказан и један град на брду – да ли би то био Клис, или како нам се пре чини Книн, нисмо могли са сигурношћу да утврдимо.

Са приказом гуслара и народа који га слуша у композицији *Вашарска сцена из Хрватске* (*Jahrmarkt-Szene aus Kroatien*) ушао је Еуген Адам у онај невелики круг уметника XIX века који су обрађивали ову тему (слика 19). Ова уљана слика настала је 1870. године, највероватније на основу скица које је начинио током боравка у Војној крајини 1845. године – ношња на њој приказаних људи и пејзаж одговарали би, како нам се чини, том поднебљу. Слика је, како пише Х. Холанд, већ исте године кад је и завршена, нестала у неком Уметничком удружењу. Срећом, Холанд је располагао са фотографијом слике, те нам је она позната са репродукције коју је објавио у својој монографији о породици Адам.[51]

О проблему настанка илустрација које су уз вести о устанку у Херцеговини објављене у часопису *Über Land und Meer* 1876. године говорили смо на почетку овог рада. Еугенове илустрације објављене су у четири броја тог часописа и то у броју 3. две, а у бројевима 4, 5. и 8. по једна. Прве две илустрације, изузев по тексту испод њих који их објашњава, и који је очигледно смишљен да их повеже са вестима о борбама, немају друге везе са Устанком. То су вероватно у потпуности пренете Еугенове оригиналне скице са пута по Далмацији 1846. године[52] (слике 20. и 21). Илустрације у бројевима 4, 5. и 8. представљају потпуно нове композиције које је Еуген урадио служећи

[49] *Opus cit.*, катал. бр.1411; у оригиналу: *Dalmatiner Landleute am Brunnen.*

[50] Каталог А. А., 1981, с. 330 и 338. Назив на немачком је *Lagerszene in Dalmatien.* Величина листа је 25,5 x 22,3 cm.

[51] H.Holland, *Opus cit.*, с. 50 и 66; исти, *Eugen Adam*, у Allgemeine Deutsche Biographien, Bd. 45, s. 691.

[52] *Über Land und Meer*, бр. 3, с. 52. Обе илустрације имају први део наслова исти – *Слике са херцеговачке границе*, а потом прва *Спремни за добровољачки одред*, друга *Стари Далматинац прича о својим некадашњим јуначким делима.*

се детаљима са разних скица из 1845. и 1846. године (слике 22, 23. и 24). Слично овим илустрацијама настала су још два Еугенова рада, оба акварели. Један, који нам је познат само по називу – *Борба између Црногораца и Турака* – настао је 1876. године, а могуће је да је идентичан са неком од напред поменутих илустрација у часопису *Über Land und Meer*.[53] Други, *Аустријски војници при реквизицији*, познат нам је само по репродукцији у већ цитираној Холандовој монографији[54], а својом тематиком припадао би вероватно неком другом догађају из наше историје – можда Кривошијском устанку 1869. године, или окупацији Босне 1878. године (слика 25).

Као што се из овог прегледа види, данас нам је познато само неколико оригиналних Еугенових радова. То, међутим, не умањује његов значај за нас, јер чињеница да је између његовог првог рада са нашим мотивом и последњег, за који знамо време настанка, протекла пуна тридесет и једна година, у току којих се повремено враћао својим путним скицама и радио нове слике, указују на изузетну привржености земљи и људима међу којима је провео само неколико месеци.

ПРИЛОГ

ПИСМА ЕУГЕНА АДАМА

У обимној документацији из заоставштине породице Адам, која је 1981. године предата на чување Градском архиву Минхена, налази се и огроман број писама. Са изузетком неколико писама, односно делова из њих, ова епистоларна грађа није до сада објављена. Овом приликом желим да се захвалим Градском архиву Минхена и његовом љубазном особљу што ми је омогућило да прегледам један део те, тад још несређене и неархивиране документације, као и да препишем нека од писама Еугена Адама. Писма и документи налазили су се у обичним картонским кутијама, онако како су били допремљени у Архив, тако да постоји велика могућност да сам нека писма, за нашу тему интересантна, прескочио.

Овде се доносе писма у изворном облику, без икакве измене у ортографском, граматичком и, мора се напоменути, посебно сложеном стилу писања

---

[53] Акварел је само набројан међу осталим његовим радовима у F.v. Boetticher, *Adam Eugen* у Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, I/1, 1891, с. 17. Ту се налази и податак да је 1877. био излаган на изложби у Дрездену.

[54] H.Holland, *Op. cit.*, с. 49 и 68. – Да ли је овај рад послужио за илустрацију у неком часопису нисам могао да утврдим.

Еугена Адама. Из појединих писама изостављени су делови у којима се пише о догађајима и стварима које нису од интереса за нашу тему.

1. Крижевци, 7. VIII 1845 – свим укућанима у Минхену

An alle im Hause.

Seit ich Pesth verlies um nach Spigligoth zu gehen, habe ich, durch verschiedene angenehm und unangenehmes Zusammentrefen mancherlei Umstände, meine weiteren Reisepläne geändert, und befinde mich in folge dessen, hier inmitten von Croatien, wo ich durch Freund Ranftl aus Wien an dessen Bruder Thierarzt dahier bestens emphohlen, mich in dem Hause einer sehr geachteten Familie befinde, und daselbst manch Neues un Interessantes von Costümen und Nationalitäten, für mein Fach zu sehen und zu machen Gelegenheit haben werde.

[...] denn von jenen Touren in den großen Städten, wissen andere moderne Passagieres auch zu erzählen, und, gewöhnlich interessiert und Malervolk, das am allerwenigsten; hier jedoch ist es anders, in diese Gegend verirte sich noch kein Münchner, und denoch findet man gerade da die größte Gastfreundschaft unter der gebildeten Welt, obgleich es nicht mehr weit von der türkischen Gränze ist, was sich schon in jeden Baurnpferd ausdrückt, der Karakter dies Landvolkes ist gut, nur stehen in der Bürger und adeligen Welt, so wie in allen bessern Ständen, sich die Ungarn und Kroaten einander etwas schroff gegenüber und der Partei Haß zwischen den Majaronen und Illirier führte unlängst zu blutigen Exzessen in der Hauptstadt *Agram*. Solltet Ihr aus Zeitungs Nachrichte davon schon gehört haben, so seit unbesorgt um meinetwegen, den den unschuldigen geschieht kein Leid, und ich werde mich wohl hüthen, mich in diese politischen Wirren zu mischen, auch geht es dahier bis jetzt ganz ruhig zu, und lange werde ich ohnedem nicht daselbst bleiben, meinen Heimweg mache ich nun über Steiermarkt nach Wien [...]

geschrieben zu Kreutz in Croatien den 7ten August 1845

2. Загреб, 26.VIII 1845 – брату Бену, Минхен

Agram den 26ten August 1845

Lieber Beno.

Um Dir und den Übrigen zu Hause wieder ein Lebenszeichen von meiner Wenigkeit zu geben, mache ich hiemit Euch kund und zu wissen, daß ich mich gegenwärtig noch immer wohl und gesund, im Kroaten Land befinde, und mich allenthalben der größten Gastfreundschaft erfreue, doch besonders in dem Edelhause der Herrn von Kiebach in Kreutz, mit welchem ich auch gegenwärtig hieher zu Markte reise, und daselbst, einige interessante Costumstudien, zu zeichnen Gelegenheit habe. Von hier aus werde ich mit eben diesem lieben Herren noch einige Tage, vieleicht auch Wochen, in der weiteren Umgegend herumstreichen, um dann endlich wohl meinen Rückweg nach Wien antretten, und von dort aus den Rückweg nach Hause wirklich bestimmen können, da mir selbst, an einem ernsten Studium und Arbeiten, in Eurer Nähe viel gelegen ist. Wäre dies nicht der fall, und würde ich nur einige, noch von den vielen freundlichen Einladung der hiesigen Cavaliere folgen so käme ich unmöglich vorm Winter wieder nach Hause. Besonders interessant war mir in der Art die Bekanntschaft des neuen Ober Gespans Grafen Bejaćeritzé bei dessen feierlicher Instalation ich im Comitàt Hause zu Kreutz mit Antheil nehmen durfte, und dessen Gunst ich mir auf eine komische Weise in hohen Grad Erwarb,

so daß Er mich gleich nach dieser Feierlichkeit mit sich nach Slavonien an di Türkische Grenze auf sein Schloß nehmen wollte, und es kostete mir wirklich einen kleinen Kampf seinen Wünschen nicht zu folgen, und diesen in so großen Ansehen stehenden Herrn einen Korb zu geben, und Ihn biß aufs nächste Jahr zu vertrösten, allwo er mir als Zeichenmeister seines Sohnes, schöne Tage versprach. Daraus mögt Ihr ersehen, daß ich meine Heimath noch nicht ganz vergessen, und meines Versprechens eingedenk, noch in guter Jahres Zeit nach Hause zu kommen, Euch getreu geblieben bin, doch etwas später als ich früher sagte könnte es dennoch werden, und ich hoffe daher um so gewisser, in Wien irgend eine kleine Arbeit von Dir, und das erwünschte Studium für mich zu treffen. In Wien selbst werde ich nach kurzer Vollendung meiner Geschäfte mit Herrn von Herz mich nicht mehr verweilen als nöthig ist, und von dort aus weiter nach den nächsten Briefen die ich von zu Haus erhalten mich richten. Sollte bei Empfang dieses die Frau Mali noch in München seyn so grüßt Sie mir einstweilen herzlich und wenn ich dießmahl am Rückweg gar nicht oder nur auf ein Paar Stunden nach Neumarkt komme möchte Sie und Joseph deßhalb nicht zürnen, denn ich habe heuer mit verschiedenen Gastrollen schon zu viel Zeit verloren, um auf dem Heimweg dann noch einige zu spielen. Im Übrigen sehne ich mich sehr bald von zu Hause wieder was zu hören, und habe deßhalb meinem Freund Sölbach in Wien auftrag gegeben, die dort für mich liegenden Briefe nach Kreutz zu senden. Du jedoch, oder wer mir sonst etwas von München aus schreiben will, möge die Güte haben die nächsten Briefe an Herrn Stamer dort zu addresieren so wie auch dieser, wenn Du allenfalls etwas für Herrn von Herz an meinen Spertiten Otzelt schon etwas geschickt hättest, es dort für mich in Empfang nehmen könnte, wobei Du ihn bemerken müßtest, daß er es vor meinem Ankommen in Wien Herrn von Herz *nicht übergibt*. Im Übrigen hoffe ich daß Du Dich mit Frau und *Kinder* so wie Papa Mama und alle im Hause sich wohl befinden, und gut gegen mich gesinnt sind; Grüße Sie mir alle, und sage unserer Louise, daß ich Ihrer mit meinem Freunde Kiebach gestern beim vollen Glas gedachte, meine Wünsche für Sie sind spat wie früh dieselben, und auf so weiten Wegn kann man sich unmöglich mehr mit Kratulationen an Tag und Stunden binden. Nun noch insbesonders einen Gruß an Papa und Mama, so wie an Deine liebe Pepi und hiemit Gott befohlen ich bin und bleibe wie immer

Dein treuer

Bruder Eugen

für heute noch als vagirender Maler in *der Heimath das Banturen Drenk*. Meinen nächsten Brief werde ich von Wien aus schreiben, seyd inzwischen unbesorgt um mich.

3. Беч, 17. IX 1845 – брату Бену, Минхен

Lieber Beno.

Seit gestern aus Kroatien zurück nach Wien gekehrt, [...]

[...] Ich hätte wohl eben so leicht auch nie mehr zurück kommen können, den meine Reiselust trieb mich diesmahl durch alle politischen Wirren in Kroatien biß auf ächt türkischen Boden, wohin ich nur durch das Vertrauen einiger Officiere und eines Kontumats-Direktors kommen konte, und zwar zu einer Zeit, wo noch seit dem letzten Treffen, die Kampflust der Bosniaken warm, und die Östereicher an der Grenze Tag und Nacht auf Ihrer Hut sein müssen, doch eben darin lag der Reitz etwas auszuführen was sich kein anderer traut, den es ist ein leichteres auf der Donau per Dampf-schiff bis Konstantinopel zu schwimmen, als gerade dort nur eine halbe Meile weit auf trockenen Lande in die Türkey zu gehen. Jedoch genug davon die interessante Zeit ist nun vorüber, und ich bin wohlerhalten zurückgekommen; und was noch mehr, ich sah nicht blos Türken sondern zeichnete mir auch einige davon, und zwar zu Pferd,

und was den flüchtigen Studien mangelt, lebt reichlich noch mir in der Erinnerung zurück. An der türkischen Grenze, verlebte ich 8 Tage in dem Hause eines lieben Officiers vom Sluiner Regiment inmitten eines Grichischen Dorfes, wo die Weiber in denselben Costüme wie vieleicht in Athen oder sonst über dem Meere wo herum spazieren, und dort Wallachinen heissen, und die Männer, die durch so vielen Kriegen, gefürchteten Roth-Mächtler sich Serechaner nennen von alle diesem und den bringe ich einige Exemplaire mit, wobei den wieder einige Original Costüme in natura auch nicht fehlen, die dießmahl besonders für die Mädchen mehr Interesse haben, da diese auch meist von Weibern sind. [...]

Wien den 17ten September 1845

4. Трст, 5.VIII 1846 – оцу, Минхен

Triest, 5. August 1846

Lieber Papa

Wie Du bereits aus früher an Beno geschriebenen Briefe erfahren haben wirst, so entschloß ich mich in Wien aus guten Gründen, meine früher projektirte Reise durch Ungarn nach Slavonien vorderhand aufzugeben, und einmahl einen anderen Weg, und zwar über Triest nach den Küstenländern von Istrien a Dalmatien zu nehmen. Mit den besten Empfehlungen vom Rotschild=schen Haus für dorthin versehen befinde ich mich genwärtig wirklich auch sehr wohl seit gestern in Triest an den Ufer deß Adriatischen Meeres, und werde morgen mit demnächst nach Dalmatien gehenden Dampfschiff, meine weitere Seefart beginen, und nach Zara, Sebeniko und Ragusa schiffen, wo ich nach Umständen mich überral kürze oder längere Zeit aufhalten und Studien machen werde. Du wirst zwar dieses großartige herumfagiren nicht ganz billigen, doch hoffe ich mich bei meiner Rückehr einstens wohl darüber rechtfertigen zu könen, und ich selbst glaube später es nie bereuen zu müssen mir die schöne Welt in den jungen Jahren und in den Tagen der Freiheit auf eine doch ziemlich vernünftige Weise angesehen zu haben, den wenn ich! wenn ich so hinaus ins blaue Meer, hinnweg über einen Wald von den Mastbäumen der in dem hiesigen Hafen liegenden Schiffen sehe und bedenke, wie mühevoll únd ängstlich mancher bemittelterer und beshäftigterer Mensch als eben ich, wenn Pinsler zu Hause in der drängenden Stadtluft seyn Daseyn zu genießen glaubt, so werd ich beinah stoltz auf das was ich bis jetzt erreicht und noch zu erreichen hoffe. Ich hate gier wie überal das Glück, auch Leute gefunden zu haben, dennen ich mich von ganzen Herzen annähern und mitheilen kann und wo ich Schutz in möglichen Unfällen finden könte, es ist der Maler Tischbein, den ich einst in Wien als Gast in meinen damaligen Garconleben freundlichst bewirthete und der nun bereit wäre mir mit Zinsen revange zu geben, wenn ich anders in diesen Paar Tagen Gebrauch davon machen wollte, auch bin ich hieher an ein Paar Großhandlungshäuser bestens empfohlen was einem oft auch nicht ohne Nutzen ist, somit sey unbesorgt um deinen ungetreuen Sohn, und wenn es wieder Winter wird, so finden wir uns um so getreuer wieder. Wohl bist Du schon jetzt wieder von der Asen aus der Berge Höhen zurück nach München gekehrt, um da manches schöne von dorther auszuführen und ich wünsche mir, das Du Dich mit allen Übrigen des Hauses wohl befinden möchtest.

Wie und wann ich meinen Rückweg aus Dalmatien wieder machen werde kann ich jetzt noch nicht bestimmen, den die climatischen Einflüsse werden dabei das Ihrige thun, doch hoffe ich im Laufe des Monats September, vieleicht auch früher wieder nach Triest zu kommen, und bis dahin sicher Briefe von zu Hause auch zu treffen und wenn Ihr indessen nicht viel von mir

hört so seyd unbesorgt da es von dort her mit den Briefen nicht so wie etwa von hier oder Wien aus geht.

Schließlich möchte ich Dich noch bitten, wenn Du etwa gegen den Herbst einmahl dazu kämst, ein keines militärisches Bildchen zu 6-8 Schr. für Herrn von Herz für mich zu machen, so wäre mir dieß am Rückweg wohl sehr erwünscht etwa in Wien in Empfang zu nehmen, da mich dieser dicke Freund und Göner schon so lang damit sikirt und ich bis dahin im October oder November wohl auch meine übrigen Gulden zählen werden muß und Dir vieleicht doch eine Stundung in baaren Gulden schwer fällt, doch nehme dieß nur als eine bescheidene Bitte und nicht als Spekulation und gehab Dich hiemit wohl und guten Muthes und erhalte mir als guter Vater Deine Liebe und das Vertrauen, um welches sich jederzeit verdient machen wird Dein Sohn Eugen.

5. Сплит, 13.VIII 1846 – мајци, Минхен

Spalato in Dalmatien, den 13ten August 1846

Liebe Mama.

Indem ich Dich vor allen in diesem Augenblick am gewißesten zu Hause weis und glaube, daß Dir und allen übrigen nicht unangenehm seyn wird auch von hier aus Dalmatien etwas von Deinem ungetreuen Söhnlein zu hören, so schicke ich Dir hiemit durch Güte eines Reisegefährten eines Mantuesser mit dem ich mich auf französisch gut verständigen konte, diese wenigen Zeilen übers weite Meer nach Triest, wo ich hoffe, daß Er Sie der Post für Dich übergibt. Ich befinde mich nach einer 3 Tägigen fahrt par partimento del vapore und ohne inzwischen Seekrank geworden zu seyn, gegenwärtig in bester Wohlseyn in Spalato, einer alten einst römischen jetzt Dalmatinischen Hauptstadt an den Ufern des Adriatischen Meeres. doch ist da selbst noch alles was zur bürgerlichen und nobeln Welt gehört ganz italienisch und ich komme mit dieser Sprache so schlecht ich sie auch spreche recht gut mit den Städtebewohnern durch, meine Hausfrau selbst, eine alte geschwätzige Italienerin, ist voller zarter Aufmerksamkeit und haltet mich für einen Franzosen, was ich sie gerne glauben lasse, indem diese allenthalben hier mehr auch im gemeinen Volk beliebt sind, wo ich mich selbst dafür ausgebe, ich finde mich ganz gut zur Zeit noch in die so ganz andere Lebens-Art und in ein Clima, in dessen Hitze in diesen Sommer sich die Eingeborenen selbst nicht ganz behaglich befinden mit dem Gebrauch den halben Tag zu verschlafen und die Nacht durch zu spaziren, versteh ich mich aber nicht, so wie auch nicht damit, daß die Weiber hier und in Italien fast gar nichts und die Männer alles thun, man muß überhaupt die Italienerinen näher kennen lernen, um die deutschen Frau achten zu lernen, was aber den Boden, diese südliche Natur betrifft wie ich sie hier gefunden, heißt sich nicht beschreiben, und man kann sagen, daß ist das Land wo Milch und Honig fließt. Die Trauben, die jetzt hier schon mehr als reif, und die Melonen, Feigen, Orangen gelten beinah nichts, den um einen Kreutzer bekam ich 30-40 der besten Zucker Feigen, um 3 Kreutzer ein Pfund Trauben und also auch um 6 Kreutzer so viel Wein als ich nur im größten Durst zu trinken im Stande wäre, doch ist mir der Wein zu stark und ich halte mich deßhalb ans Wasser, was man dahier zwar auch kaufen muß aber doch zum genießen ist, und alle Abend bad ich mich nach Sonnenuntergang im Meer. Inzwischen diesen Genüssen deß Lebens hab ich übrigens die herlichste Gelegenheit interessante Studien von Costümen und Landschaft zu machen, den das Landvolk ist hier äußerst caraktervoll und geht man in die Campagnie, so glaubt man in der Türkey selbst zu seyn, alles ist Morlaki alles trägt Turbans und Waffen und inzwischen von Feigen und Olivenbäumen auch Aloen und Palmen, geht man dort seines Wegs, doch niemals

allein und ebenfalls nicht unbewaffnet. Doch fand ich selbst unter Malaten Leute die mich auf italienisch und französisch gut Verstanden, Leute die unter Napoleon gedient und mich als Franzosen freundlich grüßten, seyd deßhalb immerhin unbesorgt um mich, den ich wage nicht mehr, als die Umständ gut heissen, und bleibe nicht weg in diesen scheinbar wilden Lande, somit lebe wohl meine gute Mama, grüße mir Papa und die Mädchen so wie auch Beno Pepi und alle Übrigen nebst Hausfreunden etc. und gehab Dich in Deutschland wohl, zu wenigstens so wohl sich eine Italienerin deselbst befinden kann, nein! ich würde es mir nie zu thun getrauen, eine so südliche Pflanze aus Ihrer Heimath auf so rauhen Boden zu überpflanzen, doch na! bei Dir hat's doch gerathen es ist aber der Mann, ein Mann na! Du weißt selbst am besten wie? somit küßt Dich Dein Sohn Eugen.

6. Клис, 26.VIII 1846 – брату Бену, Минхен

Clissa bei Spalato den 26 August 1846

Lieber Beno

Nur in aller Eile kann ich heute bei Gelegenheit, durch Güte eines meiner hiesigen Bekanten, der gleich jetzt nach Triest abgeht, Dir und hiemit auch allen anderen deß Hauses hiemit, wieder die herzlichsten Grüße dermalen aus den Gebirgen von Dalmatien senden. Ich habe mich bereits aus der Hauptstadt Spalato in die Campagne zu den Morlaken gezogen und wohne daselbst ganz idillisch als Philosoph ganz meinem Beruf ergeben; allda bleib ich bis zum 1 deß nächsten, und ziehe dann mit der türkischen Caravane wieder nach Spalato, von wo aus ich am 6ten weiter bis Ragusa gehe, dort werde ich mich leider nicht mehr lange aufhalten können und vontwegen meinen beschränkten Mitteln, meinen Seereisen aufgeben müssen, so daß ich bis gegen Ende oder Mitte Septembr in Triest seyn werde, wo ich auf gut Glück mit meinem nach Pesth geschikten Bilde wohne, zu wenigstens das Thema von Dir mit dem Geflügel hoff ich anzubringen, den so geht mir doch einmahls Wasser an die Kehle, den ich kaufte bisher schon wieder einen ganzen Cram von Nationalsachen, worunter auch ein compl[illegible]ettes türkische Reitzung ist, was ich hier zu abend sich oft gebrauche, somit Adieur, theile dies allen des Hauses zur Beruhigung mit und schreibe gewiß auch bis dahin nach Triest deinen Bruder Robinson Eugen

besondere Grüße an Papa Mama und deiner Frau Peppi so wie allen Mädchen, Franz, Julius und den hoch verehrten Club.

7. Клис, 10. IX 1846. и наставак писан у Сплиту 16. IX 1846 – сестрином мужу Јозефу Вурмбу, Нојмаркт, Аустрија

in Clissa bei Spalato in Dalmatien den 10ten September 1846

Lieber Joseph.

Vernehme hiemit nach langer Zeit von mir dieß schriftliche Lebens-Zeichen, mit den herzlichsten Gruß aus Dalmatien grotesken Bergen. Wie Du bereits wohl aus mündlicher Mitheilung der Meinigen aus München gehört haben wirst, so änderte ich in Wien anno dazumahl meinen Reiseplan und ging statt nach Ungarn und Croatien zur Abwechslung über Kratz nach Triest und von da kizelte es mich einmahl par Mare con partimento rapare über Zara und

Sebeniko hieher nach Spalato, in das für den Maler wie geschaffene Dalmatien zu gehen, und somit nach einer dreitägigen Seefahrt ohne Üblichkeiten glücklich dahier angelangt, lebe ich nun schon ein Wehen, theils in der Stadt, doch größtentheils in der Campagna, und zwar im hohen Gebirge, unter den Morlaken, die mich als Maler dort ohngefähr, so wie die die Wilden den Robinson betrachten, man rieth mir anfangs in der Stadt zu bleiben, oder wenigstens nie unbewaffnet in die Campagne zu gehen, was ich auch anfangs that, doch bald hielt ich dieß für kleinliche Beamtenfurcht, und die Waffen die ich meistens trug, hängen ruhig jetzt in meinen Loka in der Stadt, während ich draussen außer meinen Federmesser nichts bei mir führe und bei offner Thüre schlafe, ich wohne in diesem Augenblick bei einem Capo dei Morlako, der gut italienisch spricht, und mich bereits lieb gewonnen zu haben scheint, und daß ist mehr als wenn einem ein Wiener Hofrath zehnfache Empfehlungen an Seinesgleichen hierorts gegeben hätte, während ich mich dort selbst auf die einfachste Weise empfahl, die Donna deß Hauses ist das schönste Weib was ich jee im Süden auf dem Land sah, versteht aber leider kein anderes als Slavisesch Wort, und durch pantomine konte ich mich bisher nur sehr unvollkommen verständigen, doch das thut nichts, der Herr deß Hauses ist mir hir alles und so schlecht ich auch italienisch spreche, so unterhalten wir uns doch die jetzt schon langen Abende ganz gut zusam, so wie ich überhaupt mich schon in verschiedenen Lagen, in hiesige Gegend, damit ganz gut durchgebleudert habe und beinah das Deutsch darüber fast verloren, den meine besseren iconaisancen in der Stadt sind beinah alle auch italienisch und ich habe denen fast mehr als mir lieb, den Meinesgleichen scheint hier ein seltener Artikel, und in allen Ständen bemühen sich Leute ersten Ranges mir in meinen artistischen Absichten behülflich zu seyn, aber es geht doch keiner über meinen Capa dei Morlako dahier in Klisa, leider ist nun nach 4 Monatlicher dauer, ein unaufhörliches Regenwetter eingetretten, und ich bin dadurch sehr in dem was ich wollte, zu machen verhindert, allein so nach und nach fanttet man doch einige brauchbare Studien zusammen, die man lang genug den Winter durch verdauen kann, und dabei schaut man sich dem guten Herrgott seine schöne Welt doch recht an! – mich nun in eine detailierte Beschreibung über die verschiedenen Empfindungen und Betrachtung, dieser so sehr südlichen Natur und Ihrer Bewohner auszudrücken würde mich zu weit in meinem Texte führen und ich erspare mir dieß auf mündlich, doch ich glaube von mir selbst sagen zu können, das von dem ersten Anblick, deß adriatischen Meeres von Obcina bei Triest ich ein anderer Mensch geworden zu seyn glaube und seyd diesem bei Wein und Feigen, zwischen Oliven und Mandelbäumen, feiner athme, fühle und denke, und bei der mir als Übel profezeithen Hitzen, selbst wohler als jee, mich fühle, und in die fremden Sitten und Sprache ganz gut mich finde, und hätte man von alle den allein zu leben ich möchte nie ein anderes Clima wieder suchen doch der nöthige Lebens-Unterhalt, Beruf genannt – wird mich bald aus diesem Eldorado führen.

Spalato den 16ten September 1846

den bald werden wieder meine geringen Mittel erschöpft seyn und ich nicht bloß daselbe mehr ausgeben, sondern auch nächst mahl wieder eines einnehmen mussen. Meine Hoffnungen dafür gehen dießmahl zunächst, die Triester Kunst-Ausstellung an, wie sich dermelen ein früher gemaltes Bild von mir befinden soll, wen daselbe nicht etwa in Pesth geblieben ist. Doch sei dem wie da wolle, mir ist nie für mein weiteres Fortkommen bangen gewesen, und im schlimsten Falle bleibe ich irgendwo mahl länger sitzen und auch nicht immer zu skiziren sondern etwas neues zu vollenden oder ich gehe bescheiden wieder nach Haus, denn zuweilen da wandelt mich den doch ein Heimathlich Gefühl so in verlassenen Stunden an, und es ist mir wohl recht leid, daß seit ich jetzt schon wieder von zu Hause bin, ich auch sogar nichts von den Meinigen aus München oder von Dir aus Neumarkt weis, und ich weis nicht haben diese mich, oder ich Sie

mehr vergessen, ich gab doch von Wien und Triest und auch von hier schon manches Lebenszeichen und glaubte deutlich genug gesagt zu haben, an wem Sie Briefenach Wien oder Triest wieder addresieren sollen, daß am Ende das ungetreue Malervolk keine Feder gern zu Hand annimt schmerzt mich weniger als daß keine von den schludrigen Mädchen eine auch nur eine Zeile schreib. Ich setzte nun meine einzige Hoffnung noch in Dich getreuesten meiner Freunde und Verwandten, und hoffe daß Du mir umgehend Nachricht nach Triest, unter der Addresse deß Herr, Genr Maler Tischbein geben wirst, und sollte Mina schon in Neumarkt etablirt so hoffe ich deßgleichen auch von dieser.[...] dieses und so manches von deinen eigenen gegenwärtigen Befinden würde mich sehr zu erfahren freuen und wenn Du mir umgehend schreibst so erhalte ich den Brief auch sicher, da ich erst vor her von hier nach nach Ragusa und Cattaro par Maré gehe und ich vorm 16ten October auch nicht wieder zurück nach Triest kommen werde. Wie lange ich mich den dort aufhalte weis ich nicht, doch wohl nur kurze Zeit, indess leb wohl und gedenke mein, Grüße mir die Mali die Mina und Deine Buben herzlich, so wie ich auch Deiner jederzeit fern oder nah mit treuem Herz gedenken werde als Dein Dichliebender Schwager Eugen

8. Дубровник, 22. IX 1846 – адресант није познат. (То је била свакако нека блиска особа: Еуген је замолио да када прочита, писмо пошаље његовима у Минхен, да не би морао исте ствари и њима да пише.)

Ragusa den 22ten September 1846

Nach einen 6 wochentlichen Aufenthalt in Spalato und Umgebung verlies ich am 21 dieß den dortigen Hafen um per Napore wieder weiter, und zwar nach Ragusa und Cataro an die Grenze von Montenegro zu gehen, und eben hier angelangt, und noch in alter Seeüblichkeit, Tisch und Wände wanken zu sehen, vernehmet auch von hier meinen herzlichsten Gruß, von hier wo die Aloe im wilden Boden als Unkraut wachst, und Oliven, Cipressen, und Palmen die einzigen Bäume sind die man sieht, von hier wo wochentlich zweimahl die türkische Caranane kömt, wo der Landbewohner wenig Unterschied mit den Beduinen Arabiens bildet, und wo doch recht confort in der Stadt selbst zu leben ist, und ich mit meinen schlechten Italienisch wohl durchkomme, von hier kann ich unmöglich nach diesen schon gebrachten Opfer so bald von dannen wieder scheiden, und will wenigstens 14 Tage bis zum Abgang des nächsten Dampfschiff bleiben, zudem da das Meer bei dem contreren siroco Wind etwas unangenehmen Wellen wirft und ich bisher meinen Tribut dem tobenden Element schon zur genüge gegeben habe, wär dies nicht der Fall so wäre meine Reise hieher eine höchst angenehme zu nennen, den ich hatte das Vergnügen in Gesellschaft des Landes Gouverneur der eben eine Inspecirungsreise macht, und in dessen Gefolge an Bord zu seyn, überal wo wir nun in den kleineren und größeren Häfen, landeten und von allen Forts aus wurden wir mit Kanonendonner und Musik empfangen, die hohen Herrn von den Präturen, und alle Kreisrathe, und Magistratspersonen zogen uns entgegen und empfingen uns festlich an den Ufern, oder da wo wir nicht ans Ufer konnten, am Vordecke des Schiffes selbst. hier in Ragusa lag eben der Erzherzog Friedrich mit seinem Kriegs Geschwader, 9 großen Schiffen vor Anker – und der Hafen wimmelte von kleineren Booten, und Marinsoldaten, was ich alles bequem von Bord unseres Dampfbothes Dalmatia sehen konte, doch immer noch mit schwankenden Füssen, und verdorbenen Magen, also nur mit halben plaisir, doch gibt sich nur erst das Wetter und komme ich in die Ruh dann will ich mich wieder meines Lebens freuen. In Cataro oder Montenegro werd ich mich nicht verweilen den dort stekt mir mein Casier kein festes Ziel wenn ich auch sonst keinen Türk und Teufel fürchte, also gehts doch bald wieder Deutschland zu, grüße mir mit diesen auch die Meinigen in Mün-

chen, oder sende an Beno oder Papa, diesen Brief gleich selbst, da mir für heut die Zeit mangelt, einen dritten noch zu schreiben und längst gegen Mitte October hoffe ich gewiß Nachrichten von Dir in Triest, schlichtweg an Herrn Maler Tischbein adressirt zu finden

so mit wie immer Euer Eugen.

9. Трст, 13. X 1846 – оцу, Минхен

Triest den 13ten October 1846

Lieber Papa

Nach einer höchst pitoresken, und größentheiles angenehmen Reise, von der Grenze von Montenegro über Ragusa durch ganz Dalmatien, endlich wieder glücklich und gesund in den Hafen von Triest angelangt, hatte ich bei dem ersten Tritt ans feste Land keinen sehnlicheren Wunsch als nach so langer Zeit meiner Abwesenheit von zu Hause, Briefe von dort her zu erhalten, die Du, oder wer immer, so wie ich früher in einen Schreiben fest bestimte, indessen meinen Freund Tischbein hieher zuverlässig hätet addressieren können, jedoch leider fand ich ausser einigen Zeilen von der Mina und Mali aus Neumarkt, nichts von München, nichts was mir auch nur einige Gewißheit über Dein und aller übrigen Befinden, hätte von dorther geben können, nichts! was mir nur einen Blick, in das heimatliche Treiben, unseres Atelieur und der Münchner Kunst, hätte geben könen, ob nun gut oder schlecht, wenn es nur etwas gewesen wär. Es ziemt mir nicht etwa Dir einen Vorwurf darüber machen zu wollen, aber leugnen kann ich es nicht, daß es mich schmerzte, so vergessen, oder zu wenigsten Euch so gleichgültig zu seyn. – Indeß lebe ich noch zufrieden in hundert schönen Erinnerungen an das malerische Dalmatien, in dem ich leider nur zu kurze Zeit verweilen konte, um mir für die Opfer die mir die Reise kostete die gehörigen entschädigenten Studien zu sammeln, obgleich ich deren einige habe, von welchen ich ein paar interessante Bilder machen kann. Doch gegenwärtig nöthigen mich die gewöhnlichen Umstände nach einer kostbilligen Reise, dahier ein paar Wochen fleissig zu seyn, und einige Aquarell Zeichnungen zu machen, bis daß etwa, das Resultat der Kunstausstellung auch zu meinen Gunsten ausfällt und ich mein Bild daselbst verkaufen. Solltest du übrigens mir etwas von meinem kleinen Guthaben, ohne Dir in diesem Augenblick damit weh zu thun schicken könen, so wär es mir doch lieb, da biß dahin ich wieder Geld verdiene, meine Mittel ziemlich klein und das Leben hier theuer ist. Auf hiesiger Kunstausstellung hab ich auch Dein letzt vor meiner Abreise in München vollendetes „Bild die Pferde beim Gewitter" was sich gut unter der Masse von anderen Bildern, die da sind, und wahrscheinlich gekauft werden wird, ob für Deinen, oder eines anderen Vortheil? weis ich nicht, jedenfalls ist das der billigste A Adam der jee auf einer Kunstausstellung war, Bolgiano überhäufte wieder mit einigen theuren Ladenhüter und namentlich Lotzes, Kaltenmosers und Bürkels, unter scheinbaren Icognito, die schon ohnedieß überfollen Säle, und wird wenig oder nichts verkaufen, da im Ganzen vieleicht nur 3000 Gulden von Seiten deß Kunstvereins dißponibel sind, Ob und wann ich von hier aus über Wien meine Rückreise nach München unternehme, kann ich in diesem Augenblick noch nicht fest bestimmen, da ich jedenfalls das Resultat der Kunstausstellung erst abwarten will, und diese erst am 10ten dieß dahier angefangen hat, doch wenn ich über Wien und Neumarkt gehe könte es wohl Winter werden biß ich die Adamei wieder sehe. wolltest Du vieleicht mir auch biß dahin die Freude machen und mir das Zimmer was erst die Buben bewohnten dan zu überlassen, doch wünschte ich es dann neu ausgemalt, und den Ofen in den nöthigen Zustand zu finden, für das übrige Mobilment was ich gerne gotisch haben möchte würde ich nach

Umständen bei meiner Ankunft gerne selber sorgen. und wenn die Wände im gotischen Stiel bemalt, wäre es mir lieb, dieses dem Schwarzmann und Franz Beischlag zu überlassen, mit denen ich mich dan leicht Brieflich oder mündlich darüber abfinden werde. Solltest Du jedoch schon anderst darüber disponirt haben, so möchte ich nichts gegen Deine Verfügung thun, nur wäre es mir lieb zu erfahren was ich hoffen kan und darf, auch möchte ich nicht das meinetwegen indessen das Zimmer unbenüzt bleibe, daß die Buben von Joseph gegenwärtig in Leibach sind überrascht mich dahier zu erfahren, noch mehr jedoch daß Joseph nach seiner Reise mit diesen dorthin, auch hieher, doch ohne den Buben gewesen ist ob um mich zu finden, doch wir verfehlten uns um 14 Tage, was mir für Ihn als für mich selber war, da gerade innerhalb dieser 14 Tage, ich das schönste von Dalmatien in *Ragusa* sah, dort durch das Haus Rotschild, an den Kreis-Hauptmann Baron *Rosner* bestens empfohlen standen mir alle Mittel zu geboth, mich nach allen Gegenden der Türkey und Montenegro hie und wieder zu verfügen, doch eben dort war es auch Zeit meine. Casa mit prüfenden Augen anzusehen und nur zu bald dem schönen Land adieur zu sagen. Da eben zu dieser Zeit der Erzherzog Friederich von Pütreich als Admiral einer ganzen Flotte mit seinen Kriegsschiffen in den Hafen von Cravosa unweit Ragusa vor Anker lag, so hatte ich durch den Kreishauptmann die Ehre dem Herzog vorgestellt zu werden, der mich mit aller Freundlichkeit auch auf seinem Schiff empfing, und sich sehr für meine wenigen Studien interessierte. Ein paar Tage später lies er mich zu einem

großen Seemanöver, auf seine Fregate einladen, und, um bei dieser Gelegenheit, je an alle interessanten Punkte zu kommen gab er mir seinen Ajutanten den Grafen Hadig an die Hand, der dan mit mir in einer extra Park mit 4 Matrosen nach allen Richtungen hin und wieder ruderte, und wirklich sah ich nie ein schöneres Schauspiel, als wie diese improfisirte Seeschlacht, wo ich umringt von donnernten Schiffen, im Pulverdampf auf den Wellen des adriatischen Meeres schaukelte, und einen biß jetzt noch mir unbekannten Respekt, vor den Elementen, und von den Marinedienst bekam. Bei Gelegenheit der Ausbarkirung von Schiffskanon, und Schiffsmanschafft, ans feste Land, gewann ich Zeit eine flüchtige Skitze mir davon zu machen, die ich wahrscheinlich in Aquarell für den alten Erzherzog Carl in Wien ausführen werde, und die in den ersten Strichen den jungen Herzog schon recht sehr freute, doch bald nach diesem ging die Flotte nach Neapel fort, wo ich unter günstigeren Verhältnissen umsonst mitgekommen wär, müßte man doch nicht immer an die Heimath, und die bestimten Mittel denken, ausser diesen wurden mir noch viele andere Ehren in Ragusa von der dortigen Nobless zu theil, und nur das Versprechen nächstes Jahr gewiss wieder zu kommen, rieß mich von allen so schnell wieder loß, doch auch daß war mir später von Nutzen, den als ich in Ragusa am Bord des Dampfschiffs kam, so traff ich dort mit dem *Herscher* von Montenegro mit dem Fürsten Vlatika zusamen, dessen nähere Bekantschaft mir mit meinem schlecht französisch und italienischen ein leichtes war, und mich mehr als all die deutsche Nobless interessierte, den denk Dir, den Herkul in Leiblicher Gestalt in Albanesischen National Costüm, mit den großartigen Ernst des Orientalen, und der Freiheit des gebildeten Russen vereint, so hast Du seyn getreues Bild, sein Ajutant und Heiduk wurden mich bald meine Freunde, und ich zeichnete sie beide. Mit den Vlatika selbst machte ich auf unserer Reise einige Partien zu Land, und wurde so vertraut, das Er mich für nächstes Jahr zu ihm zu kommen bath, doch zufrieden mit dem was ich noch in diesen Jahr erreicht, und glücklich auch ausser den Freunden unter den Barbaren, Albanesen und Dalmatinern, noch hinter den Bergen, liebe Verwandten und Ältern zu haben, sag ich auch Dir für jetzt willkommen wieder auf festen Lande als Dein treuer Sohn Eugen

ВЛАДИМИР КОЊИКУШИЋ *

MOTIFS FROM YUGOSLAV LANDS IN THE WORKS OF THE ADAM FAMILY OF PAINTERS IN MUNICH

Vladimir Konjikušić

The exhibition „Albrecht Adam And His Family", held in Munich in 1988, was an occasion when it became quite apparent that the motifs chosen by some members of this family of Munich painters, especially Eugen Adam (1817-1880), were actualy Yugslav landscapes and people.

The surviving letters written home by Eugen from his two journeys through Croatia, The Military Border and Dalmatia in 1845 and 1846 (v. Supplement) describe not only the itinerary and the precise time and duration of those travels, but also the subjects that particularly caught the artist's imagination. Eugen Adam's enchantment with the landscape and the people of the region is well documented as much by his letters as by the fact that the artist persisted in going back to these motifs to the end of his artistic career, using the sketches made during his travels to paint new compositions.

One of Eugen Adam's letters gives a brief account of his encounter with Petar Petrović Njegoš in the autumn of 1846, and will certainly be of interest to the researchers into the life of Njegoš, the Bishop-Prince of Montenegro and great Serbian romantic poet.

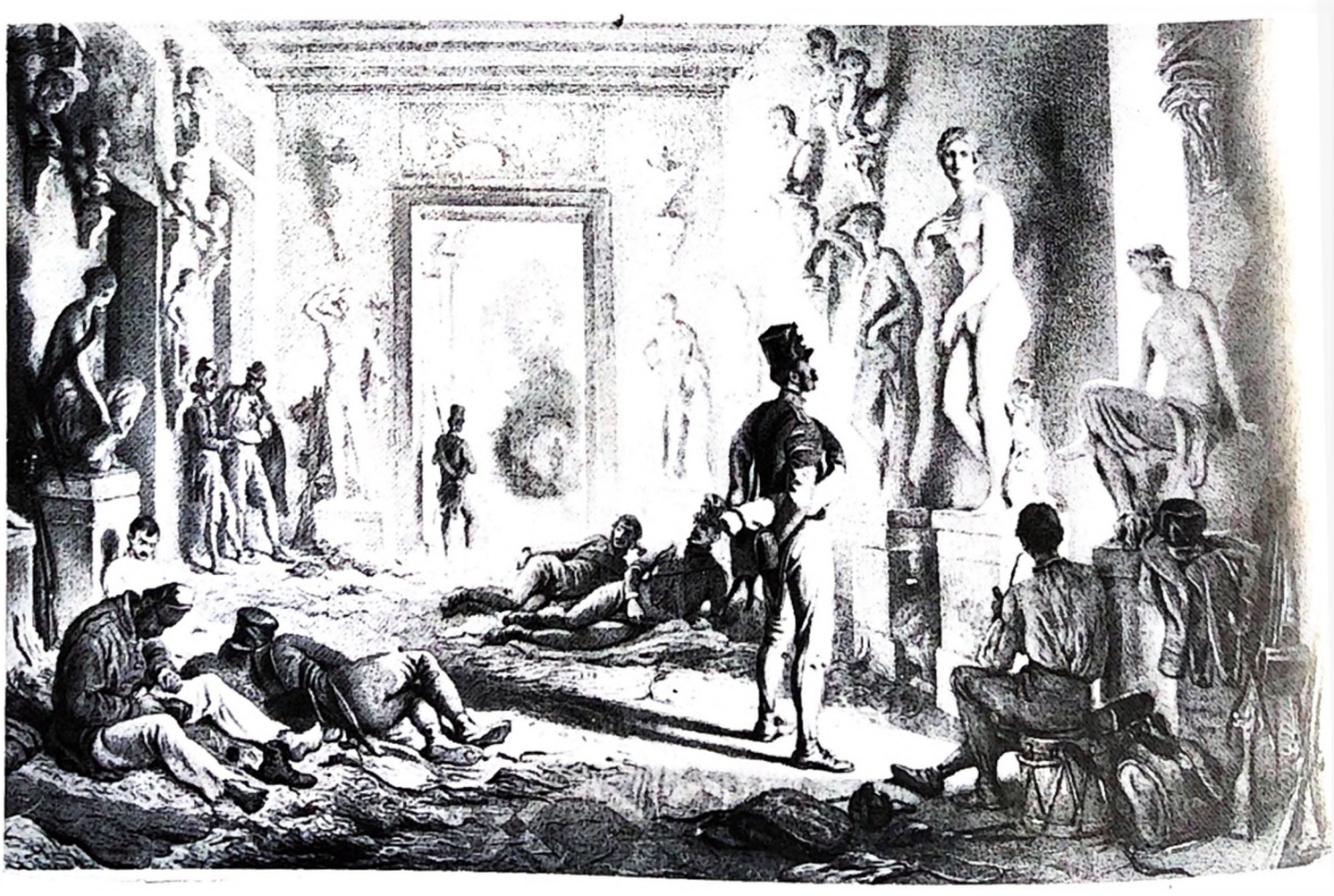
Сл. 1. Рихард Бено Адам, *Патрола под вођством принца Виндишгреца у Бојосавцима*. Уље на платну из 1922.

Сл. 2. Франц Адам, *Угарско-влашка пијаца*. Акварел, вероватно из 1851. г. (Власништво Staatliche Graphische Sammlung, Минхен)

Сл. 3. Франц Адам, *Група јахача у Далмацији*. (Погрешан назив – тачно би било „...у Мађарској"). Акварел

Сл. 5. К. Блас (Carl Bl
У галерији. Уље на
недатирано и несиг

Сл. 4. Франц или Еуген Адам, *Логор Хрвата у кући Пикоци код Местре пред Венецијом*. Литографија, 1849.



Сл. 6. Франц Адам, *Хрватски коњаници* (?). Уље на платну, сигнирано, није датирано.

Сл. 7. Еугеи Адам, *Аутопортрет са фесом*. Акварел, око 1845.

Сл.8. Еугеи Адам, *Пејзаж из Далмације*. (Погрешан назив – треба „...из Мађарске"). Уље на платну из 1844, власништво Збирке Georg Schaefer, Schweinfurt.

Сл. 9. Еуген Адам, *Слике из Далмације*. Илустрација објављена у часопицу *Ueber Land und Meer* 1882.

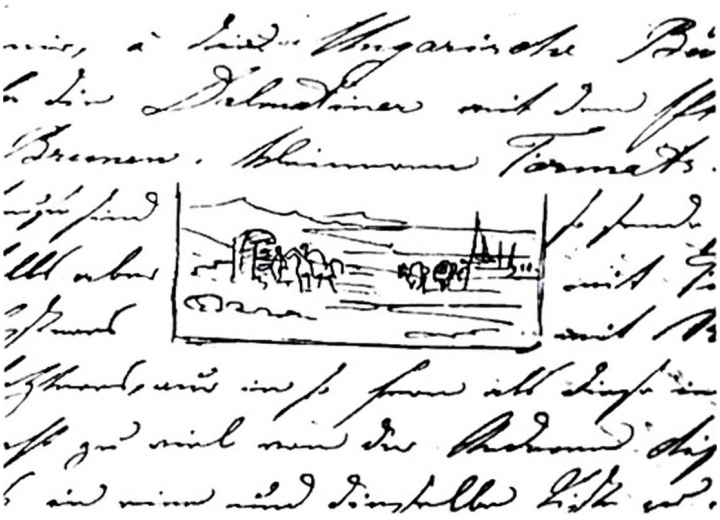
Сл. 11. Еуген Адам, *Слике из Далмације*, детаљ.

Сл. 10. Еуген Адам, *Слике из Далмације*, детаљ.

Сл. 12. Непознати сликар, *П. П. Његош*. Илустрација из часописа *Illustrierte Zeitung* од 29. X 1851.

Сл. 13. Еуген Адам, *Караван коња на одмору.* Уље на платну, сигнирано и датирано 1848. Власништво Збирке Georg Schaefer, Schweinfurt.

Сл. 14. Еуген Адам, *Пијаца у Далмацији.* Уље на платну, сигнирано и датирано 1873.



Сл. 15. Еуген Адам, *Далматинци са коњима на извору.* Скица мастилом истоимене слике у писму Е. Адама из 1849.

Сл. 16. Еуген Адам, *Далматинци са коњима на извору.* Скица мастилом истоимене слике у писму Е. Адама из 1850.

Сл. 17. Еуген Адам, *Логорска сцена у Далмацији*. Акварел, сигниран и датиран 1855.

Сл. 18. Еуген Адам, *Вашарска сцена из Хрватске*. Уље на платну, датирано 1870.

Сл. 19. Еуген Адам, *Слике са херцеговачке границе: Устаници спремни за поход*. Илустрација у часопису *Ueber Land und Meer* из 1876.

Сл. 20. Еуген Адам, *Слике са херцеговачке границе: Стари Далматинац прича о својим некадашњим јуначким делима*. Илустрација у часопису *Ueber Land und Meer* из 1876.

21. Еуген Адам, *Херцеговачке избеглице*. Илустрација у часопису *Ueber Land und Meer* из 1876.

Сл. 22. Еуген Адам, *Устаничка предстража борби са регуларним трупама*. Илустрација часопису *Ueber Land und Meer* из 1876.

Сл. 23. Еуген Адам, *Борба код Очињева*. Илустрација у часопису *Ueber Land und Meer* из 1876.

Сл. 24. Еуген Адам, *Реквизиција аустријских војника*. Акварел, сигниран, није датиран.

НЕБОЈША СТАНКОВИЋ

Српска ликовна критика од 1900. до 1907.

УСЛОВИ НАСТАНКА И РАЗВОЈ СРПСКЕ ЛИКОВНЕ КРИТИКЕ ДО 1900. ГОДИНЕ

Мада је основна намера овог текста жеља да представи услове настанка и развој српске ликовне критике у раном периоду, у његовој основи стоји сам појам ове дисциплине чије је објашњење неопходно за разумевање и ове и сваке друге анализе која у центар свог проучавања ставља валоризацију уметничког дела.

Бројне дефиниције о основној функцији ликовне критике своде се на констатацију да је њен примарни циљ изношење суда о одређеном делу. Међутим, у том процесу немогуће је занемарити да сваки период развоја одређеног друштва, па тако и српског, има и своје вануметничке критеријуме, најчешће изазване уметничком условљеношћу. Зато је и рад на ликовној критици немогуће одвојити од друштвених оквира који понекад више, понекад мање, утичу на критичарску мисао. На тај начин је естетски суд непосредно повезан са временом у ком настаје и зато је и ликовни критичар условљен деловањем и уметничких вредности садржаних у делу које оцењује и историјским условима у којима се процес настајања уметности одвија. Тако је и стварање, развој и осамостаљивање српске ликовне критике као дисциплине која расправља, тумачи и оцењује текуће ликовно стваралаштво, неопходно у нашим оквирима посматрати уз уважавање бар два чиниоца.

Први је потреба да се уметничком делу приђе као самосталном свету који почива на одређеним законитостима и начелима. Као специфична снага људског духа ликовна критика мора да се позабави историјским и естетским питањима везаним за уметничко дело. Критичка мерила и погледи на уметност заснивају се на естетском осећању које је увек и неизбежно субјективно. Оно је сведок одређене епохе, идеја које су биле доминантне и које су утицале на формирање судова о одређеним уметничким делима. Тако се истиче и индивидуалност уметника и његовог критичара који прати све изложбе, да би представио суштину уметности и открио механизме стваралачког чина и оставио трага о томе у писаној речи.

Други битан чинилац за тумачење и праћење развоја ликовне критике представљају друштвено-историјски услови, као што су у Србији били тада извојевана национална слобода и политичка самосталност. То је омогућило утемељење духовног и културног живота и пружало могућности за културни развој и препород. Захваљујући побољшању материјалних услова оснивају се прве просветне установе. Све је већи број школованих људи, а Србија постаје центар и науке и културног и ликовног развоја. Самосталне и групне изложбе више нису реткост.[1] Ликовна критика прихвата овај изазов и почиње да прати догађаје, бележећи их у новинама и часописима, објашњава и проширује круг оних који се занимају за ликовно стваралаштво. Ово доноси и одређене резултате, као на пример повећање фондова намењених школовању уметника, оснивање Српске цртачко-сликарске школе, а на размеђу векова српска уметност учествује на првој великој међународној манифестацији, на Светској изложби у Паризу.[2]

Иако је видан несумњив напредак, у оваквој релативно уметнички неразвијеној средини, каква је Србија са краја XIX века, где је још слабо интересовање за уметничка дела и потпуна незаинтересованост званичника,[3] ликовна критика је имала мало могућности за развој. Најчешће се њено деловање сводило на новинске дескрипције или пак, ређе, на праве приказе и покушаје да се суштина представљеног дела открије путем међусобних односа елемената који чине слику и њене законе.[4]

---

[1] Прву изложбу у ослобођеној Србији имао је Стеван Тодоровић 1860. Крстићева изложба била је тачно двадесет година касније, а затим је све већи број изложби. Неке се могу повезати и са новим, значајним идејама, као што је она М. Валтровића о сарадњи југословенских ликовних уметника, изнетој на изложби, одржаној 1898. (*Реч којом је проф. Мих. Валтровић отворио уметничку изложбу 20. септ. 1898. у Београду*, Искра, 1. X 1898, Београд. Прештампано у књизи Л. Тошића: *Југословенске уметничке изложбе*, Филозофски факултет у Београду, Институт за историју уметности, Београд, 1983, 38; и у књизи др М. Коларића: *Изложбе у Београду 1880-1904*, Народни музеј, Београд, 1985, 89-95)

[2] Припреме за Светску изложбу у Паризу почеле су још 1896. године када је формиран и посебан одбор за ову смотру. У Гран палеу излагала су највећа имена ликовне уметности тога доба са делима на којима су доминирала историјска и национална тематика. (*Фонд Министарства народне привреде*, 1898, 1899 и 1900, Архив Србије, Ф XVII и *Одбор за париску изложбу*, 1897-1902)

[3] Управо је ликовна критика покушавала да скрене пажњу на ту инертност. Многобројни текстови о изложбама или сликарима садржавали су молбу за неопходну помоћ и за пружање основних материјалних услова нашим сликарима који су, пре свега и најчешће, били учитељи и наставници цртања, па тек онда и сликари и стваоци уметничких дела, јер се врло тешко могло живети од уметности. Понекад и позиви за већу посету изложбама нису давали резултате. Зато и не изненађује констатација с краја века изнета у тексту критичара под псеудонимом „Spectator" да „Београд има једну убиствену атмосферу за сваку врсту уметности". (*Изложба у Скупштини*, Звезда, Београд, 1898, 1, 7)

[4] Под ликовном критиком уопште (а и овог периода) подразумевао сам само оне текстове у часописима и новинама који се првенствено односе на текућу ликов

У почетку, критика је била више окренута проналажењу сопствених метода, а мање бележи и коментарише текућа збивања. Тако се она најпре бави питањима из домена методике. Милоје Васић у чланку *Како треба слике посматрати*,[5] објављеном у *Бранковом колу* из 1898. даје нови модел за разумевање уметничког дела. Овом тексту претходила је полемика из 1886. и 1887. године, поводом Крстићевих икона за Саборну цркву у Нишу.[6] Мада

Сл. 1. Михајло Валтровић

ну проблематику. Текстове таквог карактера који се односе само на изложбе у Београду прикупио је, одабрао и средио др Миодраг Коларић у књигама: *Изложбе у Београду 1880-1904*, Народни музеј, Београд, 1985. и *Изложбе у Београду 1904-1911*, Народни музеј, Београд, 1990. Разна обавештења о изложбама са бројем излагача и њиховим именима, текстове из опште теорије уметности, као и есеје о уметницима нисам узимао у обзир јер су део размишљања о уметности и не припадају подручју ликовне критике.

[5] М. Васић, *Како треба слике посматрати*, Бранково коло, Сремски Карловци, 1898, 1, 21-28. Прештампано код Л. Трифуновића: *Српска ликовна критика*, Српска књижевна задруга, Београд 1967, 141-148.

[6] У овој расправи учествовали су, с једне стране, Стева Тодоровић и Ђорђе Малетић, а с друге, Михајло Валтровић и Ђорђе Крстић. Све чланке објављене у полемици прештампао је Л. Трифуновић (*нав. д.*, 87-138; а неки делови могу се наћи у: *Идеје српске уметничке критике и теорије 1900/1950, књига 1*, Музеј савремене уметности, Београд, 1980, 104).

је то само расправа о тематици сликарства, а не о сликарском умећу и поступку, она је била занимљива јер је из ње видљив однос људи од пера према уметности. Из тог периода је и Валтровићев текст *Православље у данашњем живопису у Србији*,[7] у којем аутор дозвољава сликару слободу израза и могућност да тему представи онако како је замишља. Тако је први пут лични уметнички доживљај стављен испред тематске одређености дела.[8] Тиме је омогућен развој аутономне уметности и истовремено су створени услови за развој ликовне критике. Њен основни пут је наглашен 1898. године, када је М. Васић појам уметничке самосталности и непосредно потврдио у чланку са карактеристичним насловом: *Како треба слике посматрати*. Од теоријске основе, неопходне за изградњу сопственог система, став М. Васића из поменутог текста се чини најважнијим за ликовну критику из овог периода и оног који је тек долазио. За целокупно и правилно оцењивање уметничког дела „ми морамо не само својим телесним оком уметничко дело посматрати, него га морамо умети посматрати и духовним оком, којим га је сам уметник посматрао".[9] Тражење нових принципа и метода било је неопходно и због савремене критике и због даљег теоријског изграђивања, а да је модеран однос према слици и стваралаштву постао неизбежан, потврђују последње реченице из текста М. Васића: „Друга су времена, друге и другачије морају бити и слике! Али најужасније је кад се од живих захтева и тражи да они свагда оно исто и баш сликају као што су то стари уметници – већ давно помрли – хтели, учили, могли – па и морали сликати. Стога и не треба пренагљивати са оценом кад пред собом видимо какву уметничку слику која се било по предмету, било по техници у многоме разликује од оног што смо ми до тада видели."[10]

Тако је најважнији, први корак у стварању сопствене историје био направљен. Идејно-естетска питања властите дисциплине ликовна критика је почела да решава утврђујући своје принципе и методе.

Али сем стварања теоријске основе, критика је морала да почне редовније да прати и оцењује текуће ликовно стваралаштво, групне и самосталне изложбе уметника. Иако је оцена М. Васића о начину на који је ликовна

---

[7] М. Валтровић, *Православље у данашњем живопису у Србији*, прештампано у раду Л. Трифуновића: *Полемика око православности живописа, Српска ликовна критика*, СКЗ, Београд, 1967, 96-108.

[8] Сликар приликом стварања налази инспирацију у спољном свету или у свом сопственом, каже Валтровић. Али сам чин стварања је „духовни рад, а остварење бива у реалноме. Сликар исказује свој поглед на свет, своје осећаје и покрете у души" и тако представља свој унутрашњи свет (*нав. д.*, 104-105).

[9] М. Васић, *Како треба слике посматрати*, прештампано у *нав. д.* Л. Трифуновића (144).

[10] *Нав. д.*, 148

критика третирана, најреалнија („код нас и у нашој журналистици уметност је пуко сироче"),[11] баш као и став о вредности тих спорадичних ликовних приказа, јер критике су „бар за сада, испод сваке критике",[12] и таква ретка оглашавања у новинама и часописима појединих ликовних критичара чине њену незаобилазну историју.

Ликовне критике до 1900. имају за тематику углавном стваралаштво домаћих аутора[13] и све, изузев једне, односе се на изложбе сликара. Ако је било потребно да прође двадесет година до следеће изложбе, након 1880. године није више требало чекати две деценије до нове. Изложбе више нису реткост, све их је више, а са њима и текстова посвећених тим догађајима.[14] Са сваким новим јављањем, ликовна критика је градила систем, склапајући целину која се у свом пуном облику показала већ почетком новог века.

Већ нека прва оглашавања, поводом одређених изложби, могу да се подведу под појам ликовне критике. У жељи да изложбене радове Ђорђа Крстића из 1880. године што више приближи читаоцу и да оправда своју опаску о младом уметнику да је „већ достигао висок ступањ савршенства", Стеван Ћурчић је покушао да што верније опише његове слике.[15] Тако је пука дескрипција постала основа текста и такорећи типично обележје почетног доба ликовне критике не само овог аутора.[16]

---

[11] *Нав. д.*, 141.

[12] *Нав. д.*, 142.

[13] Текст Павла Лагарића *Усйомене са сликарске изложбе*, односи се на ликовну манифестацију, приређену у Бечу, на којој су се представили само аустријски уметници. То је једини пример осврта српских ликовних критичара на неку страну изложбу, а да на њој није било српских сликара (Застава, Нови Сад, 1895, 110, 1-3).

[14] Нису сва оглашавања у јавним гласилима, ако су и била посвећена сликарским изложбама, имала одлике ликовне критике. Понегде се оне наслућују између редова у текстовима који су првенствено били информативни. Тако је новосадски *Јавор* (1884) у својим *Белешкама* дао кратак запис о Крстићевој изложби у Грађанској касини у Београду (непотписан текст, 1884, 16, 509-510), а исти лист у последњој години свог излажења, 1893, донео је и чланак о успесима српских сликара на изложби у Минхену (непотписани текст: *Српски сликари на Међународној изложби у Минхену*, Јавор, Нови Сад, 1893, 418-419).

[15] С. Ћурчић, *Изложба Крстићевих слика у Београду*, Јавор, Нови Сад, 1880, 40, 1274-1277; 41, 1301-1305.

[16] Опис Ћурчића: „... држи у десној руци на крилу главу мумије, коју је пре тога из ‚буенског' завоја развио, те му тај завој лежи на крилу" итд. разликује се само у предмету и сцени од оног који је дао непознати аутор у тексту, поводом изложбе Ристе Вукановића, али је метод представљања слике исти. „Гуслар седи испред зида тамније боје са којег се веома пластички одваја. Лево изнад њега у зиду је мали простор, затворен крупнијом дрвеном решетком." (Непотписана критика, *Сликарски радови Г. Ристе Вукановића*, Дневни лист, Београд, 1896, 180, 3-4). Ни Милан Савић, препознатљив иза иницијала којим се потписао М. С-ћ, говорећи о вајарској изложби радова Ђ. Јовановића, није од овога одступио. „И док једном руком спушта на

С обзиром на мали број излагача, осврти тадашње ликовне критике односе се на неколицину аутора. Један од њих је и Урош Предић, чија се изложба нашла у жижи приказа из 1888. године.[17] Састављена од радова из различитих периода, омогућавала је праћење Предићевог рада и начина којим је „постепено дошао до савршенства". Непотписани аутор текста је добро обавештен и заинтересован за ликовно стваралаштво Предића, чије дело познаје још „као ђака бечког", а и касније „када су већ његове слике красиле поједине наше илустроване листове". С обзиром на могућности и ретко оглашавање, готово изненађујуће делује озбиљност ликовних критичара, њихова добра информисаност о догађајима, изложбама и наградама које су наши сликари добијали у иностранству.[18] Све то говори о брижљивом односу критике према сликарима, који је био у обрнутој сразмери са количином текстова посвећених ликовној проблематици.

Приказ који би у овом периоду могао да се издвоји као најпрецизнији, будући да указује на битне карактеристике уметниковог рада, без заморних описа и препричавања онога што је на сликама, потписан је псеудонимом „Ив", а посвећен је београдској изложби Паје Јовановића, „српског сликара светског гласа".[19] Настао 1893. године, он је истакао оно што ће се и касније потврђивати као суштина сликарства П. Јовановића: прецизност у сликању

чело Бошково мученички венац несамртности, дотле другом руком снажно држи Крсташ барјак и клонулу главу младога јунака..." (М. С-ћ, *Изложба вајарских радова Ђорђа Јовановића у Новом Саду*, Летопис Матице српске, Нови Сад, 1896, CLXXXVIII/4, 166-169).

[17] Непотписани аутор, *Књижевност, уметности, наука*, Мале новине, Београд, 1888, 78, 2.

[18] Тако су београдске *Мале новине* у истом броју, у коме је објављена критика Предићеве изложбе, донеле и крађу репортажу са прегршт похвала, изречених на рачун П. Јовановића. Непосредан повод је сликарска изложба у Минхену, где је изложио слику *Крвна освета*, која је „целу изложбу задивила" (Непотписани аутор, *Књижевности, уметности, наука*, Мале новине, Београд, 1888, 78, 2). Добра обавештеност је била одлика и осталих текстова, а не искључиво оних који говоре о великим међународним изложбама и признањима. Доказ за то је текст потписан неразрешеним псеудонимом „Spectator", који је, оцењујући дипломски рад младог Симеона Роксандића, статуу *Роба*, говорио о времену и начину њеног настајања, доказујући прави приступ ликовне критике према уметницима (*Изложба у Скупштини*, Звезда, Београд, 1898, 1, 6-7). Најбољу информисаност о неком нашем сликару показује аутор под псеудонимом „Ив", у вези с изложбом П. Јовановића из 1893. Он добро познаје деловање и стварање овог сликара, његове успехе у Минхену, Паризу, Лондону, Америци, па помиње и „Реферате" у уметничким листовима западне Европе који са одушевљењем пишу о делима нашег сликара („И в", *Изложба слика Павла Јовановића*, Застава, Нови Сад, 1893, 165, 3). То открива оно најбитније: ликовни критичари се нису интересовали за сликаре само за кратко, за време њихових изложби, већ су стално пратили рад ликовних стваралаца.

[19] „И в", *Изложба слика Павла Јовановића*, Застава, Нови Сад, 1893, 165, 3.

ношњи јунака, „типова са Југа и Истока балканског, које још сликар није проучавао, типове тешке, али захвалне за сликара".[20]

Прва неслагања у оценама о сликарским вредностима међу ликовним критичарима забележена су појавом текстова различитих аутора који суде о истој личности из уметничког света. Године 1896. два сликара привукла су пажњу критике: Никола Милојевић и Риста Вукановић. И док текст непотписаног аутора[21] садржи углавном позитивне оцене о раду Р. Вукановића, критика у *Бранковом колу* је изразито негативна, не само када је реч о сликарству Р. Вукановића већ и о Н. Милојевића.[22] Ово размимоилажење у критеријумима занимљиво је и због других чињеница. Прва је наговештена жељом да се у сликарству тражи нешто више од грубог реализма, а друга се открива у способности да се критички преиспитује дејство саме ликовне критике, јер по оцени аутора који се под псеудонимом „Коректор" јавља у *Бранковом колу*, критика и за „најгора дела шаблонском лакоћом говори: прекрасно, дивно, изванредно, узвишено, божанствено и како још звони лексикон тих удивителних фраза. Зато је код нас укус публике искварен а навика обожава и најгоре радове".[23]

Симеон Роксандић и Ђорђе Јовановић су једини вајари у овом периоду чије су изложбе биле предмет интересовања ликовне критике. За разлику од старијег и познатијег Јовановића, Роксандић је могао да излаже једино на заједничкој изложби са Бетом и Ристом Вукановић, па је и критика више простора и времена поклонила Ђ. Јовановићу.[24] У вези са овим вајарским изложбама, испољена је још једна улога коју је ликовна критика, готово у ходу, морала да одигра. Она се састојала у неопходности да се представе одређене технике као и материјали који се користе у изради скулптура. Тако је Тихомир Остојић пишући о радовима од теракоте објашњавао какав је то

[20] Паја Јовановић је имао срећу да је ликовна критика његовог доба, баш као и овог пута, акценте дала најкарактеристичнијим елементима његових слика. Тако је још 1898. године Драг. Ј. Ильић, оцењујући *Сеобу Србаља*, правилно уочио да његову особеност чини вешто уочавање етнографских одлика („*Сеоба Србаља*", *велика слика Паје Јовановића*, Летопис Матице српске, Нови Сад, 1898, СХСШ/1, 169-175).

[21] Непотписана критика: *Сликарски радови Г. Ристе Вукановића*, Дневни лист, Београд, 1896, 180, 3-4.

[22] „Коректор", *Две београдске сликарске изложбе (Никола Милојевић и Ристе Вукановић)*, Бранково коло, Сремски Карловци, 1896, 34, 1085-1086.

[23] *Нав. д.*, 1086.

[24] У две године, 1895. и 1896. чак су два текста посвећена истој изложби Ђ. Јовановића, одржаној у Новом Саду (Тихомир Остојић, *Изложба вајарских радова Ђоке Јовановића у Новом Саду*, Бранково коло, Сремски Карловци, 1895, 24, 759-763 и Милан Савић, *Изложба вајарских радова Ђорђа Јовановића у Новом Саду*, Летопис Матице српске, Нови Сад, 1896, CLXXXVIII/1, 166-169).

материјал, да је то „земља нека, која се прво скалупи па се онда пече".[25] Тако критика од тада има и образовну улогу.

У овим почецима развоја српска ликовна критика морала је и да оцењује ретке групне изложбе, што ће касније, до Првог светског рата, бити доминантно у развоју српског, па и југословенског сликарства. До краја XIX века такве изложбе организовала је само Српска цртачко-сликарска школа, која је основана 1895. у Београду.[26]

Њен покретач Кирило Кутлик је већ фебруара 1896. одлучио да у школским просторијама на Косанчићевом венцу одржи изложбу, на којој је, поред ђачких радова, изложио и своје слике. За живота њеног оснивача, школа је одржавала три изложбе годишње од 1896. до 1898. Све су забележене у новинама и имале су великог одјека у јавности, захваљујући првенствено напорима и ангажовању ликовне критике. Као ретко када, критика је била једнодушна у оцени успеха поменуте школе, која је „склониште у коме таленти могу да нађу правилна ослонца, да добију правилне појмове о основним стварима".[27] Сви који су изложбе пратили скренули су пажњу на радове Драгомира Глишића и Боривоја Стевановића.[28] Већина текстова о овим изложбама била је непотписана. За *Бранково коло* чланак је написао „Коректор",[29] а у *Дневном листу* аутор је оставио свој псеудоним – Атх.[30]

И овим изложбама затворио би се круг развоја српске ликовне критике до 1900. Храбро улазећи у непознато, често смело самокритична, она је све више неизбежна на уметничким манифестацијама. Па ипак, већина критичара, оних који су стварали њену историју, крили су се иза псеудонима али нису сви остали и непознати. Тако је М. С-ћ заправо Милан Савић, једна од незаобилазних личности наше књижевности, критичар чије су забелешке о савременицима употпуњавале слику о ликовним догађајима тога времена, док је Тих. О. псеудоним Тихомира Остојића, књижевника, још једног од људи негованог укуса који су се бавили ликовном критиком. Једно од познатих имена јесте и критичар Стеван Ћурчић. Псеудоним „Коректор" јавља се

---

[25] Тихомир Остојић, *нав. д.*

[26] Године 1905. име је промењено у Уметничко-занатску школу.

[27] „Атх", *Изложба сликарске школе*, Дневни лист, Београд, 1897, 145, 3.

[28] Под управом Кирила Кутлика одшколована је само једна генерација ученика у којој су била и три значајна сликара српске модерне уметности: Коста Миличевић, Драгомир Глишић, Боривоје Стевановић.

[29] „Коректор", *Изложба Цртачко-сликарске школе у Београду*, Бранково коло, Сремски Карловци, 1896, 1310-1311, прештампано код Л. Трифуновића: *Српска цртачко-сликарска и Уметничко-занатска школа у Београду (1895-1914)*, Београд, 1978, 55-56.

[30] „Атх", нав. д.

редовно у часопису *Бранково коло*. Остали ликовни критичари у овом времену углавном су написали само по један текст.

ОБЕЛЕЖЈА СРПСКЕ ЛИКОВНЕ КРИТИКЕ ОД 1900. ДО ПРВЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ УМЕТНИЧКЕ ИЗЛОЖБЕ 1904. ГОДИНЕ

Готово симболично, година 1900. није за српско сликарство означавала само раскршће векова, већ и један од преломних момената у његовом развоју. Историјско монументално сликарство са националном тематиком, помогнуто политичким тежњама и превирањима још преовлађује, али основна ликовна компонента и доминантно обележје нове уметности постаје светлост. У почетку, она је подређена форми и проћи ће скоро цела прва деценија XX века док се не ослободи и преовлада. Да би до тога дошло било је неопходно кренути у расветљавање палете путем упадљиво осветљених пејсажа или ноћног осветљења.

Ликовна критика почетком века суочена је са новим захтевима времена, новим идејама које је требало издвојити и објединити, али ту је већ било одређено искуство, а и нова генерација критичара, сасвим другачија од претходне; образованија, па самим тим и од већег угледа. Пред њом је био нови изазов – Светска изложба у Паризу 1900. године, где су у „Гран Палеу" излагали и српски сликари.

Да је српска влада придавала велики значај тој изложби, говори и то што је на њој излагало чак 18 уметника, који су добили и материјалну подршку од Одбора. Ликовна критика је, међутим, оставила мало података о овом догађају. Једини, додуше опширан чланак о изложби написао је Божидар Николајевић, један од најобразованијих младих људи који су се прихватили ликовне критике.[31]

У свом чланку Б. Николајевић није ни покушавао да представи све оно што су српски уметници изложили на Светској изложби, већ се одлучио за четворицу аутора и њихова дела: сликаре Марка Мурата, Ђорђа Крстића, Петра Раносовића и вајара Петра Убавкића.[32] Заједничка им је била историј-

[31] Божидар Николајевић је историју уметности и класичну археологију студирао у Минхену и Берлину, а докторирао у Хајделбергу 1901. На Београдском универзитету основао је Катедру за историју уметности 1905. године. Сем критичарским, бавио се и књижевним и новинарским радом. (Извори: Л. Трифуновић, *Српска ликовна критика*, Српска књижевна задруга, Београд, 1967, 160; В. Розић, *Ликовна критика у Београду између два светска рата*, Југославија, Београд, 1983, 378).

[32] Божа С. Николајевић, *Српска уметност на Париској изложби*, Бранково коло, Сремски Карловци, 1900, 8, 248-253; 9, 280-284; 10, 309-312; 12, 372-375. Сва четири

ска композиција, што је и иначе одлика тог периода. Једино код М. Мурата пленеризам преовлађује, а он ради и слободнијом техником. Његова слика *Долазак цара Душана у Дубровник*, коме је критичар посветио први део текста, једна је од две слике чији су снопови светлости засијали у „Гран Палеу". Само у једном, и то краћем делу текста, Б. Николајевић запажа ту Муратову „наклоност врло светлим, готово дречећим бојама", његов пленер који је „развијен до кулминације", али и тада са извесном резервом према овој техници која чини да контуре „на његовој слици чисто трепере на тој јакој светлости, те сталоженог моделирања и пластичности готово нема", па је зато пуно „на слици разнежености, ваздушности и расплињености". Божидар Николајевић је добро осетио да је светлост основа ове нове уметности, али то није могао да објасни и није је сасвим ни прихватио. Много више пажње посветио је историјској основи не само ове већ и других слика, као и вајарских дела о којима такође пише, инсистирајући при том на историјској истинитости или на препознатљивим симболима времена и личности. Зато и сматра да би „било природније видети Душана озареног мушким изразом и чврстином карактера, него онако сентиментално-доброћудног. Па и по спољашњости, по одећи, Душана је ваљало раскошније приказати". Б. Николајевић је и у даљем тексту инсистирао на избору мотива као инспирацији уметника, који је најчешће део народног епа, и то зато „да би похвала наших уметника, у погледу националности и здравих мотива била оправданија. Узимањем замисли за своје радове на Парискоj изложби из наше историје или из нашег још свежег живота, они обелодањују своју српску индивидуалност". Зато је и Убавкићев *Таковски устанак* добио похвале, као и Крстићев *Пад Сталаћа*. Редослед којим Б. Николајевић истиче вредности ове слике најбоље говори о његовој критичарској оријентацији. Он каже да слика привлачи необичну пажњу „пре свега изнесеним догађајем на њој, па својом историјском важношћу и обрадом уметниковом". Дакле, у овом сликарском приказу већи део је посвећен историјској компоненти него ликовним решењима.

Млади и образовани Божидар Николајевић успео је да дефинише светлост као основу нове уметности, иако је није прихватио до краја, за разлику од неких ликовних критичара који су остали доследни класичном конзервативизму.

Непосредан повод за испољавање изразито негативног става према другачијим, модернијим хтењима, била је изложба на којој је марта 1900. изла-

---

наставка прештампана су код Л. Трифуновића: *Српска ликовна критика*, СКЗ, Београд, 1967, 161-173.

Сл. 2. Надежда Петровић

гала Надежда Петровић.[33] Тон „конвенционалне благонаклоности" којим је ликовна критика углавном пропратила ову изложбу био је илустрован утиском који је „веома пријатан и сведочи о лепом дару младе уметнице. У копијама се огледа пажња и умногоме поуздана рука а у оригиналима смишљеност, студија и лепо слагање боја".[34] Међутим, ова изложба је запамћена и по тексту чији је аутор Петар Одавић, потписан иницијалом

[33] Овај Надеждин први јавни наступ оцењен је као студентска изложба, приказ школских радова. После те изложбе она се вратила у Минхен, што је уосталом и део критике забележио: „Она ће ове слике изложити на углед публици, а затим ће се поново вратити у Минхен да продужи своје студије" (*Белешка*, Бранково коло, Сремски Карловци, 1900, VI, 33, 1051).

[34] Н., *Изложба слика*, Просветни гласник, Београд, 1900, 11, 659-660. У монографији о Надежди Петровић, Катарина Амброзић је изнела мишљење да је за овакву оцену најзаслужнији ауторитет Надеждиног оца, иначе председника Пореске управе, јер је већина критичара била очигледно збуњена неким изложеним платнима, а пре свих на то су утицале две слике *Поље са житом и Глава једне девојке*, које су критичари и издвојили у својим коментарима сматрајући их сецесионистичким (К. Амброзић, *Надежда Петровић*, Српска књижевна задруга, Београд, 1978, 76).

П.[35] У тренутку појаве Надеждиног „модернизма" било је нереално и очекивати да се без резерве прихвати нешто другачије и живље од идеализоване историје; али немоћ да се ново схвати и објасни учинила је овог критичара вероватно најоштријим противником импресионизма. „Кад смо видели оно што је Госпођица под именом сликарских радова изложила, нисмо се могли довољно начудити толикој њеној храбрости. Зар после рада на Академији, зар после дугог кретања међу радовима и старих и нових мајстора Госпођица не нађе бољих и лепших узора себи и својој одушевљеној младости, но „импресионистичке" радове, то болесно и труло схватање болесних и трулих мозгова."[36]

Тиме је испољена крајња нетрпељивост за сликарство које је било весник новога, неприхватљивог за конзервативне естетичаре.[37] Опрезно и са уздржаношћу прихватани су пленери Марка Мурата, па није ни чудо што су крајње несхватање и осуда били одговор критике на нови однос према боји и светлу у делима Н. Петровић.[38]

Будући да у овом периоду већих изложби и није било, ликовна критика је најчешће била упућена на поједине слике одређених аутора. Тако се 1901. огласио Михаило Валтровић, оцењујући Крстићеву слику *Пад Сталаћа,* изложену у Народном музеју, као рад „пун збиље какву тражи сâм на слици представљени догађај".[39] Другачији, далеко слободнији и одређенији прис-

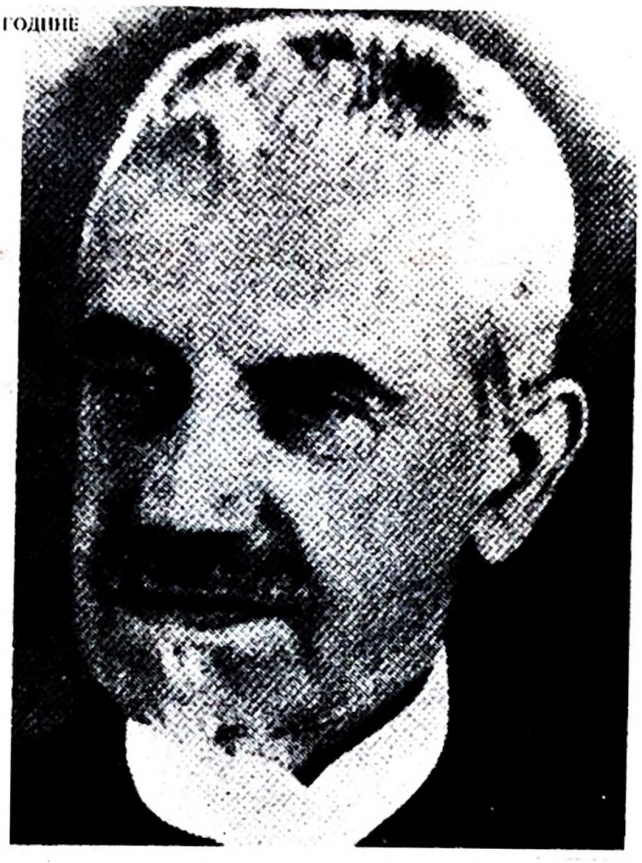
[35] Петар Одавић припада групи ликовних критичара која је пратила и тумачила ликовна збивања у једном дугом временском периоду од почетка века па све до година уочи Другог светског рата. Иако изразито конзервативних естетских схватања, П. Одавић је незаобилазно име српске ликовне критике, ако ни због чега другог онда због обиља текстова, књиге из 1921. године *О уметности и уметницима* и као излавач и уредник часописа *Живот и уметност* који је излазио од 1935. до 1937. год. (В. Розић, *Ликовна критика у Београду између два светска рата*, Југославија, Београд, 1983, 380).

[36] П., *Госпођица Надежда Петровићева*, Нова искра, Београд, 1900, 9, 288.

[37] За време и средину у којој настаје оваква ликовна критика права је илустрација лист *Нова искра,* где је и објављен чланак Одавића. *Искра* је имала највише фотографија на својим странама у поређењу са другим листовима овог периода и била илустрована репродукцијама слика, али готово су то искључиво били академици: П. Јовановић, В. Тителбах, С. Тодоровић. Дописник *Искре* из Берлина 1901. године изнео је и своје виђење Реноара поводом његових слика на берлинској Сецесији, зачуђен што многи критичари хвале овог уметника, чија је слика *Мисао* ништа више до „једно замрљано женско лице са зеленом косом" (Др А., *Сецесионистичка сликарска изложба у Берлину*, Нова искра, Београд, 1901, 8, 253).

[38] К. Амброзић сматра да су те слике у односу на модерно сликарство биле врло умерене, а Л. Трифуновић да је Надежда те 1900. године била још далеко од неке озбиљније студије светлости као основе импресионизма. (К. Амброзић, *Надежда Петровић*, Српска књижевна задруга, Београд, 1978, 78; Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, Нолит, Београд, 1973, 50).

[39] М. Валтровић, *Крстићева слика „Пад Сталаћа"*, Бранково коло, Сремски Карловци, 1901, 11, 349-350.



Сл. 3. Богдан Поповић

туп ликовној проблематици донео је Богдан Поповић, школовани естетичар, један од оних који су покушали да ову дисциплину приближе европским мерилима вредности.[40] Већ у својим првим чланцима Поповић се ставља на страну пленеристичког сликарства. Прихватајући га, он правилно истиче светлост као нову појаву у српском сликарству, али притом признаје да је за ликовну критику то нови изазов на који тек треба одговорити: „Ефекти светлости у отвореном пољу у свим њиховим ћудљивим комбинацијама и поступностима, тако су многобројни и танани, а с друге стране данас их је још тако тешко потпуно на платну забележити, да је у сваком погледу мудро не бити одлучан, а праведно, кад се тиче једног савесног рада, истаћи његове лепе особине."[41]

---

[40] Посебан допринос развоју српске ликовне критике Богдан Поповић је дао као први уредник *Српског књижевног гласника*, основаног 1901. То је сигурно био часопис који је најдоследније популаризовао уметност. У сталним рубрикама „Уметнички преглед", „Оцене и прикази", „Белешке", *Српски књижевни гласник* је у сваком броју доносио прилоге из књижевности, ликовних уметности, приказе текућих сликарских изложби, позоришних представа, и то за целокупни простор још неоформљене Југославије, заступајући тако идеју културног југословенског јединства.

[41] Б. Поповић, *„Крунисање цара Душана", слика Паје Јовановића; „Долазак цара Душана у Дубровник", слика Марка Мурата*, прештампано код Л. Трифуновића: *Српска ликовна критика*, СКЗ, Београд, 1967, 17.

Проблем светлости биће јасно истакнут и у средишту пажње тек са платнима изложеним у словеначком одељењу Прве југословенске уметничке изложбе, али ретке изложбе појединих аутора у овом периоду учиниће да се ликовна критика и пре тога огласи. Уједно су се појавила и нека нова имена у овој уметничкој области.

Тако је поводом изложбе Пашка Вучетића, Богдан Поповић недвосмислено подржао његов начин рада јер Вучетић није од оних који се крећу застарелим стазама академизма, већ жели да „самостално – то јест посматрајући природу непосредно, својим сопственим очима", нађе најпогоднији начин да изрази своје замисли.[42] Углавном је и остала критика подржала овакав класицизам стопљен са модерним схватањем овог сликара.

Само неколико месеци пре отварања Прве југословенске изложбе, готово као најава противречности које су се на њој испољиле, одржана је изложба Марка Мурата. Један део критике је прихватио његов стил рада, други не. Као ликовни критичар први пут се појављује и Надежда Петровић.[43] Образована и учена на делима европских сликара, она није показала нимало колебања у оцени изложених радова. Оно што Мурата издваја, то су његове лепе и чисте боје, мирноћа у тоновима, а нарочито „ваздух који изгледа да се, у оној полеђини, која је или сунчаним рађањем обасјана или вечерњим сутоном осећа – види, те фигурама даје ону рељефност. Дакле, ваздух и сунце је схватио заиста уметнички".

Божидар Николајевић, који је у својим ранијим приказима био уздржан према начину рада М. Мурата, истина правилно оцењујући значај светлости на његовим сликама, али без критичарске храбрости да га и подржи, у тексту поводом ове изложбе, бираним речима представља аутора као уметника са „финим осећајима, израђеног укуса и са лепом техничком сигурношћу".[44] Истовремено, Николајевић се представио и као настављач традиције претходне генерације критичара, и као добар познавалац савремених сликарских збивања. Анализирајући Муратово сликање, он га сврстава у припаднике модерне школе у којој су „боје поређане једна поред друге без прелаза и усиљеног нијансирања", посебно због технике модерног сликарства, где је „тај начин располагања са бојама познат под именом дивизионистички метод и има међу највећим сликарима велик број присталица".[45]

---

[42] Б. П., *Изложба слика Г. Вучетића*, Српски књижевни гласник, Београд, 1904, XI/8, 638-640.

[43] Н. Петровић, *Изложба слика Марка Мурата*, Летопис Матице српске, Нови Сад, 1904, CXXVI/4, 103-107.

[44] Б. С. Николајевић, *Са изложбе Муратових слика*, Београдске новине, Београд, 1904, 152, 2-3.

[45] *Нав. д.*, 2-3.

Сл. 4. Божидар Николајевић

Али није сва критика, наравно, сматрала да Мурат као истраживач новог доприноси развоју српског сликарства. Непотписани критичар београдске *Штампе* мисли да су сва хтења овог аутора да се бојом представи као лирски песник онемогућена недовољном техником и недостатком цртежа, јер је видљива „немоћ да анатомски тачно представи људско тело".[46]

У овом периоду, све до Прве југословенске изложбе, која је дала нове смернице и сликарству и ликовној критици, веза уметности са концепцијом времена је врло чврста. Зато и не изненађује неслагање ликовне критике и споро или чак потпуно неприхватање новина на сликарским платнима. Са једне стране ускогрудост провинције, патријархално друштво, још окренуто историјским композицијама, неприхватање онога што је изван прописаних норми средине, а са друге стране, школована млада интелигенција која покушава да европске идеале приближи Србији. Ликовна критика није имала много простора за своје исказивање у овом периоду. Ипак већ око 1900. године она је уочила да светлост и покрет чине основу нове уметности, али није знала да их објасни, па ни разуме, а уз то имала је извесних резерви према таквом сликарству. У поређењу са водећим токовима европског уметничког

[46] Непотписана критика, *Муратова изложба*, Штампа, Београд, 1904, 162, 3.

живота уочавају се велике разлике. Печат том времену дају Сезан са својим конструктивним и структуралним проблемима, Гоген са симболичним значењем форме, фовизам и експресионизам. Како је далеко од тога патетична визија прошлости која влада српским сликарством и како је конзервативно оно крило српске ликовне критике чија је главна одлика борба против светлости, и то оне која се тек наговештава и која би форму могла разградити. Управо даљи развој ликовне критике зависио је од односа према новим покретима и сликарским правцима. Проблеми су сагледани, али не и до краја разјашњени, а права питања ће бити постављена тек са Првом југословенском уметничком изложбом. Дотад окренута углавном уметницима из Београда, ликовна критика ће се сада наћи пред делима југословенских уметника – сликара и вајара. Неуједначеност развоја уметности код појединих нација, различитости у оријентацијама на новом и динамичном или старом и класичном, стављају критику пред нова искушења и изазове.

ПУТЕВИ РАЗВОЈА ЛИКОВНЕ КРИТИКЕ ОД 1904. ДО 1907. ГОДИНЕ

Од првог текста Милоја Васића у београдској *Штампи* у којем је предложено приређивање југословенске уметничке изложбе у Београду, преко покушаја да се усагласе разни захтеви „западне и источне браће", до отварања у септембру 1904. године, протекло је само пет месеци. Толико времена је било потребно српској студентској омладини да припреми и организује манифестацију ове врсте, дотад највећу на Балкану. Цела 1904. година била је у знаку ове изложбе која је први пут окупила на једном месту уметнике из Србије, Хрватске, Словеније и Бугарске. У културном погледу, она је била приказ ликовне ситуације код нас и прва права афирмација модерног ликовног израза. Међу бројним критичарима те Прве југословенске изложбе били су најобразованији и школовани стручњаци из Србије, од естетичара и историчара уметности до књижевника, па и самих уметника. Ова изложба је имала и један нарочити политички циљ, а то је допринос зближавању и уједи- њењу југословенских народа. Свечаности поводом стогодишњице Првог српског устанка и крунисања Петра I Карађорђевића биле су проширене оглашавањем националног расположења за успостављањем заједнице југословенских народа, за афирмацију југословенске идеје. Овај политички значај изложбе код многих критичара биће пресудан и за њихове естетске ставове.

Више од пет стотина експоната и око стотину излагача учинили су изложбу великом смотром ликовног стваралаштва југословенског културног простора и Бугарске. Излагачи су размештени по националној припадности, што је умногоме одговарало и уметничким особеностима појединих

одељења. Тако је и критика, углавном, прилазила тим делима стога што је могла лакше упоређивати домете појединих нација, а коначно и процењивати стање ликовне активности тог периода уопште. Истовремено, оцена квалитета и индивидуалних домета појединих уметника говорила је о самој ликовној критици: о њеној поларизацији и мање-више немоћи да схвати нове ликовне појаве, али и о настојањима да се прихвати савремени израз као пут уметничког прогреса.

Вероватно инспирисан величином и историјског и уметничког значаја Прве југословенске изложбе, Богдан Поповић је дао у целини најопширнији приказ.[47] Његов први чланак, поводом овог догађаја, објављен је у *Српском књижевном гласнику* у новембру 1904. године, а последњи, са мањим прекидом, штампан је у јулу идуће године. За оновремене токове ликовне критике занимљив је први део текста,[48] у којем је реч о самој дисциплини, њеној меродавности да се упушта у оцене квалитета рада уметника. Мишљење Б. Поповића је да би непосредни судови сликара и вајара највише допринели развоју ликовне критике. Зато „сам увек пожалио што оцене о уметничким изложбама не пишу сами уметници". Па ипак, и они који уместо њих пишу о изложбама утичу на позитиван развој критике. „Ми смо, пре свега, у својим оценама непристрасниј, и не само стога што немамо да говоримо о својим такмацима, но још и стога што можемо имати шири укус од уметника." Богдан Поповић је од свих који су се бавили ликовном критиком имао најизграђеније ставове о профилу критичара. Са пуно ауторитета он је говорио о захтевима на које критичар мора да одговори, о естетским осећањима која су неопходна „за битне особине неке уметности", о врлинама где „су личне склоности хладније, укус шири, утисци проверени критички, суд основан на начелима и теорији, стеченој дугим посматрањем, поређењем и размишљањем". Најизразитији представник српске ликовне критике овог периода добро је осетио опасност од компромиса која је утицала на сигурност критеријума. Зато је покушао да одвоји значај ове изложбе „с гледишта народносног, политичког и културног" од уметничког. Поповић је желео да идеја о југословенској културној заједници не буде изнад његових критичарских оцена о изложеним радовима. Многим ликовним критичарима тог времена то није успевало.

Богдан Поповић је дао преглед изложбе по националним групама, изневши прво своје мишљење о сликарству, а затим и о вајарским делима. За српско одељење, иначе најбројније, аутор запажа да нема изразитог и преов-

[47] Б. Поповић, *Прва југословенска уметничка изложба*, Српски књижевни гласник, Београд, 1904, XIII/6, 463-471; XIII/7, 533-547; 1905, XIV/1, 70-77; XIV/3, 225-232, XV/1, 46-68.

[48] И с т и, *нав. д.*, 1904, XIII/6, 463-471.

лаћујућег правца у сликарству. Највећи број сликара је славио прошлост, поштовао традицију, и све то испољавајући у композицијама са историјском садржином. Отуда и овакво тумачење Б. Поповића: „Једино шире обележје нашега сликарства, и наше уметности уопште, то је наш обичај да позајмљујемо предмете за уметничку обраду из своје историјске прошлости. Јуначке народне песме старијега времена, наша старија и новија историја, гуслар и гусле, дају још једнако предмете за творевине наших уметника; наша је уметност патриотска." Сликаре у овом одељењу критичар је поделио у две потпуно недодирљиве групе „од којих прва не зна ни за што модерно (у Хрвата је обрнуто), а друга – у којој су гђа Б. Вукановић, г. М. Мурат, Р. Вукановић, и П. Вучетић – иде, напротив, за оним што је данас најмодерније, за проучавањем светлости, бележењем њених промена, прелива, одблесака, и вредности".[49]

Дела П. Јовановића привукла су пажњу свих критичара, па је Б. Поповић посветио овом уметнику доста пажње истакавши да су радови такви да су „сви поново уживали у необичној сигурности и лакоћи г. Јовановићевог цртежа, његовој врло великој вештини композиције, и у веома пријатном декоративном шаренилу и утишаном складу његова колорита".

Поповић се осврнуо на радове готово свих излагача, посвећујући им, углавном, релативно мало простора, најчешће по пасус. Највише пажње, ипак, поклонио је једној групи која се издвојила својим платнима. То су били Б. Вукановић, М. Мурат и П. Вучетић, „дошљаци у српско уметничко окриље", који су мање обузети патриотским осећањима на својим сликама, а више самим ликовним решењима.

Свој суд и општу оцену о бугарском сликарству Б. Поповић је сажео у неколико реченица сматрајући да „сликарство је њихово, с малобројним изузецима, почетно, онакво какво је код народа који почиње позајмљивати, и позајмљује према својим уметнички још неразвијеним потребама. Оно је у њих на граници између заната и уметности, и делом између дилетантизма и уметништва".[50]

Хрвати негују уметност, по мишљењу Поповића, „систематично, с правом свешћу о њеном значају", и зато „хрватска изложба показује највећи број извежбаних уметника и довршених радова".[51] Уопште, критика је за ово одељење имала много лепих речи, па тако и Б. Поповић. Влахо Буковац је носио епитет „крупног уметника", коме се могу приписати „неуморни рад и непрекидно развијање, разноликост његових творевина, његов здрав темпе-

[49] И с т и, *нав. д.*, 1904, XIII/7, 533-547.

[50] *Нав. д.*

[51] Б. П о п о в и ћ, *нав. д.*, 1905, XIV/1, 70-77.

рамент, отмен укус, колористички дар, и његову непогрешиву технику". Коментаришући и истичући и дело Чикоша, Б. Поповић правилно издваја утицај литературе и симболизма као пресудних елемената, који су у основи стваралаштва овог аутора. „Њега занимају мисли, симболи, морални проблеми, узвишена божанска, или полубожанска осећања." Тако је и овај сликар допринео општој оцени о хрватском одељењу „врло богато, разноврсно, и пуно добрих радова".

„Никада пре њих светлост није тако играла, треперила, горела, преливала се и расипала у своје стотине прелива и одблесака, као на њиховим сликама; у њиховим сликама кликће лиризам устрепталог етра", тако је Б. Поповић завршио своју оцену о најбољем одељењу словеначког дела изложбе, где су излагали чланови клуба „Сава" из Љубљане.[52] Из сваке реченице, посвећене овим уметницима извире искрено одушевљење за нове тенденције, видљиве на њиховим платнима. Просторија у којој су били изложени радови сва је „трептала и светлила јасним и светлим бојама, јарком или меком светлошћу слика пуних ваздуха, тамножарким или бисерним и сребрнастим тоновима њиховим. Словенци су најмодернији међу Југословенима. Они нису могли да оставе равнодушним Б. Поповића, а он, као да жели да оправда и објасни своје усхићење, додаје: „Импресионизам је моја најскорашњија симпатија, слике импресиониста сам најпозније научио гледати и волети."

Вајарска дела, изложена на југословенској изложби, Б. Поповић је представио у посебном делу свог текста.[53] Његова оцена је да су сликарство и вајарство истих уметничких домета. Тако је и овде, па бугарска изложба има и „најоскудније" вајарске радове, код Срба и Словенаца се „показују обе уметности углавном на истој висини", а „хрватска изложба, која је имала најпотпуније сликарство, има и најпотпуније вајарство". Неке друге опште карактеристике сликарства, изнете у првом делу чланка, понављају се и када је реч о скулптури: „Српско је вајарство родољубиво", оно у Хрватској „космополитско", а код Словенаца, наравно, најмодерније.

Приказу Прве југословенске изложбе Богдана Поповића овде је посвећено много пажње из два разлога. Тај текст се одликује свеобухватношћу, будући да представља свако одељење изложбе посебно, као и сваког значајног уметника понаособ, или бар онога који је то био за све тадашње критичаре. На тај начин је створена најшира основа за компарацију са осталим тада написаним критикама поводом изложбе. Међутим, иако је Б. Поповић у целини најопширније сагледао ову ликовну смотру, он се по својим ставовима, запажањима и оценама, суштински није одвојио од других аутора. Тако је

[52] И с т и, *нав. д.*, 1905, XIV/3, 225-232.

[53] Б. П о п о в и ћ, *нав. д.*, 1905, XV/1, 46-68.

заправо овај критичар дао пресек карактеристика које је целокупна ликовна критика изнела, пишући о тој изложби.

Сл. 5. Милоје Васић

Имена Надежде Петровић, Милоја Васића, Владислава Петковића-Disa, Божидара Николајевића и, посебно, Милана Шевића, помињу се у свим текстовима писаним о овој манифестацији. Један од аутора, као на пример М. Васић[54] више бележи „историју ствари" и све оно што је пратило припреме за ову изложбу као манифестацију југословенства него што се бави оцењивањем самог ликовног дела. Па ипак Васић је издвојио дело Паје Јовановића које „може да послужи као углед, као водиља, којим путем и правцем треба најпре да пођу југословенски уметници", придружујући се општим похвалама за овог сликара. Академизам у служби патриотизма и романтизоване историје, са својом расветљеном палетом, без ризика импресионистичке технике, привлачио је пажњу и других критичара и задовољавао општи укус. Владислав Петковић-Dis[55] истиче такав академизам, изложен на делима

[54] М. Васић, *Југословенска уметничка изложба*, Српски књижевни гласник, Београд, 1904, XIII/2, 107-120.

[55] Dis (Владислав Петковић), *Са Југословенске уметничке изложбе*, Самоуправа, Београд, 1904, 236, 4-5.

В. Буковца и П. Јовановића, сматрајући за српског сликара да је отишао „најдаље у уметности", и да су „његови радови одмакли изнад свију радова који су изложени на Југословенској изложби". Са друге стране, исти критичар сматра да је дело Н. Петровић требало да изостане и да је без вредности, да су Словенци „већим делом привржени новог модерног правца", али не помиње ниједно име.

Надежда Петровић, као излагач на изложби, или је била лоше оцењена или сасвим незапажена, а као критичар[56] једина је покушала да ствараоце сагледа по сродности ликовних концепција, независно од њихове народности.[57] „Подела на три групе могла би се извести по правцима уметничких радова: група историјска, основана на народном епу (Срби); нео-импресионисте или поентилисте и импресионисте са својим натурализмом (Словенци); и артистички салон (Хрвати и Срби)." Указивање на друге, најчешће иностране сликарске паралеле, особина коју је унела у систем постојећих вредности, остаће њена трајна критичарска одлика, као и интересовање за уметничку омладину Србије, чијим је радовима, за разлику од других критичара, посветила највише простора. Своје одушевљење за словеначке импресионисте Надежда закључује речима да они „стоје на становишту самосталног посматрања природе, њених појава, промена и захтева, стварајући за себе засебни неоимпресионистички правац, одвајајући се индивидуалношћу својом од других пленериста и других праваца", истичући Грохара и његову слику *На пијаци* као „најлепши украс Југословенске изложбе".

Одушевљени присталица југословенства, велики поборник идеје коју је спровела српска омладина, Н. Петровић је знала да је незамисливо остварити културну заједницу без политичке. Ове историјске чињенице довеле су до тога да компромис овим изазван утиче на сигурност критеријума. Политички мотив је био изнад уметничког или подједнако значајан. Само се тако може објаснити да највећа личност наше модерне сматра да је академизам П. Јовановића „круна српске уметности на овој изложби" и да његово монументално дело *Крунисање Душаново* по композицији, цртежу и техници заузима прво место на Југословенској изложби". Модернија и храбрија била је Н. Петровић као сликар него као ликовни критичар. Паралелност, преплитање и стапање политичких и уметничких циљева замаглило је оштрину њеног критичарског суда.

[56] Н. Петровић, *Прва југословенска уметничка изложба у Београду*, Дело, Београд, 1904, XXXII/3, 408-416; XXXIII/1, 120-128.

[57] Истина и она као и други критичари представља уметнике најпре по националним одељењима, дајући опште оцене, а затим појединачне, о појединим остварењима.

Ово карактеристично јединство патриотизма и естетских идеја у којем је већина критичара давала предност неуметничким мерилима, довело је до тога да критика у целини посматрано, чини се, није испољавала свест о самосталности уметничког дела. Она је још више окренута теми, њена мерила су национални романтизам, а не ликовност. Само је у једном, најквалитетнијем тексту ликовне критике, поводом Прве југословенске изложбе, чији је аутор Милан Шевић, суштина новог схваћена а импресионизам са својим идејама и прихваћен.[58] Образован на савременим теоријама историје уметности и естетике, упознат са европским кретањима, он са довољно аргумената и нагонског осећања вредности безрезервно стаје уз бок импресиониста објашњавајући то и чињеницом да понекад „поставити једно питање више вреди но решити га", а „тежња за истином и рад да се до ње дође, више но истина сама, и у томе је за сада вредност импресионизму и неоимпресионизму, који покушавају да реше проблем светлости, сенке и боје". Он добро примећује да импресионизам тежи да представи утисак у посматрању уметникове средине путем светла и ваздуха „и то са безобзирном истинитошћу". Из његових ставова видљива је анализа суштине импресионизма, али и структурално представљање неоимпресионизма за који Шевић у свом приказу каже да је пошао и даље, да „светлост методски изучава, сенка му није ништа квалитативно различито различно, боје су му само дугине, а сва је разлика тонова у разноликом узајамном слагању елемената и боја. Но не на платну, но као што се у музици тонови у уху склапају, тако треба да се и слагање боја у оку изведе".

Још у уводном делу текста видљива је намера М. Шевића да се више посвети уметничким дометима овог скупа, а мање политичким. Критика коју је овај аутор написао јединствена је и у запажању одређених ствари којима се мало ко од критичара бавио, а ако је и учинио, онда је то било узгред. За правилно оцењивање уметничких радова, каже Шевић, потребно је „и познавање средине и многих разноликих прилика, које на ту средину утичу и одређују је", а за све то има премало података. Исто тако, како су или врло мало или недовољно „познате историја и традиције у уметности у свих тих народа, не можемо им свима са једнаким критеријем приступити, јер не можемо знати, како се дошло до садашњег стања, које нам је приказано", вели М. Шевић о неопходним чињеницама за изрицање правилног суда.

У својој подршци словеначким уметницима, који се „са тешкоћама упуштају у отворену борбу и не газе по већ утрвеним стазама конвенционалнос-

[58] М. Шевић, *Прва југословенска уметничка изложба*, Летопис Матице српске, Нови Сад, 1904, CXXVIII/6, 136-143.

јући савремени израз као пут даљег развоја, али и свестан да „ништа није јаче од самоуверења ограничености" поштоваоца традиционалних облика. Он се сврстава у пионире модерне који не слушају диктат „општег" укуса, „јер оно што ће се коме допасти зависи од његовог моралног, социјалног и интелектуалног савршенства, као и од његове нарочите способности за примену естетичког". Овакво залагање за нове тенденције неминовно се суочава са конзервативним сумњичењем већине, која у томе види опасност за све „национално". Наш појам националног, пише Шевић овим поводом, често се „сувише уско схвата и ограничава готово искључиво на историју и на епику народну". Зато се о Словенцима и говорило да имају мало или нимало свог особеног националног. Са овом изложбом се види колико је то ограничено и како је таква једностраност неодржива и штетна за уметност. Словенци се јесу „угледали на велике производе, а велики нам производи дају велике подстицаје", али не треба се бојати „да ће страно потиснути у нама наше, ако потисне, ничег нашег није ни било". Колико је овакав став М. Шевића другачији од многобројних усконационалних схватања средине која су преовлађивала. Проћи ће много година да би 1921. Растко Петровић, говорећи о уметничком односу Европе и Југославије, дао подршку ставовима овог критичара Прве југословенске изложбе: „Док не преболимо Европу, и не научимо европски говорити, никако нећемо успети ни да пронађемо што је у нама од вредности, а камоли то да изразимо тако да буде од вредности и за остали свет".[59]

Део посвећен српским уметницима и српској уметности, толико различитој од словеначке, Шевић је започео констатацијом о националној уметности, тј. о очувању индивидуалности у уметности, што „би била знаменита ствар и нов прилог историји уметности". Међутим, „бити националан предметом још не значи бити националан. Тиме се још не показује особеност, индивидуалност, а и садржина, сама, за себе, све да је и најлепша, не може спасти слику, ако је рђаво приказана, иако може подмитити наша патриотска чувства". Зато и схватање о томе да су Срби на овој изложби најнационалнији не треба у овом случају сматрати „као неку особиту врлину", јер многобројне слике које су из народне историје и које попут какве епске песме говоре о неком догађају „не буде у нама потајна, скривена чувства, не изазивају никакво нарочито расположење као лирска песма, а међутим је и за слику то расположење главна ствар". Сигуран у своје ставове и естетски суд, Шевић је написао ове редове у периоду када су платна била испуњена националним херојима и романтизованом прошлошћу, када су критичарска пера

[59] Р. Петровић, *Изложба Бијелића, Добровића и Миличића*, Радикал, Београд, 1921, 22; 25, 2-3.

јединствена у похвалама, а публика окренута искључиво овој врсти сликарства.

Тако је овај сјајни критичар, једини од свих, разграничио појмове импресионизма и академизма који је због своје тематике, патриотских идеја и реалистичког начина презентирања, третиран као велика уметност и уживао наклоност свих.[60]

Остала ликовна критика није имала храбрости за тако нешто, али је својим компромисним ставовима одредила основни, даљи ток развоја сопствене дисциплине. Прикази Прве југословенске изложбе као непосредни искази савременика, били су различити по својим естетским и теоријским тумачењима, што се и могло очекивати с обзиром да су их писали људи различитих професија. Одређени својим временом и историјским околностима сви ови текстови су допринели да се постигне објективнија слика о стању ликовне критике овог периода.[61] Иако је била образованија и упозната са европским кретањима, критика је била још теоријски недовољно изграђена. Мисао о аутономији слике присутна је код ретких појединаца, па је и тако зачела савремене токове. Само у тексту М. Шевића и појединим ставовима других критичара, и то онда када се говорило о делима словеначких уметника, провејава оно што је уметнички прогресивније. То подржавање авангардног није ишло онако како се можда очекивало. За утеху, нешто слично се раније догађало и у Француској, написао је много касније Миодраг Б. Протић, разматрајући овај период српске уметности.[62] Тамо је Сезан клечао пред Роденом. И Надежда Петровић је 1904. клечала, наравно само у преносном смислу, пред Пајом Јовановићем.

На крају, и поред ретких залагања за ново и прогресивно, ово је још увек период у којем је идеја о слици као самосталном свету у односу на свакидашњи, искуствени, далеко од ликовне критике. О томе најбоље сведочи део текста посвећеног Првој југословенској изложби, аутора Богдана Поповића[63]

---

[60] На жалост, као што један број ликовних уметника његове генерације прати атрибут „заборављени сликар", тако и Милана Шевића садашњи истраживачи недовољно признају и његовој критици не дају место које заслужује. Сврставајући га у протагонисте некакве „помирљиве критике", изједначавајући његова естетска становишта са мишљењима рецимо Бранка Лазаревића, што се чини у текстовима о ликовној критици овог периода, Милошу Шевићу одузима се сва храброст и исправан став нарочито исказан у тексту поводом Прве југословенске изложбе.

[61] Завршавајући свој приказ М. Шевић је напоменуо да је он ипак субјективан. Стога му је, вели он, суђено да брзо нестане као што се извор изгуби у реци, у објективној критици. Међутим, он „ствара ту реку", као што је било и са критикама поводом југословенске изложбе. Пуно различитих написа учинили су да те, понекад диспаратне, оцене омогућују сагледавање објективног тока ликовне критике.

[62] М. Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, Нолит, Београд, 1970, 30.

[63] Б. Поповић, *Прва југословенска уметничка изложба*, Српски књижевни гласник, Београд, 1904, XIII/6, 463-471.

– иначе једног од најобразованијих људи – у коме каже како му се у почетку чинило да на Јаминој слици *Сеоска кућа* дрво није довољно јасно осветљено сунцем, али да је то решење прихватио, пошто је убрзо у природи видео да је такво светло на слици тачно. Са оваквим приступом, у коме доминира емпиризам прошлог века, открити и прихватити независност сликарских визија, није био лак задатак. И зато импресионизам није ни могао бити стварно и одлучно подржан и није ни супротстављен академизму у ставовима српске ликовне критике поводом Прве југословенске изложбе 1904.

Жеља за културним јединством на целом југословенском простору, тако истакнута на изложби у Београду, свој одраз у ликовној критици нашла је врло брзо. Убрзо су се појавили текстови посвећени новим догађајима који су се одиграли ван Србије. Наиме, маја 1905. године, поводом јубилеја „Хрватског друштва умјетности", одржана је у Загребу изложба са које су се јавили српски ликовни критичари. Надеждино реаговање поводом овог догађаја било је очекивано и потпуно у складу са њеном делатношћу на пољу критике, увек инспирисано вишим историјским циљевима. Опширан приказ у београдском *Делу* представља је као одушевљеног критичара ове изложбе, за коју пише да је „била просто сјајна", а посебно истиче тројицу аутора: Емануела Видовића, Томислава Кризмана и Ивана Мештровића.[64] Иако је њено излагање понекад оптерећено претераном и заморном дескрипцијом изложених дела,[65] појединачне оцене су конкретније, са правом бујицом похвалних речи за Видовића, „песника-сликара", који види дух природе, за Кризмана, чију „одличну свежину у бојама, осетљивост за опаске у природи" истиче испред других врлина, за Црничића, који је „одлични сликар воде и прави уметник у сликању природе". Само у једном тренутку ови суперлативи су прекинути констатацијом да су „хрватски сликари сувише конвенционални", али она није објашњена.

Проблем националне уметности био је стални изазов за Надежду Петровић, с обзиром на њено дубоко национално и патриотско ангажовање, које је увек имало идеју југословенства као примарну. Таквој њеној јасној опредељености највише је одговарала Мештровићева уметност и она своје одушевљење није ни покушала да прикрије. Напротив. Уметник је описиван са безграничним одушевљењем као „драги камен коме драгуљар још није, последњим чишћењем, дао сву сјајност; то је брилијант" са техничком савршеношћу једног Родена. Али ипак најзначајнија ствар у Мештровићевом

[64] Н. Петровић, *Хрватска јубиларна сликарска уметничка изложба у Загребу*, Дело, Београд, 1905, XXXV, 401-409; XXXVI, 124-130.

[65] „На слици плавкастих, граорастих и љубичастих тонова, у пуној свежини, а кроз те ваздушасте прозрачне топове продире зрак Сунца које се рађа и осветљује лађице, барке и целу луку, дајући слици неку нарочиту драж" (Н. Петровић, *нав. д.*, XXX, 401-409).

делу, сматра Н. Петровић, то је дух и дубина мисли која чини да се од мртве иловаче створи живот. Први пут Надежда Петровић у својим критикама говори о духовним и интелектуалним квалитетима уметника као неопходним да би се достигао квалитет. Није довољно имати само добру технику, већ пре свега „проницавост духа и топло срце. Треба бити филозоф. Без надахнућа и дубоких мисли дело постаје суво и празно".[66]

Поводом ове изложбе у Загребу, први пут се у ликовној критици јавља име Бранка Поповића.[67] У свом тексту он се бави истим уметницима и њиховим врлинама,[68] како је то чинила и Надежда Петровић. За Поповића „главни јунаци ове јубиларне изложбе" су Мештровић, Видовић, Кризман, Рачки, а подударност естетских осећања са Надеждиним видљива је и у истицању истог платна као најбољег на изложби, Видовићевог *Мртвог лишћа* које оставља „јак и пријатан утисак".

Мада основана 1904. године, своју прву самосталну изложбу српска „Лада" је одржала 1906. Критика је са пажњом и не скривајући своје задовољство пратила ову колективну смотру српске уметности. Да би се добила реалнија слика о писању и ставовима ликовних критичара, неопходно је поменути бар неке излагаче, рецимо Ђ. Јовановића, Р. Вукановића, М. Мурата и П. Вучетића. На основу тих имена може се закључити какав је карактер имала изложба и колико је од свега тога било различито сликарство Н. Петровић, која је такође била једна од учесника. И управо у односу и ставу према Надеждином новом, смелом, уметнички индивидуалном сликарству, може се одредити у ком правцу је усмерен развој српске ликовне критике. На изложби су доминирали уметници пре свега реалистичке оријентације, који су у своју концепцију унели пленеризам, али су се и даље према светлости односили формално, истичући тему у први план. То је у суштини било оно сликарство које је задовољавало општи укус и пружало илузију модерног. Од тога није изразито одступила ни критика. Анонимни критичар, потписан иницијалом

[66] Конкретан повод за оваква Надеждина размишљања је скулптура Р. Франгеша *Филозоф*, изложена на овој изложби. Иако је његово дело „уметнички моделирано, одличном техником", оно не задовољава њене критичарске критеријуме, јер је и поред свега „без духа, без филозофије" (Н. Петровић, *нав. д.*, XXXVI, 124-130).

[67] Бранко Поповић је један од припадника српске ликовне критике чији су текстови обележили такорећи целу прву половину XX века. Ликовном критиком се престао бавити 1940. године, а уметнички пут започео је у Уметничкој академији у Минхену, да би га наставио студијама историје уметности у Паризу и повратком у Београд 1912. Био је дугогодишњи критичар *Српског књижевног гласника* (Извори: Л. Трифуновић, *Српска ликовна критика*, Српска књижевна задруга, Београд, 1967, 370; В. Розић, *Ликовна критика у Београду између два светска рата*, Југославија, Београд, 1983, 420).

[68] Б. Поповић, *Јубиларна изложба „Друштва умјетности" у Загребу*, Српски књижевни гласник, Београд, 1905, XIV/11, 859-866; XIV/12, 948-952.

М.,[69] изјављује да је то мала „али доста красна изложба. Не верујем да има икога ко је отишао незадовољан са ње". Она ствара „уверење да сад и ми имамо уметност и да смо у овом погледу, напослетку, пошли енергично за цивилизованим светом". За све оне уметнике чије је деловање познато и општеприхваћено критичар даје већ проверене ставове које заступа ликовна критика. Тако оно што одликује Муратово сликарство јесте „благост и нежност, тихост и нека меланхоличност, финоћа и грациозност, отменост и поетичност", док П. Вучетића „декорише декоративност". Али када је требало да покаже свој однос према заиста модерним тенденцијама, према сликарству Н. Петровић, критичар се одриче своје оцене о успешној изложби. Уз утешну констатацију да „она није без сликарског дара" преовлађује следеће мишљење: „Али, ако она хоће да дâ достојан израз свом несумњиво живом осећању, песничком надахнућу и сликарским осећањима, ако хоће да има жељени успех, она мора да поклони више пажње цртању и више да студира." Једноставније, овај критичар Надежду није сматрао добром сликарком, а још мање предводником неког новог таласа. Различитост и артистичка особеност њеног сликарства сигурно је разлог да се оно нађе у средишту интересовања и другог критичара који је писао о изложби српске секције „Ладе", већ искусног и провереног Богдана Поповића.[70] Још од прве самосталне изложбе неверовање у вредност Надеждиног сликарства је стално присутно у текстовима који су о њој писали. Чини се да је Богдан Поповић први критичар који је показао извесно разумевање, а од тада почиње и веће интересовање за начин рада Надежде Петровић. Није добро, сматра аутор, „што она ствари узима олако и жури се да каже своје уметничке утиске", али „њене намере су увек уметничке. Шта више у техници својој има она добрих, смелих и крепких потеза. И то јој не може одузети ничији смех, па ма како гласан био". Тиме је, додуше само мањи део критике, направио корак ка признавању нових схватања у уметности. Више се не доводи у сумњу Надеждин таленат или недостатак школског образовања, па се чак и начин њеног сликања прихвата, иако критичару сметају њене „скицозне импресије и хитре белешке". Радови су „скоро без изузетка уметнички, то јест показују праве уметничке намере и нису удешавани да угоде рђавом укусу публике". Тако су речи Богдана Поповића биле прве и једине повољне о сликарству Н. Петровић.[71]

---

[69] М., *Прва изложба уметничке групе „Лада"*, Дело, Београд, 1906, XXXIX/1, 131-135.

[70] Б. П., *Изложба српске „Ладе"*, Српски књижевни гласник, Београд, 1906, XVI/8, 626-630.

[71] Да је размишљање Богдана Поповића о Надеждином сликарству у овом периоду супротно од ставова других критичара, показује се на примеру једног опширног писма које је анонимни Г. П. Ив из Беча послао *Новој искри*, оном истом листу који се већ истакао оштром и одбојном критиком према сликарству Н. Петровић, не скривајући свој конзервативни уређивачки став. Међу неколико сликарских изло-

Иако усамљено, његово схватање је повело ликовну критику ка коначном признавању авангардних тенденција.

Исте 1906. године приређена је још једна велика сликарска манифестација: Друга југословенска уметничка изложба у Софији. Број ликовних критичара био је далеко мањи него две године раније поводом београдске изложбе. Једини српски критичар који је писао из Софије био је Бранко Поповић.[72] Он се није бавио искључиво изложеним делима, већ је покушао и да опише услове у којима је изложба одржана и друго што је било битно у вези са том изложбом. Тако је писао о згради која „није погодна за једну овакву изложбу", плакатама које су „веома мале, мало их је, и мало вреде", каталозима који „нису били готови још ни седмог дана по отварању изложбе", неадекватном осветљењу слика у словеначком и бугарском одељењу. Приликом представљања излагача, Бранко Поповић се држао принципа, заступљеног на изложби у Београду.

Бугарско одељење ни овога пута није изазвало већу пажњу. Ако је на Првој изложби било више речи о будућности бугарске уметности него о дометима изложених радова, сада је јасније истакнуто да „замашнијих композиција или техничких покушаја Бугари немају" и да се не види њихова самосталност, иако је у целини њихово одељење боље представљено него на београдској изложби.

Хрватско одељење, поново, одаје утисак „неге и узајамности", али, сматра Поповић, такво стање је „често и штетно по развитак уметности". Критичар види протест у „групи млађих даровитих уметника", која се одваја и тражи више слободе, а то су, пре свих, Мештровић, Видовић, Рачки. Посебна забелешка се односи на вајарско одељење у Хрватском павиљону. За разлику од других, код Хрвата је „вајарство много боље заступљено и боље од сликарства". Посебно се похвално говори о И. Мештровићу,[73] који се „уздигао над осталим хрватским уметницима, а и над свима другима на овој изложби".

жби које се помињу у тексту налази се и „Српски салон", који је на аутора оставио „један мучан утисак", а томе су нарочито допринеле слике „Гђице Н. Петровићевс и – чудим се смелости и уметнице и приређивача изложбе!! Може госпођица имати дара, може она постати и славном уметницом, али ово што је изложила – мене буни и мој суд гласи: не ваља" (Г. П. И в: *Кроз сликарске изложбе*, Нова искра, Београд, 1906, 6, 190).

[72] Б. Поповић, *Друга југословенска уметничка изложба у Софији*, Српски књижевни гласник, Београд, 1906, XVII/5, 367-373.

[73] Још приликом изложбе „Друштва умјетности" у Загребу 1905. године, Б. Поповић се заинтересовао за Мештровићев рад, а о његовој техници је рекао да „нема ничега конвенционалног ни извештаченог" и да доприноси да његове скулптуре „такорећи нападају својом агресивношћу" (Б. Поповић, *Јубиларна изложба „Друштва умјетности" у Загребу*, Српски књижевни гласник, Београд, 1905, XIV/12, 948-952). Ово занимање за Мештровића и похвале његовом делу у Софији показује и раније испољену критичарску наклоност ка Мештровићевој умстности.

Поповићева критика о словеначком сликарству права је ода импресионизму; радови словеначких сликара су „најискренији, најнапреднији и најсмелији". Словеначки уметници се не обазиру „на нетрпељивост и неразумевање простака, они у неком полурелигиозном заносу ступају у борбу са свим застарелим и конвенционалним. Они проповедају да је боја и тон нада свим у сликарству. Јакопич, Јама, Грохар, наступају уздигнуте главе а с њихових палета блиста се сунце и букти боја".

Сл. 5. Бранко Поповић

Српско одељење је слично оцењено као после Прве југословенске изложбе. Најмање има међусобних утицаја, преплитања и једнодушности, заједничких ставова, и „по предмету, ни по схватању, ни по техничкој обради". Све је то навело Бранка Поповића да закључи како је слаб квалитет радова српских уметника. „У српском одељењу оваквом какво је, а морамо рећи да није сјајно и да је доста слабије него на Првој југословенској уметничкој изложби, има свега и свачега." Критичар је посебно коментарисао одлуке жирија[74] приликом избора радова: „Морамо замерити српском жириу што је

[74] Према правилнику српског жирија, уметници су могли да изложе највише три рада у једној техници. Трочлан жири и његове одлуке изазвале су бурну реакцију неких уметника, пре свих Надежде Петровић. Од четири њена рада, две сликс

пустио на изложбу оне ђачке радове угљеном. Они још нису ни у ком погледу карактеристични за српску уметност, а ни иначе." Неслоге и размимоилажења у току припрема за ову изложбу биле су тако презентиране и у самом тексту критике. Одустајање Н. Петровић и П. Вучетића довело је до подвајања и у другим секцијама „Ладе", словеначкој и хрватској, иако су уметници ових одељења ипак излагали у Бугарској. Сви ови сукоби и препирке директно су утицали на Бранка Поповића, јединог ликовног критичара који је извештавао о Другој југословенској уметничкој изложби. Своје импресије Поповић је објавио, непотписане, у београдској *Штампи*, а уредништво је известило да текст пише „један од првих наших стручњака који је познат и као врло добар стилист". Нешто измењен и скраћен овај текст, овога пута потписан, објављен је у *Српском књижевном гласнику* и одмах је изазвао реакције. Због неповољних оцена о уметности српске секције „Ладе" уредништво овог часописа се оградило од критичких опаски Бранка Поповића. Ово је био први такав сукоб у историји српске ликовне критике.[76]

Због несугласица и неспоразума између уметника и управе Савеза поводом Друге југословенске изложбе убрзано су сазрели услови за формирање самосталног удружења. „Лада" је временом окупљала све више уметника конзервативне концепције чији је рад био строго подељен по националним секцијама. Тако је иницијатива о оснивању Југословенске уметничке колоније, коју је 1904. дала неуморна Надежда Петровић, могла бити реализована. Идентично гледање на југословенство, без подвојености на поједине народе, и сродно схватање модерне уметности, задовољило је и политичке и уметничке прохтеве. Тако је Надеждина вишегодишња борба за нове ликовне концепције спојена са идејом југословенског јединства, сукобом у „Лади" добила нови импулс, што ће се испољити на изложби Колоније 1907. године.

Већина уметника који су излагали[77] били су окренути модерном изразу, од којих су неки тек морали да придобију критичарску наклоност, док су се други, пре свега словеначки импресионисти већ изборили за уважавање свог израза. Прикази у часописима и штампи који су коментарисали изложбу били су руковођени више политичким него уметничким мотивима. Није било ниједног критичарског текста који није говорио пре свега о последици

и две скице, за Софију су изабране само скице. Ово је био почетак сукоба са српском „Ладом", који се завршио Надеждиним иступањем из чланства.

[76] О овоме Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе*, Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд, 1983, 65

[77] Поводом изложбе нешто се проширио круг оних који су припадали Колонизији – на манифестацији је било 12 уметника, 11 сликара и један вајар (К. Амброзић, *Надежда Петровић*, Српска књижевна задруга, Београд, 1978, 238).

било ниједног критичарског текста који није говорио пре свега о последици овог издвајања из „Ладе", о рушењу угледа Савеза, па је последица тога била већина написа против Колоније и њене изложбе. У оваквим условима, и онај минимум добре воље да се прихвати необична и нова уметност, окренуо се против уметничких достигнућа изложбе.

Милан Миловановић,[77] сликар, који се у улози критичара јавља први пут, сматра да издвајање није учињено из уметничких разлога, а да идеја југословенства у сликарству служи више савременој политичкој амбицији него развоју уметности. Још оштрији, поводом оснивања Колоније, био је Божа Николајевић,[78] истакавши да се њеним стварањем губи „она идеална заједница југословенских сликара и вајара". За југословенску средину је „више но штетно свако подвајање на том пољу", и отуда „Изложба, оцењена са историјско-уметничког гледишта, заслужује неподељену осуду свију", тим пре што је „оштећен углед српске уметности". Што се тиче уметности и уметника са ове изложбе, критичари су, без обзира на наклоност за Колонију, били једнодушни у похвалама за дело Ивана Мештровића. Владимир Петковић,[79] још једно ново име у критици, напомиње да „најугледније место несумњиво заузима вајар Иван Мештровић". Његове фигуре су „пуне живота", а покрет је њихова главна одлика и свуда се запажа „у току линија, у нагибу површина, у контрасту сенке и светлости".[80] Као да непосредно потврђује ове речи, Б. Николајевић пише да је „неоспорно талентом најјачи Иван Мештровић, једини вајар на изложби", чија је главна одлика „општа човечанска црта" и по томе он је од наших уметника најближи великим савременим мајсторима, Родену и Клингеру. Мештровић врло добро познаје фигуру, тачно репродукује покрете у „најразноврсније ставове, дајући им час испупчене час удубљене форме, а не губећи при том равнотежу и прегледност композиције".[81] И Миловановић је истакао квалитет овог уметника: „Господин Мештровић, вајар, представља нам се као најјачи члан југосло-

[77] М. А. Миловановић, *Изложба југословенске колоније*, Дело, Београд, 1907, XLII/2, 257-259.

[78] Б. С. Николајевић, *Изложба југословенске уметничке колоније*, Српски књижевни гласник, Београд, 1907, XVIII/3, 208-212.

[79] Владимир Р. Петковић је по завршетку Филозофског факултета у Београду 1897. године отишао у Немачку, где је у Минхену и Халеу студирао историју уметности и 1905. докторирао. Своје повремено бављење ликовном критиком отпочео је текстом у *Новој искри*, поводом изложбе Југословенске колоније (Извори: Л. Трифуновић, *Српска ликовна критика*, СКЗ, Београд, 1967, 248; В. Розић, *Ликовна критика у Београду између два светска рата*, Југославија, Београд, 1983, 387).

[80] В. Р. Петковић, *Изложба Југословенске уметничке колоније*, Нова искра, Београд, 1907, 2, 62-63.

[81] Б. Николајевић, *Изложба Југословенске уметничке колоније*, Српски књижевни гласник, Београд, 1907, XVIII/3, 208-212.

Сл. 6. Владимир Р. Петковић

венске колоније",[82] а сличног је мишљења и непотписани аутор текста у *Тріовинском тласнику* који пише да „нарочито су вредни спомена радови Емануела Видовића и Ивана Мештровића".[83]

Највише изненађују изразито негативне оцене о овој изложби Милана Миловановића, који је од свих српских сликара, након боравка у Паризу, био најближи импресионизму и новим покретима уопште. Када изриче оштре судове о појединим делима са изложбе Југословенске колоније, не штеди чак ни словеначке уметнике. По његовој оцени, „Јама, Грохар и Видовић дали су добре пејсаже, мада се код последње двојице указује воља за имитирањем", а „Јакопич поред 2 до 3 доста добра мања пејсажа, имао је неколико радова из атељеа који су слабо конструисани", неки „без икаквог цртежа и пропорције". И Надеждин наступ на изложби пропраћа речима: „Неколико скица – предела пријатних у колориту, а доста слабијих у цртежу. Па ипак

[82] М. А. Миловановић, *нав. д.*

[83] Непотписана критика, *Изложба Југословенске уметничке колоније*, Трговински гласник, Београд, 1907, 20, 3.

знатно су јој боље те несвршене скице од већег јој рада са села *На кладенцу,* у коме нема ничег доброг."[84]

Своју неблагонаклоност према идеји Колоније, коју је изложио још у уводном делу своје критике, Б. Николајевић је пренео и на део текста о појединим излагачима, са изузетком И. Мештровића и Е. Видовића. Посебно су неповољне његове оцене српског сликарства: „Од Срба учествују на изложби Надежда Петровић и Пашко Вучетић. Што смо готово најслабији, то јест што српски радови мало вреде, има се томе приписати... Њихови радови, међутим, не одговарају величини њихових претензија". Занимљив је један део његове критике, посвећен Надежди: „Гца Петровићева судећи по слици *Поље у лето* и неколиким бољим скицама, на пример *Оџело* и *Рибари на Дунаву* учинила је један корак напред. Уверени да напредак сваког појединца убрзава општи напредак, и да други зависи од првог, ми са задовољством констатујемо код Гце Петровић да је боља на овој, но што беше на изложби Ладе."[85]

Овакав однос према Надеждиној уметничкој индивидуалности био је нов, без обзира што неке оцене и даље нису баш повољне. Међутим, њено сликарство се не може више заобилазити и негирати, па је чак и у изрицању неповољног суда, као у критици Б. Николајевића, тражена блажа формулација. Изразитија наклоност садржана је у тумачењу В. Петковића како се Надежда „ревносно труди да у наше публике развије укус за техником импресиониста", и како се њено сликарство „несумњиво налази на путу напредовања".[86] Необично је и изненађујуће што М. Миловановић није имао довољно разумевања за Надеждино сликарство, а најлогичније би било да га је управо он имао.

Неправедна је била критика према овој нашој сликарки: од тоталног непризнавања и омаловажавања приликом њене прве изложбе 1900. до делимичног уважавања 1907. Исто тако, поступно, текао је и развој саме дисциплине од негирања до прихватања и разумевања модерне и авангардне уметности. Деловање ликовне критике на изложби Југословенске колоније било је још један корак на путу ка том циљу.

ЗАКЉУЧЦИ

Година 1907. не представља само математичку и просту временску средину од почетка XX века до Првог светског рата, односно периода чији су

[84] М. А. Миловановић, *нав. д.*

[85] Б. С. Николајевић, *нав. д.*

[86] В. Р. Петковић, *нав. д.*

значај и домети предмет анализе овог текста у целини, већ је то и година када се завршава једно доба развоја српске ликовне критике, време у ком су постављени основни принципи њеног деловања и време постепеног али неизбежног сазревања мисли о аутономији уметности, о односу између уметности и друштва, али и поимања националне уметности и националног у њој. Утицај друштвено-економских прилика, историјског окружења, политичких амбиција југословенских народа, нису погодовали брзом и одлучном ни уметничком ни ликовно-критичарском развоју. Оптерећеност местом и временом спутавала је критичарску мисао да се посвети свом основном циљу: валоризацији уметничких вредности.

У Србији се на почетку века више ценила тематика него резултат и стварни домет. Већ је почетак овог периода обележен оном чувеном критиком Петра Одавића чији је текст о изложби Надежде Петровић постао симбол конзервативизма и затворености: „Зар после рада на Академији, зар после дугог кретања међу радовима и старих и нових мајстора Госпођица не нађе бољих и лепших узора себи и својој одушевљеној младости, но „импресионистичке" радове, то болесно и труло схватање болесних и трулих мозгова", написаће овај критичар у својој добродошлици импресионизму.

На сву срећу није се наставило у овом тону. Управо је Надежда Петровић прва пружила подршку светлости као новом елементу у сликарству у свом тексту о изложби Марка Мурата 1904. Њена европска образованост била је довољно снажан аргумент за оцене које је изрицала. Зато она није била ни изненађена ни затечена пленеристичким сликарством.

Од тада пленеризам је прихваћен од готово свих критичара и за многе је био главни правац епохе. Управо такав начин сликања, који није доводио форму у питање, и који је респектовао многа академска начела, пружао је илузију модерног. Критика која је стајала иза оваквих дела представљала је на неки начин општи укус.

До краја 1907. иза ликовне критике остале су две велике смотре, Југословенске уметничке изложбе у Београду и Софији. И ове две изложбе, и оне које ће уследити, биле су јасно политички одређене, усмерене ка југословенском заједништву. У таквим условима ликовна критика се невољно и ретко упуштала у ризик и радије је ишла за националним идеалима и конвенционалним схватањима. Зато је дело Паје Јовановића истакнуто као круна Прве југословенске изложбе, зато је и Богдан Поповић писао да је наша уметност патриотска тачно дефинишући њену садржину. Политичке идеје утицале су на критичарске ставове, учиниле да дође до солидарности академизма и авангарде, до помирљивости другог са првим. Чак и Надежда Петровић, која је донела ново и одређивала правац даљег развоја, у својим оценама из 1904. заједничке историјске циљеве ставља изнад естетских разлика.

Импресионизам, уочљив на платнима словеначке групе „Сава", прихваћен је, и његова суштина је схваћена у критикама Богдана Поповића и Милана Шевића. Али оно најважније, аутономија уметности, и поред тога није постигнута. Емпиризам је још био основа на којој се све градило и још дуго ће то бити.

Имена и деловање Богдана Поповића и Милана Шевића обележиће период у развоју српске ликовне критике до 1907. Почетак века је испуњен делатношћу Богдана Поповића у *Српском књижевном гласнику* и обимним приказом Прве југословенске изложбе. Његов рад је од значаја за развој прогресивног крила српске критике.

За разлику од Поповића који је стално активан, Милан Шевић се огласио само једанпут, поводом Прве југословенске изложбе, али је његова критика вреднија од других својим јасним ставовима о импресионизму, чију је суштину разумео, као и о националној уметности, чију је ограниченост и једносмерност критиковао. Тако ће приказ Милана Шевића, у којем је настојао да уметничко дело објасни и истакне оно што је напредно, дуго остати усамљен у српској ликовној критици.

Овај, без икакве сумње, најбољи ликовно-критичарски приказ у првој деценији XX века, успео је да одреди појам националног у уметности и одвоји га од уметничког доживљаја. Бити само националан предметом не значи никакву индивидуалност, а истовремено садржина, ма каква била, не може да прикрије лоше артистичко дело. Национално у слици може да пробуди национална осећања, али не и да формира укус.

Од пресудног значаја за напредак српске ликовне критике је њен однос према савременим тенденцијама у нашем сликарству. Зато је неопходно поменути и још један приказ који се издваја из обиља просечних и чини окосницу развоја. При крају овог периода, на изложби Српске секције „Ладе" 1906, слике Надежде Петровић урађене у маниру неприхватљивом за укус широке публике, прихваћене су захваљујући усамљеној оцени Богдана Поповића. Врло брзо, већ идуће године, приликом изложбе Југословенске колоније, постало је јасно да и други критичари показују све више слуха за Надеждино сликарство и њен начин рада. Њено дело је било значајно не само у критичарском већ и у чисто ликовном смислу, за оцењивање деловања ликовне критике.

Време које ће уследити убрзаће ход у развоју критике, доћи ће до јасних разграничења и супротстављања ставова аутора који су се борили за самосталност, за модеран израз, од оних који су окренути старим вредностима и размишљањима. Али све то не би било могуће без онога што је за сопствену дисциплину, ликовна критика учинила до 1907. године.

НЕБОЈША СТАНКОВИЋ *

SERBIAN ART CRITICISM BETWEEN 1900 AND 1907

Nebojša Stanković

The evolution of Serbian art criticism between 1900 and 1907 was gradual, with no sudden new developments or surprises. On the contrary, the growth was perhaps even slower than could have been expected. Serbian critical thought of the period, rising from its slight foundations built in the nineteenth century, could not find a point of support for continuous development. Rather, it could be said that it was a period of slow progress of this discipline whose interpretation should take into account socio-political circumstances on the one hand and art trends in which it sought its identity on the other.

The South Slavic nations were in a ferment; new tendencies and trends directed towards South Slavic unity were inextricably coupled with the questions of autonomy in art, the relation between art and society, the concept of national art and the national element in art.

Consequently, it comes as no surprise that Serbian art critics endorsed the manner of painting which did not relativize the form and which respected academic principles. Historic themes with national subject-matter and idealized history enjoyed unqualified support. Even though The First Yugoslav Art Exhibition in 1904 led to a partial acceptance of impressionism prominent in the works of Slovenian artistic, the situation did not change. Political ideas and the demands of the times continued to influence the stand the critics took, and brought about a compromise between academism and the avant-garde, a conciliatory stance of the latter towards the former. National subject-matter itself implied the artistic value of a work of art. This insistence on the historic sometimes obscured more complex interrelations or more modern movements within „pure" art. That is why the instances when a critic would engage in the adventure of compliance with a work of art are so rare. The *a priori* conciousness of the historic compelled the critics to distance themselves from contemporary art.

In Serbia at the beginning of the twentieth century, subject-matter was more appreciated than results and artistic achievement. But even in this period there were a small number of art critics who sporadically broke away from common limitations and general criteria and who wrote favourable reviews on the more modern tendencies in the fine arts. Such is, by virtue of its courage and the richness of its spirit, the text written by Milan Šević in 1904 on the occasion of the First Yugoslav Art Exhibition, as well as the less specific commentary by Bogdan Popović from the year 1906, which prompted art critics to begin to appreciate *avant-garde* tendencies. Such examples notwithstanding, the progressive wing of Serbian art criticism constituted a minority throughout this period and also, to a considerable extent, during the second decade.

From the beginning of the century until 1907 Serbian art criticism revealded characteristics which are not to be overlooked in an analysis of its development. What can be singled out as crucial in this period is the strong influence of the social environment and historical circumstances. It is therefore understandable that the critics seldom and in an insufficient measure undertook risks, but rather followed national ideals and conventional views.

There were other characterisitics which existed parallel with this basic one, but played a less significant role. The educational level of the critics allowed more extensive theoretical commentaries in their writings. Their engagement in social issues is evident in numerous texts ranging from invitations to exhibition openings to appeals for urgent assistance needed to further the development of Serbian art. Whatever their views of the new tendencies, those who wrote about art were well informed about contemporary trends.

Finally, a word about those who created the history of Serbian art criticism of this period. The beginning of the century was marked by the personality of Bogdan Popović and his engagement in the literary journal *Srpski književni glasnik*. In contrast with Popović's continuous activity, Milan Šević had only one text published, and his clear evaluation of impressionism and of national art, his endeavour to understand and explain a work of art and discover what is progressive in it, remained a solitary attempt for a long time. It was Nadežda Petrović who, from the very beginning, introduced into critical thought the procedure of comparing art created in Serbia with foreign art trends. While she was brave and determined and far advanced in comparison with her contemporaries where her art was concerned, as a critic, at least during this period, she was encumbered with national ideals and patriotic notions and thus took middle course in her views and acted tactfully towards renowned personages of the Serbian art scene.

Boža Nikolajević was another active critic during this period. His thinking does not reflect modern critical views, but his erudition and his well-construed and recognizable style give his writings a value which cannot be overlooked in a review of Serbian art criticism.

БРАНКА КНЕЖЕВИЋ

Манастири у нахији Брвеник по турским пописима из прве половине XVI века

У историји многих наших манастира поједина раздобља оскудевају у вестима. О времену и приликама под којима су манастири живели за време турске власти пре обнове Пећке патријаршије 1557. године, понекад нам једино сведочанство пружају турски катастарски пописи. Овом приликом реч је о пописима Зворничког санџака из прве половине XVI века који садрже вести о манастирима у Брвенику, нахији и кадилуку овог санџака.

За потребе овог чланка коришћени су објављени збирни пописи из 1519. и 1533. године[1], допуњени подацима из необјављеног опширног пописа из 1548. године, који се први пут саопштавају.[2] Подаци о манастирима своде се:

[1] *Dva prva popisa Zvorničkog sandžaka (iz 1519. i 1533. godine)*, dešifrovao, preveo i obradio Adem Handžić, Građa, knj. XXVI, Odeljenje društvenih nauka, knj. 22, Akademija nauka i umetnosti Bosne i Hercegovine i Srpska akademija nauka i umetnosti, Sarajevo 1986 (са факсимилима). Аутор је у уводу књиге (5-12) указао на обележја ових пописа: оба су збирна, тј. садрже збирне феудалне приходе (порезе) по појединим насељима, с том разликом што први попис, No 171, има само насеља и новчани износ, док други, No 173, има и податке о домаћинствима.

Зворнички санџак, основан око 1480. године, обухватао је у почетку девет нахија на босанској страни, а са десне стране Дрине пространу нахију Брвеник (првобитно у саставу Смедеревског санџака). Коначан облик је добио након пада североисточне Босне и шабачког подручја под турску власт 1521. године. Попис је у време настанка Брвеничке нахије обухватао двадесетак насеља у која су спадали хасови султана и зворничког санџака-бега. Највећи део ове нахије, око 25о насеља, расподељен је накнадно у тимаре у времену између 17. марта 1520. и 4. марта 1532. године. Овај накнадни попис представља заправо концепт пописа из 1533. године (тачно је датован). У то време Зворнички санџак је обухватао простор од 31 нахије – 21 на босанској и 10 на србијанској страни.

[2] Др. А. Ханџић се љубазно одазвао мојој молби и крајем фебруара 1989. године омогућио ми да у Оријенталном институту у Сарајеву прегледам необјављени рукопис дефтера No 260 из 1548. године, који је превео у сарадњи са мр Мевидом Селмановић. Др Ханџићу дугујем искрену захвалност на одобрењу да из рукописа преузмем податке о манастирима у нахији Брвеник и о насељима ради објављи- вања. Мр М. Селмановић такође захваљујем на сагласности за коришћење података из дефтера.

Број у напоменама испред заграде означава страницу, а број у загради је број тимара у књизи о дефтерима из 1519. и 1533. године. Позивање на податке из необјављеног дефтера из 1548. године само је изнимно учињено, како би се избегло понављање.

по попису из 1519. године на новчане износе пореза (=прихода за тимарнике), 1533. даје се још и број кућа и баштина, док 1548. године осим ових има и других вести. Пописима су обухваћени манастири: Студеница, Градац, Нова црква (=Нова Павлица), Кукањ и Тушимља. Вредно је истаћи да пописи садрже прве вести о овим манастирима у време када су као порески обвезници били укључени у османски тимарски систем оптерећни давањима за издржавање турске војске и службеника. Прилагодивши се новим условима, манастири су наставили да живе.

У настојању да се читаоцу олакша праћење излагања, прилаже се цртеж подручја с положајем постојећих и ишчезлих манастира у Брвенику и селима из њихове околине.[3] Називи места и река на старим картама понегде су једини трагови који оживљавају прошлост овог, по много чему, изузетног подручја. Манастири Студеница, Градац и Нова Павлица преживели су векове и дочекали наше дане, док су Кукањ и Тушимља неповратно нестали.

МАНАСТИР СТУДЕНИЦА

Недалеко од Ушћа, изнад десне обале Студенице у пределу планине Радочело, смештена је задужбина великог жупана Стефана Немање, манастир Студеница. Од оснивања крајем XII века до данашњих дана задржала је најугледније место међу српским манастирима.[4]

О Студеници за време турске власти у првој половини XVI века зна се по записима који потичу из 1529, 1530/31. и 1543. године.[5] Зворнички дефтери омогућују праћење обавеза манастира Студенице према новим господарима и преко њих може да се стекне приближна представа о приликама под којима је живео у то време.

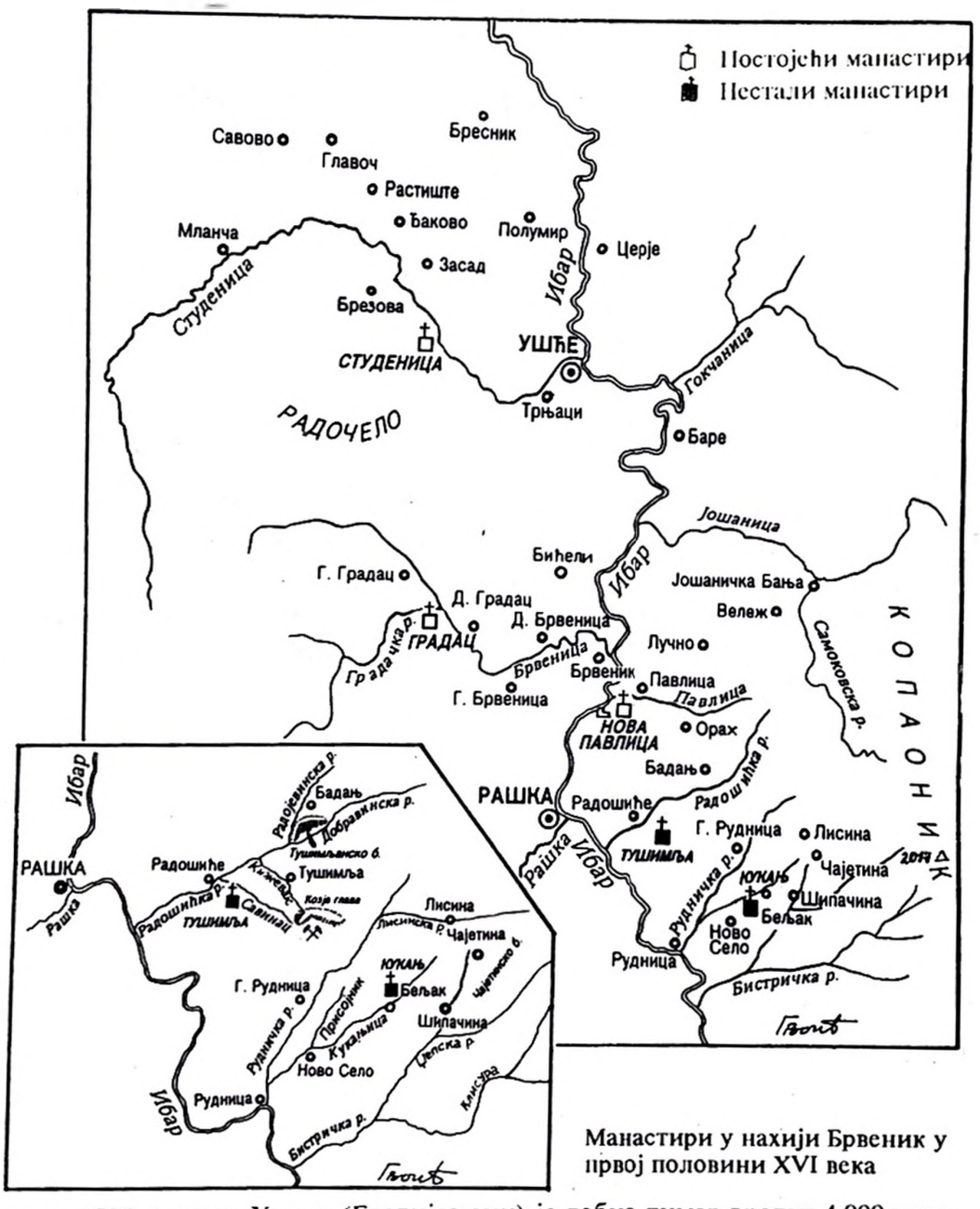
По попису из 1519. године Студеница се нашла у тимару двојице турских коњаника који су сносили заједничке војне обавезе, а од манастира – као јединог извора прихода, добијали су 5.258 акчи годишње. Према беле-

---

[3] Цртеж је урађен на основу карте из 1926. године, изд.: Војни географски институт Краљевине СХС, секција Нови Пазар, размер 1:100.000. Називи места и река који су недостајали пренети су са карата Главног ђенералштаба из 1893. године, секције; Д. 7. Студеница, Е. 8. Брус, Д. 8. Рашка, размер 1:75.000, и других. Карте су својина Одељења историјске географије Историјског института у Београду где сам их прегледала уз љубазну помоћ мр Гордане Томовић, којој и овом приликом дугујем захвалност. Карту је према мојим подацима израдио Љубиша Гвоић, картограф, коме захваљујем на труду.

[4] *Благо манастира Студенице*, Галерија Српске академије наука и уметности, 63, Београд 1988 (са библиографијом уз радове и засебно на стр. 323-371).

[5] В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Корać, *Пећка патријаршија* (=С. Ћирковић, *Под Турцима*), Југословенска ревија, Београд 1990, 246-247; М. Шакота, *Студеничка ризница*, Београд 1988, 60-61.



Манастири у нахији Брвеник у првој половини XVI века

ший из 1529. године Хизир (Еседијев син) је добио тимар вредан 4.000 акчи, пошто је био лишен претходног у Ћустендилском санџаку, док је Иса-Балија (Шадијев син) добио тимар с приходом од 1.258 акчи после очеве смрти (наместо тимара у Босанском санџаку).[6] Манастир Студеница је у овом попису поменут још једном, у тимару Сулејмана, коме је приход од 618 акчи

[6] Handžić, *Dva prva popisa Zvorničkog sandžaka*, 48 (45).

припадао као допуна (придодат је). Према белешци из 1523. године тимар му је додељен на основу заповести Ахмед-бега да је он спахијски син и да припада његовој пратњи.[7] Укупна једногодишња давања манастира Студенице износила су, према томе, 5.876 акчи. Поређења ради, од приближно 270 брвеничких села само је њих десетак давало веће порезе од Студенице, па се може закључити да је манастир сачувао известан део својих поседа. Па и приход брвеничког кадије није прелазио своту од 6.271 акче.[8]

У међувремену манастир Студеница је уклопљен у тимар Алије (Шахвелијевог сина), како проистиче из дефтера насталог 1533. године. Главни извор тимарниковог прихода потицао је од добра у нахији Сокол (село Раховица), па се и подаци о Студеници налазе у тој нахији. Написано је следеће: „Манастир Студеница, припада Брвенику, кућа 8, неожењених 7, баштина 9, приход 3.400 акчи."[9] У овом попису Студеница се помиње и у тимару који је уживао Радица. Тимар се састојао од села Лучно (приход 1.600 акчи) у нахији Брвеник и мезре Остројно (приход 344) у нахији Кораj. Ставка унета после села Лучно гласи: „Приход од калуђера манастира Студенице, припада споменутој кући 1, баштине 4, приход 15о."[10] Ови подаци указују на постојање студеничког поседа негде на простору око Павлице. Село Лучно, које лежи североисточно од Павлице, доспело је у међувремену у царски хас, како проистиче из пописа насталог 1548. године, али је ублажено као баштина Радоње у поседу Радице, Давидовог сина.[11] Уколико манастирски посед није био отуђен, може се претпоставити да су се о њему старали калуђери Нове цркве (=Нове Павлице).

Опширни попис из 1548. године доноси новости о обавезама које се битно разликују од претходних. Наиме, калуђери Студенице сврстани су у скупину (џемат) од седам соколара у Брвенику (један од њих је муслиман, остали су хришћани). Текст о соколарима сачињен је по шеми важећој за све њих. По редоследу уписаних лица први је кнез Радивој. Текст који следи

---

[7] *Isto*, 60 (79).

[8] *Isto*, 50 (52). Калија је шеријатски судија; представник централне власти у унутрашњости државе; надзорник свих органа и служби које су обезбеђивале државни приход од трговине и занатства; надзорник скупљања државних редовних и ванредних дажбина (о томе: D. Bojanić, *Turski zakoni i zakonski propisi iz XV i XVI veka za smederevsku, kruševačku i vidinsku oblast*, Beograd 1974, 149).

[9] Handžić, *nav. delo*, 147 (99).

[10] *Isto*, 138 (70).

[11] Према речима М. Васића, не зна се какву је дужност Радица обављао као хришћанин спахија. Име манастира у његовом тимару Васић је прочитао као Острвица: *Кнежине и кнезови тимарлије у Зворничком санџаку у XVI вијеку*, Годишњак Историјског друштва Босне и Херцеговине, X (Сарајево 1959), 273. У овом раду (247-278) аутор даје приказ стања кнежина и кнежевских тимара у санџаку Зворник, пише о општим одредбама о старешинама влаха – кнезовима и примињурима по Зворничкој канун-нами из средине XVI века (253-254).

непосредно након овог о кнезу Радивоју, гласи овако: „Баштина Јусуфа и Вукосава и Брајана и Петрија и других. То су земље у близини споменутог манастира којима они располажу као и једна парцела винограда у селу званом Трновица у поседу калуђера манастира Студенице, припада Брвенику. Споменути калуђери су на летњем испасишту званом Либковина, где је било неколико гнезда соколова, из године у годину узгајали по једног доброг сокола за султански хас и обавезали се да га предају султанском чакирџибаши – поносу великана и угледника, нека му потраје величина. Као соколари убележени су у нови султански дефтер". С обзиром на то што се овде помиње дефтер, претходни је могао настати после 1533. године. Калуђери су за обављање соколарске служне морали добити берат, а за узврат били ослобођени плаћања разних намета и дажбина на манастирске земље и друго.

У науци је одраније познато да су студенички калуђери били укључени у царске соколаре – о томе постоје документи (фермани и берати) сачувани у студеничкој ризници из 1777. и 1815. године.[12] Међутим, судећи према садашњем нашем знању, подаци из 1548. године о соколарима су најстарији.

Село Трновица, где је манастир поседовао виноград, може се довести у везу са селом Трњаци, које лежи у непосредној близини Ушћа, између реке Студенице и Радуше. Овде постоји средњовековна црква Светог Николе, делом рестаурисана пре двадесетак година. Што се тиче испасишта по имену Либковина, на топографским картама у околини Студенице не постоји истоветно име;[13] сличан назив носи место Локвиња североисточно од манастира, на источној страни Ђаковачке планине, на путу за Полумир.

Оснивачка повеља Стефана Немање за манастир Студеницу није сачувана, па самим тим није познато која је села манастир добио приликом оснивања. Много касније, 1688/89. године, калуђери Студенице израдили су повељу уверени да је манастир од Немање добио тринаест села у својој непосредној околини, као и манастир Павлицу с трима нуријама.[14] Већи део села која се наводе у тој повељи доспела су у турске руке и о њима има вести у зворничким дефтерима из прве половине XVI века за нахију Брвеник. Већина села била је настањена влашким становништвом, тако да су филурију – влашки дукат плаћала села Брезова, Засад и Савово. Примићури, влашке старешине, живели су у селима: Ђаково, Полумир са Церјем, Бресник, Растиште

[12] М. Шакота, *Студеничка ризница*, 74, 233, 254, 258-260 = *Дечанска ризница*, Београд 1984, 380-381 (о соколарима).

[13] Према О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, Београд 1984, 68, на ливади Љупкиње или сл. била су гнезда соколова.

[14] Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница* (=С. Ћирковић, *Историја*), Београд 1986, 146, 148, 152-153.

и Савово, а у Мланчи кнез. Уз већину од ових села забележено је да су „дербенд", што ће рећи да је становништво обављало за оно време веома важну службу обезбеђења кланаца (дербенда) и опасних места на важнијим путевима.[15]

МАНАСТИР ГРАДАЦ

Северозападно од Рашке, у селу Градцу, изнад десне обале Градачке реке (саставнице Брвенице, леве притоке Ибра) лежи манастир Градац. Цркву посвећену празнику Благовештења Богородице подигла је око 1275. године краљица Јелена, жена краља Уроша I, која је у својој задужбини и сахрањена 1314. године. У времену од 1962. до 1973. године предузети су конзерваторско-рестаураторски радови на манастирској целини, па је црква са конацима у потпуности обновљена.[16]

О судбини манастира Градца под турском влашћу зна се углавном по записима из друге половине XVI века у старим књигама. Међутим, подаци у пописима Зворничког санџака из прве половине XVI века пружају могућност за померање границе нашег сазнања за неколико деценија уназад, а истовремено откривају живот манастира виђен кроз пореске обавезе према новим господарима.

У попису из 1519. године манастир Градац се помиње на два места. Налазио се у склопу тимара којим је од 1524. године господарио Халил (Јакубов син), а 1529. године придружена су му два сукорисника, Будак и Бахшија. Тимар се првобитно састојао од два села у нахији Брвеник (Жиреновци и Баре) и два у Трговишту. Приход од манастира Градца износио је „заједно са вањским ушуром" 2.173 акче (вањски ушур тј. десетину давали су становници околних села који су обрађивали манастирске земље).[17] Вишак од 400 акчи на крају збирова припао је зеамету Ахмеда (Зулкадировог сина), с напоменом да је то „део од села Жиреновци, Баре и манастира Градац".[18] Висина манастирских давања није засебно исказана. Манастир Градац је ос-

[15] Handžić, *nav. delo*, за филуриј уп.: Брезова 51, Засад 69, Савово 50; за примикњуре: Ђаково 133, Полумир са Церјем 125, Бресник 115, Храстиште 124, Савово 130; за кнеза: Мланча 118; за дербенде: Савово 130, Ђаково 133, Полумир са Церјем 125, Бресник 115, Храстиште 124, Мланча 118.

[16] *Културно наслеђе Србије 1947-1982*, Галерија САНУ, 40, Београд 1982, 50; О. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1989.

[17] Handžić, *nav. delo*, 55-56 (64). Халил је добио тимар 1524. године пошто је био лишен оног у Смедеревском санџаку. Двојици сукорисника додељен је тимар 1529. године по смрти њихових очева. Будаков отац је имао тимар у Зворничком, а Бахшијин у Никопољском санџаку.

[18] *Isto*, 54 (63).

тао у Халиловом тимару и 1533. године, с тим што је за имање, које се састојало од две куће и четири баштине, плаћао 1.074 акче годишње.[19]

Каква је судбина задесила манастир Градац наредних година није познато – попис из 1548. године га не помиње. Међутим, неки подаци у том попису дају повода за размишљање и за претпоставке које отуда проистичу. Наиме, у тимару Мусе (Сулејмановог сина), осим села Палеж и Горње Черје, нашло се и село Горњи Градац. Садржај пропратне белешке уз ово село гласи: „баштина Валања, у поседу Висаријона папаса, куће 2, баштине 4, приход 1.569". По броју кућа и баштина подаци се поклапају с онима из 1533. године који се односе на манастир Градац. Осим тога, село Горњи Градац појављује се само у попису из 1548. године, а не и у претходна два (из 1519. и 1533). Поставља се стога питање није ли реч о делу манастирског поседа који је доспео у руке папаса Висариона? Близина села и манастира уочљива је и на географским картама: село Горњи Градац лежи у горњем току Брвенице, на десној обали реке; од манастира га раздваја на јужној страни корито Градачке реке.

Име носиоца баштине, Валања, вероватно би се могло и друкчије прочитати, а онда за њим трагати даље. Име Висарион побуђује пажњу из веома важног разлога – тако се звао рашки митрополит који је оставио два (недатована) записа у књигама, а име му стоји у ктиторском натпису из 1597. године на цркви Светог Николе у Кузмичеву.[20] Митрополит Висарион је књигу (молитвеник и апостол) приложио манастиру Градцу приликом своје посете учињене, како се сматра, крајем XVI века. Међутим, пратећи у појединостима садржај записа, добија се утисак како се кир Висарион заправо присећао ранијег доласка у манастир када је у њему све било похарано и књиге и сасуде „што су господа стара приложила и украсила са светом ктиторицом", а ћелије разорене до темеља. Својим трудом прво су саградили ћелије за монахе, и потом је (Висарион) приложио неколико књига (набраја их редом),[21] У недостатку извора који би попунили празнине у животу кир Висариона пре осамдесетих година XVI века, можемо се запитати да ли је посреди случајна подударност имена или је, можда, Висарион живео у Горњем Градцу старајући се о запустелом манастиру и његовом поседу пре него што је постао рашки митрополит.

Даровна повеља манастира Градца није сачувана, тако да се не зна која је села добио приликом оснивања, па према томе ни шта је изгубио падом

---

[19] *Isto*, 115 (6).

[20] Ј. Калић – М. Поповић, *Кузмичево и Шарпоље у прошлости*, Рашка баштина, 3, Краљево 1988, 65, где се истиче заслуга И. Руварца (*Рашки епископи и митрополити*) што је Висарион добио своје место у редоследу рашких митрополита.

[21] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, II, Београд 1983, 428-429, бр. 4329.

земље под турску власт. Села која леже на странама Градачке реке – Брвенице, на домаку манастира, запосели су нови господари: у првој половини XVI века село Доњи Градац (Монаси) водило се са оближњим селом Бићела као царски хас,[22] док су турски ратници држали Доњу Брвеницу,[23] Горњу Брвеницу[24] и место Брвеник.[25]

МАНАСТИР НОВА ЦРКВА (НОВА ПАВЛИЦА)

У пописима Зворничког санџака из прве половине XVI века зна се за манастир под именом Нова црква. Године 1519. спадао је у тимар Алије, сина војводе Хамзе. Приход од манастира наплаћиван је одсеком у износу од 150 акчи годишње.[26] Попис из 1533. године показује друкчији састав већине тимара услед прерасподеле поседа и наименовања нових тимарника. Манастир Нова црква и село Вележ издвојени су из Алијевог тимара и припојени тимару којим је располагао Мехмед, Алијин син (унук војводе Хамзе). Годишњи приход од манастира износио је свега 80 акчи.[27] Манастир Нова црква је касније доспео у тимар Ахмеда (Хасановог сина). По попису из 1548. године одредбе о пореским обавезама његових монаха гласиле су овако: „Од оних који обрађују манастирске земље узима се ушур и то 1/7 и 1/8 (од 15 товара два товара), приход 269. Од игумановог земина и винограда приход годишње 150. Становници споменутог манастира утврдили су са спахијама да уместо ушура на бази 1/7 и 1/8 дају у новцу 150 акчи. Тако је објашњено и уписано у дефтер. Приход од ушура са земаљских производа и другог, осим ушура са земаља које калуђери обрађују изван манастира, приход 109."[28]

---

[22] Handžić, *nav. delo*, 25; 97-98.

[23] *Isto*, 50 (53); 140 (76). Из 1548. године су и ови подаци: баштина Милоша у поседу попа, баштина Радоја у поседу попа, баштина Вучихне у поседу Шахвелија.

[24] *Isto*, 47 (43); 127 (32).

[25] *Isto*, 43 (33); 133 (50).

[26] *Isto*, 72-73 (117). У два наврата Алија је царском заповешћу добио повећање тимара за службу черибаше коју је обављао међу спахијама Зворничког санџака. По попису из 1533. године био је сераскер тимарника у овом санџаку (114, тимар 5). Код О. Зиројевић, *Турско војно уређење у Србији (1459-1683)*, Београд 1974: черибаша је војни старешина (304); сераскер, војни старешина, до средине XVI века највиши орган субашин при мобилизацији спахијске војске у једном вилајету (301).

[27] Handžić, *nav. delo*, 122 (22). По једној белешци из 1523. године војвода Хамза је располагао зијаметом од 35.000 акчи у Зворничком санџаку и пошто је умро, тимар је дат сину Махмуду, 52 (58).

[28] Осим ових података преузетих из рукописа др Ханџића, аутор је о њима писао покушавајући да идентификује Нову цркву, *nav. delo*, 72-73 (117), нап. 250. По О. Зиројевић, *Цркве и манастири* (154, 158).

Како се у нашим средњовековним изворима не помиње манастир Нова црква у Ибру, а имајући у виду податак да се у турским изворима из 1519. и 1533. године манастир водио у заједничком тимару са селом Вележ, прва мисао је била потражити га у околини овог села. Вележ је поткопаоничко село које се простире јужно од Јошаничке Бање, дуж леве обале Самоковске реке, недалеко од њеног утока у Јошаничку реку. На југозападној страни, раздвојено Кремићком планином и селом Кремићи, лежи село Павлица, у коме се налази позната црква Нова Павлица. Према томе, под именом Нова црква крије се, ван сумње, Нова Павлица, некадашњи манастир – задужбина браће Стевана и Лазара Мусића, синова челника Мусе, и Драгане, сестре кнеза Лазара. Манастирска црква посвећена Ваведењу Богородице подигнута је и осликана у деветој деценији XIV века. Драгана, у монаштву прозвана Теодосија, сахрањена је у свом манастиру заједно са синовима, за које се верује да су погинули у косовском боју.[29] Није познато када и којом приликом је манастир добио име Нова црква, али је занимљиво напоменути да се у опису догађаја при преношењу тела кнеза Лазара са Косова каже како је тело препочинуло близу Брвеника у женском манастиру Ваведења Богородице, који се зове Нова обитељ.[30]

Задовољавајуће објашњење у погледу назива Нова црква можда се може наћи у вези с обновом грађевине изведене по налогу Михајла Анђеловића и трудом рашког митрополита Јоаникија 1464. године, о чему сведоче фреске на јужном зиду и натпис откривени 1982. године. У ктиторској композицији Јоаникије приноси Христу, посредством Богородице, модел припрате. Накнадно је на источном делу јужног зида откривена и фреска на којој Богородица приводи Христу младог властелина држећи га за руку. Пропратни натпис садржи годину његове смрти, 1465, али је име уништено.[31]

После 1465. године манастир је по свој прилици ушао у неки турски попис из кога су потом пренете дажбине (плаћање одсеком) у попис из 1519. године. У сваком случају, турски извори сведоче о томе да живот у манастиру није замро у првој половини XVI века, како се доскора мислило. У то време живот се није угасио ни у оближњим селима. Село Нова Павлица је, рецимо, 1548. године имало свог примићура, старешину влаха, што значи да је било настањено влашким становништвом. Из података о баштинама (тада

[29] У издању Републичког завода за заштиту споменика културе вид.: М. Михаиловић-М.Ковачевић, *Нова Павлица*, Београд 1989; А. Јуришић, *Нова Павлица, Резултати археолошких радова*, Београд 1991.

[30] И. Руварац, *Повесна слова о кнезу Лазару, деспоту Стефану Бранковићу и кнезу Стефану Штиљановићу*, Летопис Матице српске, II, књ. 117, Нови Сад 1874, 114.

[31] Р. Петровић, *Откриће фресака у Новој Павлици – прилог проучавању уметности XV века*, Рашка баштина, 3, Краљево 1988, 137-155 са цртежима и сликама и с претходном литературом.

у поседу хришћана и муслимана) наслућују се стари баштиници из редова хришћана, који су одраније могли доприносити одржавању манастира Павлице (Нове цркве) и старати се о њему с обзиром на свој повлашћени положај под турском влашћу.[32] Па и село Вележ, уз које се манастир водио 1519-1533. године, плаћало је филуриј и имало свог примићура.[33]

Нису познати називи појединих делова поседа (обрадива поља, виногради и друго) манастира Нова црква за које су плаћане дажбине турским господарима, али је чињеница да у доступним изворима нема села Орах, које лежи надомак Павлице на југоисточној страни. Као заселак села Павља Црква (=Павлица), Орах се помиње у повељи цара Уроша из 1363. године при размени села у Брвенику и Звечану између челника Мусе и кнеза Војислава Војиновића.[34] Овај податак отвара ново питање. Наиме, у повељи кнеза Стефана Лазаревића из 1392. године, којом се Хиландару прилаже црква Ваведења у Кукњу (задужбина властелина Обрада Драгосалића), пред кнеза је, поред Хиландараца, ступио и „Симон игуман орашчки".[35] Ако је овде реч о манастиру који се по имену насеља звао орашачки, у том случају могла би то бити једино Стара Павлица, јер је Нова Павлица у то време била женски манастир. С тим у вези, ако је претпоставка тачна, наслућује се и могућност за одговор на питање где се могла налазити једна од нурија манастира Студенице.

МАНАСТИР КУКАЊ

Пописи Зворничког санџака из прве половине XVI века доносе вести о манастиру под именом Кукањ. Попис из 1519. године бележи га заједно са селом Горња Рудница у тимару којим је располагао Несух. Приход од манастира износио је 291 акчу годишње. Манастир је остао у саставу Несуховог тимара и 1533. године када је поседовао једну баштину опорезовану са 100 акчи годишње.[36] Судећи по висини пореза манастир је пре 1533. године изгу-

[32] Село Павлица је 1519. плаћало дажбине вредне 2.081 акчи, а након три године 1.200 акчи када је имало 8 кућа, 2 неожењена и 2 баштине; уп: Handžić, *nav. delo*, 69 (107); 132 (57).

[33] *Isto*, 73 (117); 122 (22).

[34] А. В. Соловјев, *Одабрани споменици српског права (од XII до краја XV века)*, Београд 1926, 166-167, посебно 167; Исти, *Једна српска жупа за време царства*, Гласник Скопског научног друштва III, Скопље 1928, 28, 38.

[35] Колега Душан Синдик, стручни сарадник Историјског института у Београду, пружио ми је на увид фотографију Хиландарске повеље бр. 73 из грађе за Српски дипломатар, па му и овом приликом срдачно захваљујем.

[36] Handžić, *nav. delo*, 51 (55). Несуху је тимар додељен пошто је био лишен претходног такође у овом санџаку. Село Горња Рудница (119-120) је имало 17 хришћанских и 2 муслиманске куће, 10 неожењених, 6 баштина и 2 удовице, приход 3.500 акчи. Село је касније дошло у друге руке, али је виноград и даље уписиван на Несуха.

био већи део свог поседа, а кроз неко време и опустео, на шта упућује белешка у попису из 1548. године. Наиме у тимару, чији је корисник био Абдурахман (Алијев син), код последњег од пет села забележено је следеће: „Село манастир Кукањ, припада Брвенику. Баштина калугера, у поседу Цвитка, син Марка; баштина 1, приход 142." У продужетку се ређају дажбине које улазе у овај износ исказане било новчано (испенца, ушур од поврћа, лана, воћа и купуса, и друге) или количински и новчано (пшеница и шира). По садржају белешке може се закључити да манастир Кукањ у време пописа није више био активан, али је из потребе за тачним увидом у претходно стање, у складу са захтевима администрације, истакнуто како је то *баштина калуђера*.[37] Каква је судбина задесила манастир Кукањ у раздобљу између два пописа може се само наслућивати, података о томе нема.

Како се манастир Кукањ у првим деценијама XVI века водио у истом тимару где и село Горња Рудница, природно је претпоставити да се налазио у околини овог села. Горња Рудница лежи на југозападној страни Копаоника, у горњем току Рудничке реке, притоке Ибра. Саставница ове реке је речица Кукањица, која је на старим картама убележена као поток Кукањ. Извире између Шипачине и Чајетине, протиче кроз Бељак, заобилази Ново Село и улива се у Рудничку реку код Руднице.

Манастир Кукањ је несумњиво носио име по селу које се могло простирати у сливу речице Кукањице. У селу Кукањ налазила се у прошлости црква Ваведења Богородице, коју је на својој баштини подигао властелин Обрад Драгосалић и приложио јој ово село са засеоцима Шипачином, Чајетином и Новосељанима. Кнез Лазар је потврдио Драгосалићу цркву и право на слободно располагање баштином наслеђеном од предака (повеља је без датума), а задужбину је потврдио и патријарх Спиридон својом повељом од 19. јануара 1388. године. Касније, због неверe, кнез је Обраду одузео баштину и дао је најпре неком властелину у проније, а 1392. године уступљена је Хиландару.[38] По свему судећи, црква Ваведења Богородице може се поистоветити са манастиром који се у турским изворима водио под именом Кукањ.

Село Кукањ је нестало у непознато време, а на том простору развило се насеље Бељак, унето у аустријску карту из 1689. године.[39] На сеоском гробљу

---

[37] Манастир је раније носио ово име, али је сада, вероватно јер је страдао, његова баштина названа „село манастир Кукањ".

[38] С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, пета књига, СКА, Београд 1912, 458-459, 775-777; А. Соловјев, *Јелна српска жупа за време царства*, 40-41. По љубазном саопштењу Д. Синдика, фотографије повеља из грађе за *Српски дипломатар* носе бројеве 69 (без датума је) и 70 (од 19. I 1388).

[39] Наслов карте гласи: *Übersicht des Kriegsschauplatzes in Alt-Serbien und Albanien 1689*, Mittheilungen des K. K. Kriegs-Archivs 1887, Neue Folge, II Band, Tafel II, Wien 1888. Рађена је према карти Штајнхаузера (Steinhauser), размера 1:864.000.

стоји црква посвећена такође Ваведењу Богородице, коју је саградио поп Георгије из села Ројчића 1656. године.[40] У току археолошких истраживања на овом локалитету, у лето 1986. године, нађени су многобројни предмети: споглије од камена, мермерне плоче, делови керамичких посуда, фрагменти фресака, гробови и друго, па се помишља на постојање раније грађевине испод темеља цркве или у близини.[41] Сада се намеће мисао, могу ли се ови остаци довести у везу са црквом Ваведења, задужбином Обрада Драгосалића, односно манастиром Кукњем?

Засеоци који су били даровани овој цркви постоје углавном и данас: Шипачина се простире на западној страни Смрдан потока, притоке Цепске реке. Североисточно од Шипачине, на 800 m висине, испод Сувог Рудишта лежи Чајетина. Између Шипачине и Чајетине протеже се дугачко било Чајетинског брда. Ново Село се пружа југозападно од Бељака, на падинама Косовца и Ресника. Село Присојник се налазило северно од Новог Села, између Руднице и Бељака; једна коса у том крају и сада носи име Присојник. Село је било настањено још пре једног века.[42] Пописи из прве половине XVI века сведоче о времену када су ова села била у турским рукама.[43]

МАНАСТИР ТУШИМЉА

У пописима Зворничког санџака водио се у Брвенику и манастир под именом Тушимља. Како не располажемо подацима о ктитору, времену настанка и храмовној посвети овог манастира, турски извори остају једини ослонац од кога ваља поћи у трагању за местом на коме се налазио и на тај начин утре пут даљим истраживањима у домаћим изворима у дубљој прошлости.

Према попису из 1519. године манастир Тушимља је припадао тимару чији је уживалац био кадија Брвеничког кадилука. Манастир је уписан први

---

[40] Р. Станић, *Непознате цркве у околини Рашке*, Саопштења VIII, Београд, 1969, 218-220, сл. 11, 12, 13.

[41] В. Богосављевић, *Црква Светог Ваведења (Светог евангелисте Марка) село Бељак*, Гласник Друштва конзерватора Србије, 11, Београд 1987, 55-56 (са планом основе и распоредом сонди).

[42] Спадао је у новоселску општину уз: Ново Село, Бељак и Попово поље. Уп.: *Најновији речник места у Краљевини Србији*, део први, *Варошци, варошице, села и засеоци*, приредио Бешлић, Београд 1884, 54.

[43] Handžić, *nav. delo*. Подаци испред првог броја у загради тичу се пописа из 1519, а испред другог из 1533. године. Село Кукањ, приход 2.576 (стр. 67); приход 1.811, 10 кућа 2 неожењена (стр.135); село Чајетина, приход 770 за део села (стр. 71); приход 959, 9 кућа 2 неожењена, 2 баштине (стр.133); село Ново Село, приход 503 (стр. 62); приход 448, 3 куће (стр. 123). У Новом Селу је 1548. остала само једна кућа и једна баштина. Село Шипачина се не јавља пре 1548. године када је имало 8 кућа, 1 неожењеног и 6 хришћанских баштина.

по реду с приходом од 150 акчи годишње. Главнину прихода за обављање службе кадија је добијао од села Батан (другим селима није располагао) у износу од 6.121 акче годишње.[44] Након што је дошло до прерасподеле хасова зворничког санџак-бега у нахији Брвеник око 1532. године, манастир се нашао у тимару Алије, слуге Синан-бега (санџак-бег Озија). Једногодишњи приход од манастира износио је, као и раније, 150 акчи.[45] Према попису из 1548. године носилац тимара је био Мустафа (Мехмедов син). Након података који се односе на четири села и три мезре забележено је следеће: „Манастир Тушимља, припада Брвенику, у поседу Мехмеда, сина Ибрахимовог, сада у поседу Касима и Алије у заједници, приход 270." „У продужетку белешке приход је рашчлањен овако: „земин, парцела 5, приход – 220, чаир, парцела 2, приход – 10, млин један, приход – 30, виноград споменутих" (вероватно 10 акчи, јер толико недостаје до пуног износа). Чињеница што се манастир Тушимља нашао у поседу прво једног, а потом двојице муслимана (док је носилац тимара сасвим друго лице) наговештава судбину која га је задесила – по свој прилици био је напуштен после 1533, а пре 1548. године када је његово имање доспело у руке турских тимарника.

Манастир Тушимља није у турским пописима спадао у тимар с истоименим селом, иако би таква околност олакшала даља истраживања. Како ни село Тушимља више не постоји, размишљајући о томе у ком крају простране нахије Брвеник би требало тражити и село и манастир Тушимљу, ослонац се назирао једино у попису из 1519. године. Како је већ речено, манастир Тушимља се заједно са селом Батан водио у тимару брвеничког кадије, па се, према томе, могао налазити негде у околини овог села. Ради увида у положај села и околни предео коришћене су топографске и географске карте различитих размера и годишта издања. Село Батан је највероватније данашњи Бадањ, што се простире на југозападним ограncима Копаоника. Јужно од села на старим топографским картама сачувао се, за нас занимљив, топоним Тушимљанско брдо (кота 741 m). Брдо се пружа полукружно између Радојевинске и Добравинске реке, саставница Радошићке (Радешећке) реке, десне притоке Ибра. Јужно од Тушимљанског брда, на странама потока Кижевак што се слива с брда Козја глава и увире у Радошићку реку, некада је лежало село Тушимља. Вести о селу у XVI веку садрже пописи Зворничког санџака.[46]

[44] *Исто*, 50 (52).

[45] *Исто*, 139 (72).

[46] *Исто*, 71 (114). Тимарник је добио село Тушимљу (и друга) по белешци из 1531. с приходом од 1.281 акче годишње. Кроз две године корисник тимара је промењен, а приход од села свео се на 400 акчи за једну кућу и пет баштина. Године 1548. село је имало две хришћанске и две муслиманске баштине и виноград у рукама муслимана.

Топоними Тушимља и Тушимљанско брдо указују на место где би требало тражити остатке манастира Тушимље. Могућност за повољан исход трагања поткрепљују следећи подаци. Око 4-5 km навише од ушћа Радошићке реке у Ибар, на левој обали Савинца постоје рушевине (око 15 x 5 m) за које се по предању верује да припадају неком старом манастиру. Међу гомилом камења има и обрађених комада.[47] Имајући у виду географски положај бившег села Тушимље и непосредну близину села Бадањ, рекло би се да управо у овим остацима треба видети ишчезли и до сада непознат манастир Тушимљу.

Подаци о манастиру Тушимљи у литератури немају везе с нашим манастиром, већ се тичу друга два, оба посвећена св. арханђелу Михаилу. Први је задужбина Бранковића у Дреници, коју су приложили Хиландару старац Роман и његова браћа Гргур и Вук, уз потврду цара Уроша 1365. године.[48] Други се налази у Црној Гори, у селу Тушини код Шавника; помињан је у разним записима под именом Тушимља, Тушина у Дробњацима, Тушевски манастир у Дробњацима и слично.[49]

Сви су изгледи да се брдо Козја глава (кота 959 m) у западној подгорини Копаоника, северно од Руднице (југоисточно од бившег села Тушимље), може довести у везу са местом које се у турским изворима везује за снажну рударску делатност. Наиме, међу царским хасовима у кадилуку Брвеник по попису из 1519. године помиње се рудник Козја глава, који је царској благајни доносио приход од 90.000 акчи у три године.[50] У попису из 1533. године међу царским хасовима наводе се рудници Листје (Лисина) и Бело брдо с назнаком да припадају Козјој глави. Укупан приход од 90.000 акчи обухватао је трогодишњи приход од чистог сребра, копнене царине, монополија и дру

[47] Обавештење о томе добила сам од свештеника господина Милоша Милосављевића из Рашке, коме и овим путем захваљујем.

[48] В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 11, где су подаци испреплетени и помешани са онима који припадају манастиру у Црној Гори. Помешња изазвана игром слова у називу села и манастира оставила је траг и у најновијој литератури. Код М. Ивановића, *Црквени споменици XIII-XX века* у књизи *Задужбине Косова*, Призрен-Београд 1987; о задужбини Бранковића се говори на два места: код села Трстеника (536) – где и спада, и код Тушиња (537) – где је очигледно реч о манастиру у Црној Гори; О. Зиројевић, *Цркве и манастири*, 197, ослања се на Петковићев *Преглед*, а додаје и податак из пописа из 1548 (међутим, ту је реч о нашој Тушимљи).

[49] Код А. Ивића, *Грађа за историјску географију српске цркве*, Гласник Географског друштва, 7-8 (Београд 1922), 218 пише: „Тушиње или Тушимље (Св. Арханђел) манастир у Црној Гори, постојао 1733." Биће да је реч о манастиру о коме је писао С. Раичевић, *Манастир Подмалинско*, али га не повезује са Тушињом, Тушином и сл. назива. Саопштења XVI, Београд 1984, 181-186.

[50] Handžić, *nav. delo*, 25.

гог.[51] Године 1548. од рудника Лисина на име ушура за сребро приход је износио 15.900 акчи. У најновије време у пределу Козје главе обављена су рударска истраживања.[52]

Branka Knežević

DIE KLÖSTER IM VERWALTUNGSGEBIET VON BRVENIK NACH DEN TÜRKISCHEN AUFZEICHNUNGEN AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS

Auf Grund der veröffentlichten Rechenbücher (Defter) des Verwaltungsbezirks (Sandschaks) Zvornik aus den Jahren 1519 und 1533 (herausgegeben, übersetzt und bearbeitet von Dr. Adem Handžić) und der noch unveröffentlichten Rechenbücher aus dem Jahre 1548 (die derselbe Autor bearbeitet und für den Druck vorbereitet hat) sind nun die Voraussetzungen gegeben für eine eingehende Erörterung der Klöster, die seitens der türkischen Behörde als Vermögenswerte in ihrem Besitz mit Steuerpflichten belegt wurden. Die in das Lehnsgutsystem (Timarsystem) einbezogenen Klöster bildeten eine gute Einnahmequelle für den Unterhalt des türkischen Heeres in diesem Gebiet. Die in diesem Beitrag zusammengetragenen und bearbeiteten Angaben umfassen jene Klöster, die zu dieser Zeit zu dem Verwaltungsgebiet von Drvenik gehörten, einem der zahlreichen Verwaltungsbezirke des Sandschaks von Zvornik, und zwar die Klöster Studenica, Gradac, Nova Crkva, Kukanj und Tušimlja (vgl. die Abbildung des Ibartales um die Ortschaften Ušće und Raška mit der Lage der Klöster). Dank der Angaben aus den türkischen Quellen konnten die bisher ungeklärten Teile der Geschichte dieser Klöster aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts geklärt werden, abgesehn davon ob diese Klöster noch immer bestehen oder völlig verschwunden sind, wie z. B. Kukanj und Tušimlja.

Die in der Zeitspanne von 1519 bis 1533 als Einnahmen der türkischen Spahis und eines „Christlichen" geleisteten Abgaben des Klosters Studenica betrugen zuerst 5.876 und danach 3.650 Akči (türkische Silbermünzen). Nach dem Defter aus dem Jahre 1548 gehörten die Mönche des Klosters Studenica einer Falknergruppe an, wobei sie verpflichtet waren, jedes Jahr auf der Sammelhuttung (wo sich einige Falkennester befanden), einen Falken für den Sultan zu ziehen und ihn dann an den Falkenältesten abzugeben. Auf Grund der Quellen wissen wir nun, daß die Mönche im Laufe der Jahre 1777 und 1815 dieser Pflicht nachgekommen sind. Die Gründungsurkunde des Klosters Studenica ist nicht aufbewahrt. Die meisten Dörfer in der unmittelbaren Umgebung des Klosters, für die Mönche 1688/89 eine Urkunde ausgestellt hat-

[51] *Isto*, 97. О рударству у овом крају (производњи злата, сребра и других руда), с освртом на налазе у селима Бадањ, Шипачина, поврх бившег села Кукањ и др., вид.: В. Симић, *Рејонизација и карактеристика средњовековне рударске делатности у области Копаоника*, Весник Завода за геолошка и геофизичка истраживања НР Србије, књ. XV, Београд 1958, 359-373.

[52] В. Богосављевић, Д. Мркобрад, Д. Богосављевић, *Истраживање средњовековног рударства на западном Копаонику (околина Кнежевака)*, Наша прошлост, 3, Краљево 1988, 9-48. Локалитет Дуварине у селу Радошиће о коме се такође овде говори занимљив је по остацима грађевине њених димензија и по керамичком материјалу (делови различитих посуда) датованом од XV до XVIII века (стр. 12, 16).

ten, da sie fest überzeugt gewesen waren, Stefan Nemanja hätte diese Dörfer dem Kloster zugesprochen, sind in türkischen Besitz überführt worden. Die Dörfer Brezova, Zasad und Savovo wurden mit einer Viehsteuer (Filudžija) belegt, während die Dörfer Djakovo, Polumir mit Cerje, Rastište, Savovo und Mlanča den Derbenda-(Grenzwache-) Status erhielten.

Das Kloster Gradac war verpflichtet den türkischen Soldaten zuerst 2.173 und später 1.074 Akče zu zahlen. Im Defter aus dem Jahre 1548 gibt es keine Angaben über Gradac, aber dafür ist es rätselhaft, daß im Dorfe Gornji Gradac ein gewisser „papas" (Pater) Visarion erwähnt wird.

Das Kloster Nova Crkva (wahrscheinlich handelt es sich um Nova Pavlica) gehörte zum Lehnsgut der engeren Familie des Herzogs Hamza und zahlte zunächst 150 und später 80 Akči. Im Verzeichnis aus dem Jahre 1548 sind die Pflichtabgaben folgendermaßen dargestellt: diejenigen die den Klosteracker bearbeiteten, waren verpflichtet ein Zehntel in natura abzugeben, und dies im Wert von 269 Akči; für den Ackerboden und die Weinberge mußten die Mönche, im Einvernehmen mit den Spahis, (anstatt des Zehnten) 150 Akči zahlen; dazu mußten noch 109 Akči auf andere Einnahmen abgegeben werden.

Das Kloster Kukanj zahlte für seine Liegenschaften 291 Akči (nach der Angabe aus dem Jahre 1519), bzw. 100 Akči (1533). Im Jahre 1548 wird das Erbgut der Mönche (aber nicht das Kloster selbst) mit einer Einnahme von 142 Akči angegeben, und zwar im Besitz des Cvitko, des Sohnes von Marko. Das Kloster Kukanj könnte man allem Anschein nach mit der Jungfrau-Maria-Kirche gleichsetzen, die der Lehnsmann des Fürsten Lazar, Obrad Dragosalić, vor 1388 auf seinem Erbgut im Dorf Kukanj hat errichten lassen. Das weitere Schicksal der Kirche und des Klosters ist nicht bekannt; auf dem Areal des alten Dorfes ist die Ansiedlung Beljak entstanden.

Das Kloster Tušimlja gehörte zuerst zum Lehngut des Richters von Drvenik, später ist es jedoch in den Besitz von anderen Lehnsherren übergegangen. Die Einnahmen des Kloster sind von 150 Akči auf 270 Akči (1548) gestiegen. Das Kloster befand sich allem Anschein nach in der Umgebung des ehemaligen Dorfes Tušimlje auf den südwestlichen Abhängen des Kopaonik. Über den Ktitor, die Zeit der Errichtung und den Klosterheiligen verfügen wir über keinerlei Angaben.

In dieser Gegend befand sich auch das Silberbergwerk Kozja Glava (Ziegenkopf – es gibt da auch einen gleichnamigen Berg), das mit den Bergwerken Listje (Lisina?) und Belo Brdo der kaiserlichen Kasse auf Grund einer dreijährigen Pacht (Defter aus den Jahren 1519 und 1533) eine Einnahme von 90.000 Akči einbrachten. Der Zehntel in Silber von Bergwerk Listje betrug 1548 15.900 Akči.

ЛАЗАР ЧУРЧИЋ

Цефаровићева 1741. година

1.

Нема поузданих докумената о томе када је Христофор Цефаровић доспео у Беч, нити се зна прави разлог који га је навео да напусти једне и започне друге послове и да усамљенички живот по манастирима и малим местима замени великоварошким. Сви они који су писали о његовом одласку у царствујући град бележе да је онамо отишао 1740. године. Касније није могао. У сваком случају 1741. више није био зограф, ако се тако и потписивао. Започео је оне године сасвим нове послове графичара, бакроресца, приређивача књига и издавача.

Цефаровићеви биографи најчешће бележе да се окретни и вешт пословима јужњак нашао у царском Бечу по наговору архиепископа и патријарха, као и људи из администрације у Сремским Карловцима. То је, може бити, и тачно, али и не мора да је било тако. Без икаквих поузданих доказа, могућно је рећи да је можда он лично пожелео да у једном од европских духовних центара нађе посао који би му омогућио вредније послове од сликања по црквама и за цркве, да при том стекне више средстава за живот, да живи боље, а још и међу људима чије је стваралаштво досезало више домете у оном времену. Разлога за његов одлазак у Беч могло је, дабогме, бити још, а да ли ће се и када ће се наћи прави одговор о разлозима који су га одвели у главни град Аустрије да прихвати нове послове мора се, још увек, препустити срећи и случају. А то питање је и крупно и важно, јер за позив зографа он се спремао. Да постане зограф учио је и добро научио много тога, а уза све био је даровит, талентован зограф. Ако је судити по бођанском зидном сликарству, завршеном јамачно 1737, могао је остварити још сличних послова, и другде, као што их је остварио 1739-40. у Шиклушу.

Цефаровић је дошао у Бачку, у Бођане, из Београда пре друге сеобе 1738-9. године. У време када је био у Београду могао је непосредно сазнати за треће српско издање буквара *Первое ученије* Феофана Прокоповича, које је 1734. штампано у Римнику (Мала Влашка) по налогу београдско-карловачког митрополита Викентија Јовановића. Онде, или у Сремским Карловцима, Но-

Бакрорез 1. Несигнирани бакрорез *Св. Теодор Стратилат и св. Теодор Тирон* датиран маја 1741, године

вом Саду или Бођану могао је упознати и бакрорезни *Месецослов* на 12 листова у фолију који је 1719. издао карловачки митрополит Викентије Поповић.[1] Коначно, у Сремским Карловцима упознао је латинску школу Ману-

[1] Живко Марковић, *Бакрорезни српски илустровани календар из 1719. години*, Сусрети библиографа '83, Ињија 1984, 66-7; Миодраг Матицки, *Забавници, алманаси и календари.* – Исти, *Библиографија српских алманаха и календара I*, Београд, 1986, 1-2, није сасвим поуздан. О још два другачија издања месецослова из 1719. држао је предавање Стојан Вујичић 25. октобра 1988. у Војвођанској академији наука и уметности.

ила Козачинског, прву српску средњу школу, основану 1733. године. Могао је онде сазнати да су ученици те школе 1734. играли прву српску школску драму, *Траедокомедију* ректора Мануила Козачинског.[2] Све то што је било могућно да сазна и упозна могло га је, и морало га је, упућивати да долази ново време српске књиге. Био је сведок времена у коме се српској рукописној књизи ближио крај. Он је знао многе оновремене преписиваче књига. Знао је сасвим извесно Константина Студеничанина, једног од најбољих српских калиграфа, који се после сеобе 1738-9. нашао чак у Пешти. Могао је упознати и неке Рачане и њихове ученике. Знао је и неке оновремене писце. Добро је знао Дечанца, архиђакона патријарха Арсенија IV Јовановића Шакабенте, песника и потоњег епископа и архиепископа Јована Георгијевића, који се, такође, после 1738-9. нашао северно од Саве и Дунава да онде постане један од најзначајнијих људи у преоријентацији српског духовног живота према западноевропском моделу. Могао је и пре одласка у Београд, а нарочито када је стигао онде и после одласка у српска насеља јужне Угарске упознати и исправљене руске књиге, московске и кијевске пре свих, на којима је обавезно и истакнуто стајало да их је одобрио московски Синод. Те, али и друге, књиге које су долазиле из Русије упознале су га са бакрорезним фронтиспи-сима и другим бакрорезним илустрацијама у књигама. Знао је, без сумње, и за антиминсе умножаване за српске цркве са бакрорезних плоча од 1692, као што је знао и за јерусалимске бакрорезне индулгенције (опроснице грехова). Свакако је знао и за бакрорезну графику *Студеница* из 1733. непознатог аутора, издату благословом патријарха Арсенија IV, а могао је знати и бакрорезну *Студеницу* из 1740, као што је могао знати и за друге могућне, а данас још увек непознате, српске бакрорезне графике.

Христофор Цефаровић није био калиграф, није био ни песник нити писац уопште, а књига му је, ко зна зашто и како, нешто значила, нешто га је неодољиво привлачило к њој. Онакав какав је био, књиге је видео ликовно и као ликовно дело. С почетка је о њима морао мислити као производу са илустрацијама. Видео их је понајпре онакве какве су биле оновремене руске и грчке књиге, са бакрорезним илустрацијама. Бакрорезну илустрацију у књигама изједначио је у послу са бакрорезним графичким листовима и покушао је да од њих живи. Негде је потом видео и упознао бакрорезне књиге. Било их је у Енглеској, Француској, Немачкој и Русији.[3] Биле су то скупе

---

[2] Властимир Ерчић, *Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Траедокомедија*, Нови Сад–Београд 1980.

[3] За такве књиге знао је Сава Текелија. Образовани велики мецена јамачно је приметио да су српским бакрорезним књигама морали бити узори, такође умножени са бакрорезних књига. Када их је упознао, куповао их је. Није их купио много. Биће да их није могао купити много стога што их није било на тржишту. У његовој знаменитој библиотеци нашле су се такве књиге објављене у Енглеској, Немачкој, Француској и Русији.

класицистичке књиге. Оне су на најбољи могућни начин пружале илузију о античкој рукописној књизи. Такве књиге није производио нико у Аустрији сем Срба. Нису их имали ни аустријски Немци, ни Мађари, Чеси, Словаци, Хрвати, Словенци, Румуни, нити било који други народ Јесаровине. Цефаровић је, рекох, морао знати за бакрорезни *Месецослов* из 1719. године. Тај *Месецослов* био је доста упрошћена књига. Бакрорезни листови са ликовима светитеља и приказима празника по данима, отискивани су на једној страници, па је онда дванаест листова за дванаест месеци увезано као дванаест карата, на пример, у географским атласима и тако начињена књига. Слични бакрорезни листови били су резани у бакру да буду фронтисписи у руским месечним минејима. И у Русији је било месецослова начињених од бакрорезних листова какав је био српски *Месецослов* из 1719. године. Мени се чини да српски *Месецослови* из 1719. и слични руски месецослови нису били довољни да Цефаровић пожели да умножава књиге са бакрорезних плоча. Он је негде видео и упознао европску класицистичку бакрорезну књигу. Где ју је упознао, за сада не може рећи нико. Свеједно, само му је таква књига била

Бакрорез 2. *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима* потписали су: *настојатељ Христофор Цефаровић и Тома Месмер сечец*

путоказ. Њему, зографу, такве књиге морале су бити блиске, не због класицизма, о коме ваљда и није знао ништа, него због тога што му је таква књига била ликовно блиска. Била му је блиска и стога што је била ближа рукописној књизи од штампане и илустроване књиге. Морао је стога, то није могао избећи, да живи од бакрорезне графике и од бакрорезних књига.

2.

За одлазак у Беч имао је Цефаровић нешто уштеђевине из Бођана и Шиклуша. Да ли је имао и много новаца не зна се, а можда се никада неће ни сазнати. Извесно је да није имао новаца да купи пресу за отискивање са бакрорезних плоча. Ако је, пак, био штедљив колико је био послован, за све бакрорезе и књиге налазио је мецене, могао је са стеченим новцем доћи у Беч и научити нешто од послова до којих је држао и за које се надао да му могу донети успеха, а и средстава за богатији живот. Чини се да се у том рачуну није преварио, живео је од бакрореза до краја живота.

У Бечу је Христофор Цефаровић 1741. остварио најмање три бакрорезна дела, две бакрорезне графике, а можда и три, и једну бакрорезну књигу. Једну бакрорезну графику, *Св. Теодор Стратилат и св. Теодор Тирон*, Цефаровић је датирао, завршена је у мају 1741. у Бечу. На њој су имена светитеља и ктиторски запис дати грчки. Графика је посвећена манастиру Сервији у грчкој Македонији, а „брижљиво је резана у бакру и отиснута о трошку хаџи Данила Ђурчије".[4] Иако непотписана, ова графика се приписује искључиво Цефаровићу.

Другу бакрорезну графику *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима* потписао је у левом доњем углу овако: *Настојатељ Христофор Цефаровић*, а у десном уписао је: *Тома Месмер сечец*. Бакрорез има убележену 1741. годину. Петар Колендић је држао да је то други по реду бакрорез Христофора Цефаровића, а да је бакрорез са два св. Теодора, Стратилата и Тирона, први његов такав рад. Рачунао је тако што је веровао да је први бакрорез издао несигниран и што је веровао да је други настао у лето за крунисање Марије Терезије за угарску краљицу.[5] Динко Давидов држи пак

[4] Динко Давидов, *Српска графика XVIII века*, Нови Сад 1978, 109, држи да је наручилац бакрореза, хаџи Данило Ђурчија, сведочанство о томе „да Жефаровић није изгубио везу са завичајем"; Лепосава Шелмић, *Прилог проучавању зографске сликарства у Барањи*, Сентандрејски зборник 1, Београд 1987, 275-6, указује на једно писмо хаџи Данила Ђурчије и хаџи Ђурче епископу Василију Димитријевићу упућено 13. јула 1740, по коме је ктитор бакрореза био становник Шиклуша, где је пре те године Цефаровић радио зидне слике у онамошњој цркви.

[5] Петар Колендић, *Цефаровић и његови бакрорези*, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књига IV/1, 1931, 38-9.

да је бакрорез *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима* настао у пролеће 1741. и да је први Цефаровићев рад.[6]

Бакрорез 3. *Св. Стефан Немања и св. Стефан Првовенчани* из другог издања *Стематографије*

Цео проблем о редоследу отискивања двају Цефаровићевих бакрореза чини сложенијим то што је Тома Месмер потписао 1741. као сечец бакрорез *Христос Еухаристија* (Захвалник). Ту графику „за спомен и сећање" дало је

[6] Динко Давидов, *цитирано дело*, 131-5, 257-8.

да се начини братство манастира Раковца. На жалост, ни на томе бакрорезу није забележен месец када је начињен. Тај занимљиви бакрорез, један од бољих и оригиналнијих, има изведене ликове и декор најчешће без ивичних линија, а има и много текстова. Не зна се ко је нацртао предложак за тај бакрорез, који је Тома Месмер изрезао на бакарној плочи и отиснуо на хартију. Текстове на предлошку за овај бакрорез није писала иста рука која је извела текст на бакрорезу *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима*. Када се томе дода да је текст на бакрорезу двојице светих Тирона радила трећа рука, добиће се резултат који никако не помаже решењу проблема.

Бакрорез *Христос Захвалник* нико сем Петра Колендића није приписао Христофору Цефаровићу, а он иде, рекох, у вреднија остварења бакрорезне графике 18. века. Резао га је Тома Месмер, а ко је цртао предложак, и то рекох, не зна се. Ако га Месмеру није донео Цефаровић, онда је још неко 1740-1. започињао да ради на српској бакрорезној графици. И тај је стигао до Томе Месмера у Беч. Да ли је било баш тако, тешко је одговорити потврдно. Анализа бакрорезних производа Христофора Цефаровића не даје довољно елемената да се одреди јединствени стил његовог дела. Међу његовим бакрорезима има сасвим наивних и невештих, *Описаније Јерусалима* 1748, на пример, и изванредних, *Извор живота* 1745. године. Чак и на истим местима, на пример, у *Канону воскресном* 1742, његови бакрорези, ако су сви његови, веома се разликују. И његови бакрорези из 1741, двојица светих Тирона и *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима* веома се разликују. Ако би се стога прихватио Колендићев метод рачунања српских бакропеза из 1741, онда иза свих њих стоје Христофор Цефаровић и Тома Месмер. Држећи се, потом, Колендићеве методологије тумачења редоследа њихових отискивања, онда је из њихових руку прво изишла непотписана графика двојице светих Тирона, следила је потом графика *Христос Захвалник*, који је сигнирао само Тома Месмер, да би на концу био реализован бакрорез *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима,* који су сигнирали и Цефаровић и Месмер. По том редоследу први, непотписани, бакрорез био је завршен у мају, да би до лета, јуна 1741, била завршена и друга два, недатирана, бакропеза. Овакав рачун чини се могућним, а да ли је Колендићев редослед и тачан ваљаће тек потврдити.

Уз једини Цефаровићев потпис на бакрорезним листовима из 1741. стоји да је он био *настојатељ* у реализовању посла. Тада, у 18. веку, та је реч имала, као и данас, значење *старатељ, старешина*, манастира. То њено значење морао је Цефаровић знати добро. Ако га је употребио у томе значењу, онда је он био *старешина у реализовању бакропеза*. Могао је, међутим, ту реч употребити и у другом значењу. Ту глаголску именицу могао је употре-

бити да означи човека који је *настојао* да се реализује посао. Петар Колендић држи да је Цефаровић употребио ту реч према грчком да означи онога који је компоновао слику.[7] Које је од тих значења оно право ваљаће тек утврдити. Ниједно, међутим, од та три значења именице *настојатељ* не потврђује да је Цефаровић цртао и резао бакрорез *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима*. Био је или *старатељ*, или онај који је настојао да се реализује посао, организатор посла, или је компоновао слику,

Бакрорез 4. *Силни Стефан* из првог издања *Стематографије*

[7] Петар Колендић, *цитирана студија*, 38.

а неко је други реализовао. Зна се поуздано само да је Тома Месмер слику пренео на бакарну плочу и умножио.

Заједничко на трима бакрорезним графикама из 1741. је то што све имају обележену исту, 1741, годину. Све остало је у њима различито. На бакрорезу двојице светих Тирона нема сигнатуре ни сликара нити бакроресца. Бакрорез *Христос Захвалник* има само сигнатуру бакроресца, Месмера. Коначно, бакрорез *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима* има сигнатуру *настојатеља*, Христофора Цефаровића, и бакроресца, Тому Месмера. Није спорно да је два бакрореза резао Месмер и да је Цефаровић само на једном био *настојатељ*. Различити предлошци цртежа и текстова морали би бити доказ да су их припремили и различити људи, а у том случају Цефаровић је одиста могао бити само организатор и *настојатељ* посла.

Бакрорез *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима* ликовно је веома сложен. Уз већину Срба светитеља немањићког времена у њему има и неколико одступања. На бакрорезу је, наиме, први слева у горњем реду св. Теоктист. То није краљ Драгутин, који се замонашио и добио име Теоктист, али није канонизован за светитеља. Бугарски Теоктист је био многобожац и хан, Тривилије, Тервел. Од њега је 704. затражио помоћ византијски цар Јустинијан II, који је пре тога нашао уточиште у Херсону, а потом код Хазара. Следеће, 705. године, у јесен, Јустинијан II је са Бугарима хана Тервела напао Цариград. Ипак, више лукавством него војном силом, Јустинијан је заузео Цариград и вратио престо. У знак захвалности Јустинијан је хану Тервелу додели титулу цезара, највише почасно звање после цара у Византији.[8] Тервел се пред смрт замонашио и добио име Теоктист. Њега бележе као првог Бугарина светитеља[9] и првог светитеља који није био Грк на балканским просторима. До њега је на бакрорезу св. цар Давид, Он је био рођени брат краља Самуила. Оба та светитеља добила су место и у *Стематографији* (л. 1') одмах после Стефана Немање, св. Симеона, и Стефана Првовенчаног, св. Симона (л. 1). У *Стематографији* је за њих речено: *Свети Давид цар болгарски, свети Теоктисти*. Они су и на бакрорезни графички лист и у *Стематографију* доспели из Орбина да потврде простор и време патријаршијске титуле Арсенија IV Јовановића Шакабенте.

Трећи слева у горњем реду на бакрорезном листу *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима*, до св. Давида, је св. Стефан Рапави, сремски деспот Бранковић. Он и св. Арсеније чудотворац, пореклом

---

[8] Георгије Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1974, 64.

[9] Паисий Хилендарский, *История Славяно-болгарска*. Първи Софрониев препис. Увод, новобългарски текст и коментар Божидар Райков, София, 1972, 113-4.

Сремац, можда и из Мачве, доспели су на ту графику да потврде да је патријарх Арсеније IV наследио од старине и управу северно од Саве и Дунава. Било му је и то тада више него важно.

Стихове на бакрорезном листу испод светитеља могао је написати патријарх Арсеније IV, али и, најпре, народни секретар Павле Ненадовић млађи, као што је то могао учинити и Константин Студеничанин, који је несумњиво исписивао текстове на предлошку. Када је песма стављана на предложак, или преношена са предлошка на плочу, у њој је неочекивано у првом стиху написано *Немања* уместо Немања (Немања).

Песма има завршетак који као да сведочи о намени бакрорезног листа и о времену његовог настанка. У слободном преводу стихови од 19. до 28. казују:

[...] Но Патријарх српскога народа,
Ја Арсеније Четврти. Каква слобода
И пространство српско беше, штампом
наредих написати. Овде погледајте!
Све цареве, све светитеље.
Не будите, о Срби, лишени наде,
Краљица ће овог лета обући одећу
Угарску Царску; положиће на главу
Круну, Марија Терезија, да славу
Поданика нам поврати, за будућа лета
наша, да је чува Господ од сваке клевете.

Ако добро разумем те стихове, Арсеније IV је њима поздравио крунисање Марије Терезије за угарску краљицу и давао јој подршку у Рату за наслеђе (*да је сачува Господ од сваке клевете*). Учинио је то мудро. Краљици и царици давао је подршку народ дугог трајања и знамените прошлости. При томе је српском народу сликом показао да је хришћански свет славне прошлости, а стиховима је изразио наду да ће ту славу вратити аустријска царица и угарска краљица.

По томе што је Марија Терезија крунисана за угарску краљицу 25. јуна 1741. у Пожуну (Братислави), могућно је да је бакрорез *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима* био завршен у лето, пред крунисање Марије Терезије за угарску краљицу. На овај и овакав поздрав одговорила је Марија Терезија тек 20. октобра потврдом патријарху Арсенију положај карловачког архиепископа и чин патријарха.

Тај бакрорез је начињен пре него што је започет рад на *Стематографији*. Грб Србије у њему је мало необичан. На штиту су два лава, леви са копљем, а десни са мачем у рукама. Између њих је грчки крст, а у угловима

ван замишљеног квадрата су четири оцила. Испод крста и лавова је глава дивљег вепра прободена стрелом на жртвенику. У *Стематографији* један лав са копљем је у грбу Дарданије. У грбу Тривалије (Трибалије) је онде на штиту глава дивљег вепра прободена стрелом.

Једним елементом грб Србије у *Сербскија новини* браће Маркидес Пуљо, Беч 1791-2. подсећа на грб са бакрореза *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима*. Онде је, наиме, на овалном штиту поновљен грчки крст, али су оцила ту у угловима крста, а на грбу нема ништа више.

Бакрорез 5. Христифор Цефаровић, *Стематографија*, I издање, I варијанта

Грб дома Немањина је на бакрорезном листу двоглави бели орао раширених крила са шестокраком звездом, све то заједно на штиту. У *Стематографији*, међутим, на штиту је двоглави бели орао, али без звезде. Грбови Рашке, Босне, Бугарске, Албаније и Херцеговине не разликују се међутим на бакрорезном листу и у *Стематографији*. Ипак, и то је довољно да се закључи да су грбови на бакрорезном графичком листу прављени пре него што је упозната *Стематографија* Павла Ритера Витезовића.

То што је бакрорез *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима* био поздрав патријархов за крунисање Марије Терезије у Пожуну, морао би бити доказ и да је припреман брижљиво и тенденциозно. При свему томе, он је био реализован тако да буде подсетник о прошлом и сведочанство за будућност и Марији Терезији и српском народу. Да ли је он реализован баш у лето 1741, како је то тврдио Петар Колендић, или је био први бакрорез који је испословао Христофор Џефаровић, како то држи Динко Давидов, по ономе што се сада зна и што се може прочитати на бакрорезном листу, не може се рећи ништа коначно и поуздано. Бакрорез је морао бити готов пре крунисања, али је могао бити готов и знатно пре тога догађаја, пре лета. Пре лета је свакако нацртан за њега предложак. Како су пак ствари ишле даље ваљаће се тек утврдити. У сваком случају треба рећи да они који су припремали предложак за тај бакрорез нису знали, или бар нису користили, *Стематографију* Павла Ритера Витезовића.

3.

Џефаровић је 1741. реализовао и *Стематографију*. Дуго је та књига бележена као прва српска књига новијег времена, а сада се зна, захваљујући Живку Марковићу и Стојану Вујичићу, који су открили бакрорезне *Месецослове* из 1719. да *Стематографија* није била ни прва српска бакрорезна књига.

О узору Џефаровићеве *Стематографије* није било никада дилема. На њеној другој насловној стр. стоји да је *Изображеније оружиј* [грбова] *илирическихъ авторомъ Павломъ Ритеромъ [Витезовићем] в дијалекте латинском изданоје на свет и по његовом уређењу на славено-српски јазик преведеноје.* У другом издању додато је: *Второе изданије отъ Х. Ж. ил. об. зогі.* [Христофора Џефаровића илирског општег зографа]. Откада се она бележи, додаје се да је у односу на узор проширена за Србе; добила је ликове јужнословенских православних светитеља, њихову стематографију. И грбовима и светитељима сведочило се о јурисдикцији патријарха Арсенија IV.

У Џефаровићевој *Стематографији* нашло се 29 ликова светитеља. По два светитеља има на 9 страница, Стефан Немања, св. Симеон и Стефан Првовенчани, св. Симон (1), св. Давид и св. Теоктист (1'), св. Наум Чудотво-

рац близу Охрида и св. Никодим Мироточиви, из Београда [Берата] у Албанији (2), св. Ана наречена Анастасија и Јелена царица (2'), св. Сава први, архиепископ српски и св. Сава други, архиепископ српски (3), св. Методије, архиепископ моравски, и св. Јеврем, архиепископ српски (3'), св. Арсеније Чудотворац и св. Никодим, архиепископ српски (4), св. Климент, архиепископ охридски, и св. Теофилакт, болгарски архиепископ (4'), св. Максим и св. Стефан Рапави (52'). По један светитељски лик дат је на осам страница: св. Владислав, краљ српски (5), св. Милутин, четврти краљ српски (5'), св. Стефан, пети краљ Дечански (6), св. млади цар Урош, седми Немањић (6'), св. Милутин Мироточац у Софији (7), св. Лазар, кнез српски (7'), св. Јован Владимир у Елбасану (8) и св. Стефан Штиљановић (8'). Само на једном месту су три светитељска лика: св. Параскева (Петка), св. Георгије бугарски и св. Мати Ангелија (Ангелина) на 52. листу. На бакрорезном листу *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима* има 17 ликова, што ће рећи да их је у *Стематографији* 12 више. Међу тих 12 ликова св. краљ Милутин је поновљен и дат два пута, ако није грешка, па је једном уместо св. краља Драгутина два пута забележен његов брат. Нових дванаест ликова су ови: св. Наум и св. Никодим Мироточиви из Елбасана (посечен 11/22. јула 1727) (2), св. Методије (3'), св. Климент и св. Теофилакт (4'), св. Милутин, Мироточац у Софији (7), св. Јован Владимир (8), св. Стефан Штиљановић (8'), св. Параскева (Петка), св. Георгије Бугарин и св. Ангелија (52) и св. Максим Бранковић (52'). Није јасно зашто су изостављени неки светитељи, на пример, св. Кирило (Ћирило), св. деспот Стефан Лазаревић, св. деспот Јован Бранковић и други.

Поред ликова светитеља, Цефаровић је у *Стематографији* додао и две бакрорезне представе цара Душана. На првој од њих је цар Душан на коњу, а на последњој стр. је царев допојасни портрет. Коначно, у књизи је и портрет патријарха Арсенија IV у орнату.

Међу грбовима пресликаним из *Стематографије* Павла Ритера Витезовића у српском издању начинио је Христофор Цефаровић исправке на грбовима Московије, Угарске, Рашке и Стирије. Знатније је исправио само грб Рашке. Код Ритера Витезовића су у том грбу на штиту само три потковице, а код Цефаровића је на штиту једноглави бели орао са три потковице, по једној у кљуну и у канџама.[10] У књизи је нов грб патријаршије. То је сложени грб у коме се на главном штиту, на централном месту, налази штит са грбом Рашке који са стране држе два лава од којих леви држи у једној шапи мач а у другој руски крст, а десни држи у левој шапи мач а у десној архиепископ-

[10] Георгије Михаиловић, *Српска библиографија XVIII века*, Београд 1964, бр. 17.

ску палицу. Изнад тога штита су шест медаљона са грбовима Дарданије, Славоније мора балтиског, Србије, Хрватске, Срема и Босне. Медаљон који представља грб Србије је најчуднији. На њему је крст са четири оцила у угловима замишљеног правоугаоника испод којих су укрштени мачеви.

У првом наслову књиге стоји да је патријарх Арсеније IV архиепископ свих Срба, Бугара, западног Поморја, Далмације, Босне, обе половине Дунава и целог Илирика. То је поновљено и испод патријарховог портрета и испод патријаршијског грба. У том смислу су у *Стематографију* ушли грбови земаља у којима живе Срби, Бугари и словенски Македонци, као и светитељи Срба, Бугара и словенских Македонаца.

У *Стематографији* стоји да књигу патријарху „Христофор Џефаровић, илирико-расијански општи зограф свепокорно приписује и у залог синовског поштовања дарује у Бечу 1741. октобра 21". Тај текст у истом облику поновљен је три пута, у обе варијанте првог издања и у другом издању. Њиме се није хтело рећи да је књига била тада готова. Оним речима Џефаровић је обележио дан, 21. октобар, по новом календару, када је Марија Терезија потврдила Арсенију IV положај карловачког архиепископа и титулу патријарха. Тако прочитани, тај датум није се могао мењати, нити је мењан.[11]

Да је Џефаровић *Стематографијом* обележио 21. октобар 1741, односно дан када је царица и краљица Марија Терезија потврдила положај карловачког архиепископа и наслова патријарха Арсенију IV потврдио је и посветном епистолом (10-12 л.). Биће да је ту посветну епистолу испевао народни секретар Павле Ненадовић млађи, који је испевао и потписао похвалну песму Христофору Џефаровићу (53-54 л.) у пољском тринаестерцу. Тим метром испевани су и стихови испод грбова, јамачно из пера секретара Павла Ненадовића, ученика школе Козачинског, како се потписао у *Стематографији*.

Извесно је да је Христофор Џефаровић резао неколике странице *Стематографије*. Ту су и прве његове сигнатуре на бакрорезачким пословима. Вештину бакрореза научио је по свој прилици код Томе Месмера. На књизи су он, Тома Месмер и његови ученици радили брзо. Очигледно је да су се журили да књига буде што пре готова. Када је уистину и била готова тешко је рећи, а не зна се ни када је започета њена реализација. Ако је већ потврда Марије Терезије од 21. октобра била повод да се начини књига, онда је рад на

[11] Асен Василев, *„Стематографията" на Христофор Жефарович*; Христофор Жефарович, *Стематография*. Факсимилно издание коментирано от Асен Василев, София 1980, 20, понавља да је књига објављена 21. октобра 1741. Он онде, стр. 20-1, још увек понавља и да је Џефаровић „пръв южнославянски стихотворец", а за св. Мајку Ангелину (Ангелију, стр. 21) вели да је „св. Майка на ангелите". За свету Ану, супругу Стефана Немање, Анастасију (стр. 22) домишља да би могла бити трећа, невенчана, супруга цара Ивана Асена II. И св. Јелена, Анжујска, светитељка Српске православне цркве, за њега је Бугарка, мати цара Ивана Асена II.

њој започет можда тек крајем 1741. године. Ако је, пак, књига замишљена раније и ако су неки послови били пре тога урађени, онда је после 21. октобра начињен само први наслов са посветом и написана посветна епистола. Да се дође до ње, ваљало је да је напише народни секретар Павле Ненадовић у Сремским Карловцима, да је, потом, стави на предложак Константин Студеничанин у Пешти, да потом у Бечу буде пренета на бакарну плочу и изрезана и тек потом отиснута на хартију. Да је све то ишло најбрже, требало је још много времена за пошту. Мало је веровати да је прва варијанта првог издања могла бити готова до конца 1741. године. Колико се брзо радило на књизи показује и то што Цефаровић није завршио гравире на 1, 2'. и 3. листу. Оне су остале беле, нешрафиране. Њих је завршио за другу варијанту. Када је остварено друго издање на коме се још радило и за кога су начињени сасвим нови бакрорези на 12 л. те уметнути л. између 12. и 13. л. са новим царом Душаном на коњу и новим крађим насловом и др. не зна се, такође.

Да је *Стематографија* рађена релативно брзо показује и то што су ликови св. Параскеве (Петке), св. Георгија Бугарина и св. Мајке Ангелине (52 л.) и св. Максима и св. Стефана Рапавог (52') стигли поткрај књиге. О брзини рада сведоче и два лика краља Милутина или погрешно бележење краља Драгутина именом краља Милутина.

И наслови *Стематографије* сведоче да се на њој радило доста брзо. Само брзином рада могућно је објаснити како је у књигу могло да уђе два наслова. При томе ваља имати на уму да је Цефаровић био у великој дилеми како да реши проблем наслова. Њему је још увек била блиска рукописна књига, па је у њеној традицији наслове решио у скривеном колофону, у доњем делу 12'. листа. Онде није пренео наслов из књиге Павла Ритера Витезовића него је дао нови наслов: *Изображеније оружиј* (грбова) *илирически*. То, међутим, није био и крај његових невоља са насловом. Начинио је нови наслов и на њему исписао посвету патријарху Арсенију поводом потврде положаја архиепископа, а томе је додао и патријархов портрет који је требало да буде фронтиспис, а није био. Нови наслов ставио је испред ранијег колофона (9. л.), а на његову полеђину портрет Арсенија IV, иако је требало да буде испред наслова. Дабогме да је и овај наслов сакрио. Очигледно је, Цефаровићу није било лако да реши судбину наслова *Стематографије*. Традиционална србуљска књига, и рукописна и штампана, није познавала насловну страницу. Руске и грчке књиге, које је Цефаровић упознао, имале су је, а када су биле лепше имале су и фронтиспис. Ваљда су му и те књиге биле блиске. У не малој дилеми и на великом испиту, учинио је тада оно што је могао. Начинио је чак два наслова и сакрио их је. Помирио је тако традицију рукописних и штампаних србуља са новим европским књигама на сасвим свој начин. Када је после *Стематографије*, 1742, наставио да издаје

бакрорезне књиге, више није био у дилеми, правио је насловне странице. Приклонио се новом царству књига. Ко му је у томе помогао, и да ли му је уопште помогао, неће се можда никада сазнати. Срећом за њега, послове и дилеме које није познавао када је 1741. у Бечу почињао нове послове, решио је брзо и ефикасно. Уосталом, и није му било времена за одлагање и дуго размишљање.

Lazar Čurčić

DAS JAHR 1741 IN DŽEFAROVIĆS LEBEN

Hristofor Džefarović hat im Jahrfe 1741 in Wien seine Tätigkeit als Graphiker, Kupferstecher, Veranstalter und Herausgeber von Büchern begonnen. Bevor er sich auf die andere Seite der Sava begab, hat er jedenfalls die fleißigen Schöpfer im Bereich des Buchwesens kennengelernt, den damaligen Archidiakonus von Dečani Jovan Georgrijević, den Abt von Studenica Konstantin, und allem Anschein nach auch den Patriarchen Arsenije IV. Jovanović Šakabenta. Spätestens bis 1738 dürfte er in Beograd auch die neuen serbischen Bücher, die in Rimnik zwischen 1726-34 gedruckten Fibeln von Feofan Prokopović und die in Kupferstich ausgearbeiteten Monatsbücher aus dem Jahre 1719 kennengelernt haben. In Sremski Karlovci hat er möglicherweise auch die Lateinschule des Emanuel Kozačinski und seine im Schulteater aufgeführte *Traedokomödie* kennengelernt. Spätestens in Bodjani hat er die Kupferstichgraphik der russischen Bücher kennengelernt. Bisher konnte nicht eindeutig festgestellt werden, wann er das europäische klassizistische Kupferstichbuch kennengelernt hat, aber jedenfalls hat er beschlossen, sich neben der Graphik auch der Ausarbeitung von serbischen Kupferstichbüchern anzunehmen, die die einzigen solcher Art in Österreich gewesen sind. Seine frühen Graphiken und Bücher verfolgten ein klares Ziel: die Erlangung der Bestätigung des Titels und der Institution des Patriarchen in Österreich (Graphik) und die Festhaltung dieses Aktes (Buch). Auch die Graphik *Der Heilige Sava mit orthodoxen Heiligen* und die *Stematographie* sollten als Zeugnis für Jurisdiktion des Patriarchen Arsenije IV. Jovanović Šakabenta dienen. Es ist nicht ganz klar, wann Džefarović seine *Stematographie* abgeschlossen hat, aber eines dürfte wohl ganz sicher sein: daß er in aller Eile trachtete, sie wo möglich eher fertigzustellen.

ЈЕЛЕНА АНДРЕЕВСКА

Крушевски зографи-иконописци и њихово место у уметности Македоније XIX века

Уметност на тлу Македоније у XIX веку у основи садржи све компоненте поствизантијске сликарске традиције, мада је тај сликарски стил претрпео извесне модификације, које су произишле као резултат новонасталих друштвено-економских услова и нових критеријума који су тада важили. У XIX веку на простору Македоније ради више стотина зографа распоређених у групе или појединачно. Они углавном сликају у Македонији или на позив наручиоца. Најчешће одлазе у јужну Србију и Бугарску. Међу њима је и крушевска сликарска скупина.

Друштвени развој овог дела Отоманске империје у XIX веку умногоме је зависио од спољњих и унутрашњих фактора. Веома важно место имао је геополитички положај.[1] Тиме је била на неки начин ограничена могућност непосредног додира са ослобођеним и државно конституираним заједницама на Балкану. Тако је то у великој мери ограничавало размену идеја и организовану комуникацију са осталим земљама које нису биле под турском доминацијом.[2] Посматрајући територију Македоније у оквирима Европе у XIX веку може се рећи да је она била, на известан начин, на маргинама свега онога што представља напредак у целокупном развоју европске цивилизације као што је, уосталом, био случај и са другим балканским народима у оквиру Турске империје. У односу на Балкан, а као његов интегрални део, Македонија је имала своје место у односу на догађаје везане за друштвено-историјска,[3] економ-

[1] *Историја на македонскиот народ*, кн. II, *Од почетокот на XIX век до крајот на Првата светска војна*, Скопје 1969, 7-8.

[2] Љубен Лапе, *Одбрани текстови за историјата на македонскиот народ*, II дел (трето проширено и дополнето издание), Скопје 1975, 231: Бл. Ристовски, *Македонската општествена мисла во првиот период на национална преродба*, Македонски славистички комитет, Скопје 1983, 3 (147).

[3] Блаже Ристовски, *Македонската општествена мисла во првиот период на националната преродба* (Реферати на македонските слависти за IX меѓународен славистички конгрес во Киев), Македонски славистички комитет, Скопје 1983, 3 (147).

ска[4] и културна превирања.[5] Уметност и књижевност[6] у овом периоду имали су свој континуитет и самим тим представљали су допуну свих празнина човекове свести и његовог постојања, јављајући се у облику надградње познате као Препород.[7]

Једна од компонената културног препорода македонског народа била је и уметност, која се наставља у XIX веку у условима и критеријумима који су били наложени већ поменутим приликама тога времена.[8] У контексту свих тих новонасталих политичких, економских и културних промена XIX века, многе су се рефлектовале и на пољу црквене уметности. То се најбоље могло сагледати у иконографији, тј. у заступљености локалних култова,[9] као што је био случај са словенским просветитељима Ћирилом и Методијем,[10] Седмочисленицима[11], као и локалним култовима типа св. Ђорђа, Новог Јанинског и др. Није случајно што су у том правцу ишли и крушевски сликари, као део те средине; они су репродуковали одређене жеље своје клијентеле и на тај начин су дали свој допринос у свеопштем националном, помало романтичарском расположењу. Тако је и нехотице сликарство овог периода на територији Македоније ушло као програмски циљ националних тежњи.

Крушевски сликари носе све карактеристике поствизантијске сликарске традиције, док се западњачки утицаји огледају само у декоративним елемен-

---

[4] Деса Миљовска, *Економски основи друштвене структуре македонских градова у другој половини XIX века*, Годишњи зборник Филозофског факултета, XV, Скопје 1963, 115.

[5] Др Климент Џамбатзовски, *Културно-просветните врски на македонците во Србија во текот на XIX век*, ИНИ, Скопје 1960, 16-19, 213.

[6] Блаже Конески, *Македонскиот XIX век*, Скопје 1986, 6-9; Харалампие Поленаковик, *Страници од македонската книжевност*, Скопје 1952, 106.

[7] Блаже Ристовски, *Што е тоа македонска преродба?* (Прилог кон периодизацијата на македонскиот национален развиток), Погледи, VIII, 3, Скопје 1952, 309.

[8] О уметности на територији Македоније у XIX веку види: Асен Василиев, *Български възрожденски майстори*, София, 1965; Антоние Николовски, *Македонските зографи од крајот на XIX век и почетокот на XX век*, Скопје, 1984; Димитар Корнаков, *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век*, Прилеп 1986.

[9] Коста Балабанов, *Прилог кон проучувањето на застапеноста на словенските просветители Кирил и Методиј во делата на македонските иконописци од XIX век*, „Културно наследство", V, Скопје 1974; исти, Иконописот во Македонија во периодот на *XIX век*, Скопје 1975.

[10] Блаже Конески, *Кирило-Методиевската традиција меѓу јужните Словени во XVIII и XIX век*, Скопје 1975, 11-15; К. Балабанов, *Собиди на буѓарската пропаганда, во втората половина на XIX век преку зографите да ги прикажат словенските просветители Кирил и Методиј и нивните ученици како исклучиво буѓарски просветители*, Школство и просвета во Македонија, Скопје 1979, 521-532.

[11] О „Седмочисленицима" видети: Цветан Грозданов, *Портрети на светители од Македонија IX-XVIII век*, Скопје 1983.

тима и представљају слаб рефлекс крајње ретардираног барока. Закаснеле реминисценције тог уметничког стила биле су примењене у духу једног провинцијског сликарства какво је било, и по схватању и по стилу, стваралаштво свих зографа који су деловали у Македонији у том периоду. Крушевска сликарска „тајфа" (група)[12] је била боља, јер су је сачињавали сликари са развијеном индивидуалношћу. Поред израженог природног талента, као основног предуслова у професионалном опредељењу, допринело је и стечено искуство. Потврда овога су њихове иконе које садрже изразиту индивидуалност, организованост и својеврсни печат сваког од њих.

Поред грађевинарства[13] и дубореза[14] у XIX веку у Крушеву су се развили иконопис и живопис. Проучавања показују да је активност на овом плану везана за Влахе досељене у Крушево крајем XVIII и почетком XIX века.[15] У другом таласу досељеника у Крушево, 1788. године, поред трговаца и занатлија, дошли су и Власи из Самарине-Епир (Грчка).[16] Они су населили две куће у Крушеву, а мештани су их назвали „самаринци". Међу њима је била и породица Зиси.[17] Презиме Зиси познато је из сигнатура на живопису у кало-

[12] Реч „тајфа" у ширем значењу означава сликарску групу у чији састав улазе: сликар, резбар, кујунџија и зидар. Оваквих „тајфи" у XIX веку у Македонији је било подоста. Кад је реч о крушевским зографима, можда термин „тајфа" није најподеснији, јер су ову сликарску дружину сачињавали искључиво сликари.

[13] Димче Коцо, *Архитектурата во Македонија во XIX век*, Ликовна уметност, 2-3, Скопје, 1974-1977; што се тиче профане архитектуре Крушева, видети: Радомир Волињец, Јасмина Алексиева, *Експресија на ентериерот (Архитектонските вредности на старата македонска кука за живеење имаат свој еквивалент во ентериернатa содржина)*, Културно наследство, X-XI, 1983, 1984, Скопје 1987, 59-70; Коста Балабанов, *Историја на Крушево (Од културното наследство на Крушево)*, гл. V, кн. прва, Крушево 1978, 300.

[14] Ж. Милићевић, *У постојбини наших копаничара и зографа*, Београд 1927, 33-38; Зое Личеноска, *Македонската црковна резба во XVIII-XIX век*, Гласник на Етнолошкиот музеј, Скопје 1960, 79-135; А. Василиев, *нав. дело*, 273; Т. Вукановић, *Копаничарство код Мијака*, Вранjски гласник, књ. VII, Врање 1971, 221-222, као и најновија истраживања о резби у књизи Д. Корнакова, *Творештвото на...*

[15] О Цинцарима у литератури је доста писано; најстарија литература је: G. Weigand, *Die Arumunen, ethnographische-philologisch-historische untersuchungen über das Volk der sogenannten makedo-rumunen oder zinzaren*, Leipzig, 1895; С т. Романски, *Македонскиятъ ромъмн*, Македонски преглед, годин I, кн. 5 и 6, София, 1925, 9-40; В. Кичов, *Град Крушево*, Библиотека, год. II, кн. XI, Пловдив 1896; Naciu (Anastas), *Aromanii-comerts, industrie, arte, expansiune, civilizatsie*, Foscani 1936; Д. Ј. Поповић, *О Цинцарима*, Београд 1937, Александар Матковски, *Турски извори за ајдутството во Македонија*, I-III, ИМИ, Скопје; исти, *Појава и растеж на Крушево*, Македонски јазик, год. IV, бр. 10, Скопје 1953, 32; Вангел Ј.Трпковски-Трпку, *Власите на Балканот*, Скопје 1986, 24.

[16] И. Иванов, *нав. дело*, 507; Ј.Милетик, *Исторически и художествени паметници...*, село Шамарина лоцира на подручју града Битоља; Р.М.Грујић, *Дворез св. Спаса...*, село Самарина лоцира у Епиру (Грчка).

[17] Презиме Зиси помиње и В.Трпковски-Трпку, *нав. дело*, 78, где набраја више влашких родова међу којима и род Зиси који су се доселили 1769. године.

ти Трескавачког манастира у близини Прилепа.[18] Тим презименом потписивао се Михаил зограф прних година после доласка у Крушево. Оснивач зографског рода Михаилови је поменути зограф Михаил. Његов животопис није у потпуности расветљен. Најранији траг Михаилове делатности на простору Македоније везан је за годину 1826, када је израдио ћивот за цркву Св. Димитрија у Битољу,[19] на коме се налази потпис на грчком језику. То говори да је Михаил зограф био оформљен сликар пре него што је дошао у Македонију, а да је свој занат научио од свог оца,[20] да би се касније усавршавао у неким од сликарских радионица у Солуну или на Св. Гори, можда и у неким центрима у Албанији.[21] Михаил је имао два сина, Димитра и Николу. Он их је научио свом занату, водећи их са собом тамо где је радио. Ова мала дружина је и прва сликарска група у Крушеву формирана крајем двадесетих и почетком тридесетих година XIX века, позната као род Михаилови. У исто време у Крушеву живи и ради још једна зографска група, досељена из мијачких села малореканског краја, позната као зографски род Атанасови. Оснивач овог рода је Атанас зограф, са синовима, Вангелом, Костом и Николом. Синови Атанаса зографа, радећи са оцем, учили су сликарски занат. Највише талента после Атанаса имао је Коста, који се одвојио од своје тајфе како би радио сам по црквама и манастирима у источној Македонији. Године 1973.[22] пронађен је његов сликарски прибор, библиотека са 14 књига и Ерминија писана од самог зографа Косте.[23] Међу крушевским породицама била је и породица Стојана Станкова-Рензе, али о њима не може бити речи као о сликарској групи, јер породица Рензовци током XIX века није постојала као тајфа.

Током седамдесет и две године (1826-1898)[24] крушевски сликари су створили опус од преко три стотине икона[25] и неколико целина зидног сликар-

---

[18] Бошко Бабиќ, *Манастирот Трескавец со црквата Св. Успение Богородично*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија, Скопје 1981, 53; исти, *Неколку податоци за зидарите и сликарите во Прилепскиот крај од XIX век*, Стремеж, 2, Прилеп 1961, 61; Коста Балабанов, *Историја на Крушево...*, 308-309; Б. Бабиќ, *нав. дело*, 44.

[19] Ћивот носи р. бр. 3.370, под којим је заведен у рег. књизи Републичког завода за заштиту споменика културе СРМ.

[20] Име оца Михаила зографа није познато.

[21] Није искључена могућност његовог боравка у неким градовима Албаније: Корча, Елбасан, Москополье.

[22] Године 1973. екипа Републичког завода за заштиту споменика на терену открила је откривен сав тај прибор.

[23] Сада се налазе у галерији цркве Св. Јован у Крушеву.

[24] То је условно узета година, имајући у виду да је прво регистровано дело крушевских зографа на територији Македоније године 1826, а последње дело носи датум 1898.

[25] Тачан број икона које су насликали крушевски зографи је 331; то је и поред евиденције Реп. завода СРМ.

ства. Већ је раније било речи о првом раду Михаила зографа, ћивоту за цркву Св. Димитрија. Ову годину (1826) Б. Бабић везује за рад на икони *Исус Христос* за манастир Трескавац, кад је игуман манастира био Тимотеј и кад је Михаил зограф насликао ову икону.[26] За време кратког боравка у Битољу, урадивши поменуту наруџбину, обезбедио је и друге наруџбине и препоруке од тадашњег мајстора градитеља Павла.[27] Мајстор Павле се залагао да зограф Михаил ради на живопису главне цркве Рилског манастира (Бугарска). У архиви манастира сачувано је писмо од 2. III 1842. године, писано у Битољу, у којем мајстор Павле препоручује једног искусног живописца по имену Михаила зографа.[28] Писмо је било упућено проигуману Јосифу и епитропима. Податак да је Михаил зограф дошао у Рилски манастир сазнајемо из дневника Неофита Рилског, који је у том периоду руководио радовима на изградњи манастира. Постоји такође једна бележница из које се види да је иконописац Михаил, по препоруци мајстора Павла, дошао у манастир носећи са собом поменуто писмо.[29] У манастирском Поменику (кодику), између осталих података који се односе на декорацију велике цркве, не постоји податак о Михаилу зографу. По доласку у Рилски манастир Михаил је тражио од манастирског братства да му омогуће пробни рад на једној куполи како би доказао своје зографско умеће. Да ли је молба зографа Михаила била услишена не може се тврдити, јер не постоји писани документат, али у нартексу изнад врата параклиса, посвећеном Ивану Рилском, насликана је композиција *Приношење моштију Ивана Рилског*, која се издваја од осталих сликаних површина[30] на којима су радили Бански и Самоковски зографи.[31] Тај сликани простор и ликовне особености које су садржане у њему у потпуности одговарају ликовном опусу зографа Михаила из Крушева. А. Василиев, К. Балабанов и Д. Корнаков су на становишту да се ради о зографу Михаилу и његовом пробном раду,[32] али да из непознатих разлога овом зографу није дата могућност да наслика преостали део цркве. Михаил зограф је израдио живопис у куполи манастира Трескавца у близини Прилепа. У куполи је насликао

[26] Бошко Бабиќ, *Манастирот Трескавец*..., 44.

[27] Протомајстор Павел из села Кримин (јужно од Костура – Грчка), био је задужен за изградњу главне цркве Рилског манастира; видети: Д. Корнаков, *нав. дело*, 101.

[28] В. Захариев, *За некои маистори от Дебарската – Миашката и Самоковската живописни и резбарски школи*, сп. Изкуство, кн. 4-5, София 1963, 90.

[29] Асен Василиев, *нав. дело*, 281.

[30] *Исто*, 283.

[31] В. Захариев, *нав. дело*, 90.

[32] Асен Василиев, *нав. дело*, 281; Коста Балабанов, *Историја на Крушево*..., 308; Димитар Корнаков, нав. дело, 101.

велику композицију Богородичине химне „О тебе радујет..."[33] У вези са овим живописом и његовим датирањем постоје супротна мишљења.[34] Михаил ради и живопис за цркву Св.Ђорђе у селу Рајчица (Дебар). Живопис куполе био је насликан 1840. године, како стоји и у самом натпису, док су иконе за иконостас цркве радили и потписивали заједнички Михаил и његов син Даниил.[35]

Стваралаштво крушевских зографа из рода Михаилових које их издваја од осталих зографа током XIX века у Македонији је рад на иконама. Своју активност на пољу иконописа проширују на простор Прилепа, Охрида, Ресена, Велеса, Ђевђелије и друга мања места у Македонији. Препознатљивост ове сликарске групе, како по ликовним тако и по иконографским особеностима, свакако је њихов рад на иконама за велики иконостас цркве Св. Јован Бигорски. Радећи за овај манастирски комплекс у периоду од 1830. до 1833. године, Михаил зограф и Даниил су насликали четрдесет и пет икона за иконостас, један ћивот и две велике иконе за манастирску трпезарију (ове иконе је насликао Даниил). На појединим иконама налазе се потписи оца и сина заједно, а на некима је само Михаилов односно Даниилов потпис. То је период управљања архимандрита Арсенија[36] који је лично водио инвентарну књигу манастира.[37] На једном листу тог документа за годину 1830. стоји: „На зуграфите три години .... IE ... " „Во штици за иконите, за маистори и за други.....Е..." Игуман Арсеније наводи да је 1830. године исплатио зографима унапред за три године 15.000 гроша. Овај податак документује на који начин и у које време су биле израђене познате иконе за Бигорски иконостас. Иконе које су и данас сачуване део су великог и у дуборезу израђеног иконостаса. Све су оне потписане, што потврђује заједнички рад у почетку тог великог посла Михаила и Даниила. Боравак младог зографа Димитрија у манастиру и његов контакт са архимандритом Арсенијем допринео је његовом преласку у монахе, када добија име Даниил. Ускоро на иконама више нећемо сретати потпис Димитрије, сина зографа Михаила, већ, монах Даниил, син зографа Михаила. У прилог овом су две иконе: *Архимандрит Арсеније обраћа се св. Богородици* (1833) и *Портрет игумана архимандрита*

---

[33] Бошко Бабиќ, *Манастирот Трескавец...*, 53; исти, *Неколку податоци за зидарите...*, 61.

[34] Коста Балабанов, *нав. дело*, 309; Б. Бабиќ, *нав. дело*, 44.

[35] *Исто.*

[36] Архимандрит Арсеније, игуман манастира Св. Јована Бигорског, управљао је од 1807. до 1838. године.

[37] Владимир Мошин, *Словенски ракописи во Македонија*, Скопје 1981, 37, 172, 174, 175, 182, 282, 394; документ се лако чита. Он је исписан на хартији величине 73,5 x 50,5 cm, писан је двојезично, у две колоне, на грчком и македонском језику.

Арсенија (1834/40), које се налазе у манастирској трпезарији.[38] На икони *Архимандрит Арсеније обраћа се св. Богородици* је допојасна представа св. Богородице типа Умиленија са Христом, десно је св. Јован Претеча у целој фигури са отвореним свитком у десној руци, а испред ногу св. Јована, као најмања фигура у композицији, насликан је старешина манастира Св. Јована Бигорског, архимандрит Арсеније, на коленима и приклоњен Богородици. Лице игумана приказано је у профилу. У десној руци држи отворени свитак док је лева рука подигнута у знак адорације. Композиције са овим садржајем су врло ретке у иконопису, а такође и у зидном сликарству. Ова икона има аналогије са фреско композицијом у цркви Св. Богородице Мавритисе у Костуру (Грчка), рађене у периоду XI-XII века.[39] На тој композицији ктитор Маноил насликан је у истој пози испред Богородице, као и игуман Арсеније на овој икони. У живопису такође срећемо сличан призор као што је онај из Студеничке цркве из 1568. године, где је приказана монахиња Анастасија како се обраћа Богородици.[40] Сличности налазимо и на једној икони ранијег периода. То је икона *Богородица са Христом и пророцима* из средине XVII века у манастиру Крушедолу, на којој је приказан игуман Јоаким на коленима испред Богородице, а испред њега је отворени свитак са текстом.[41] Други портрет архимандрита Арсенија налази се у манастирској трпезарији на северном зиду, насликан у целој фигури, окренут мало удесно. Арсеније је одевен у монашку одећу, са црном монашком капом на глави.[42] У наосу цркве (Св. Јован Бигорски), испред иконостаса налази се Велики ћивот као заједничко дело резбара, зографа и кујунџије.[43] Ћивот је израђен (1833)[44] за време управе игумана Арсенија, а свете мошти купио је у Цариграду Хаџи Наке из села Беличица (Гостивар) заједно са кир (господином) Антонаки.[45] Ћивот су насликали Михаил зограф и Даниил монах, како је записано на доњем поклопцу самог ћивота.

---

[38] Коста Балабанов, *Новооткриен портрет на игуменот на манастирот Св. Јован Бигорски архимандритот Арсение од 1833. година, дело на зографот Даниил Монах*, Бигорско-научно културни собири, 1974-1975, Скопје 1976, 58, 62.

[39] Преузето из студије К. Балабанова, *Новооткриен портрет...*, 66.

[40] Сретен Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557-1614*, Нови Сад 1965, сл. 28.

[41] Каталог: *Српска средњовековна уметност.*

[42] Коста Балабанов, *Новооткриен портрет...*, 102.

[43] Димитар Корнаков, *нав. дело*, 94.

[44] Игуман Арсеније у књизи *Инвентар на годишниот биланс* Бигорског манастира записао је следеће: „**За великіи кившъ стъім мощемъ, за зуграфъ, за талѧдоръ, за куюм іѧ Г...**" Документат се чува у Архиву Македоније, Скопје.

[45] Димитар Корнаков, *нав. дело*, 95.

Игуман манастира Бигорског, архимандрит Арсеније, за време службовања у овом манастиру[46] сакупљао је око себе сликаре, резбаре и кујунџије за израду манастирског иконостаса. Његова улога мецене се испољавала у сакупљању књига[47] и активирању преписивачке традиције,[48] стварајући од Бигорског манастира духовно средиште где су се укрштала стара и нова сазнања о уметности и књижевности током првих деценија XIX века. Улога архимандрита Арсенија је велика ако томе додамо и релације које је он имао са Елбасаном,[49] Светом Гором[50] и Цариградом,[51] одакле се снабдевао предметима за потребе манастира, као што су крстови, књиге, свећњаци и друго. Пролазећи кроз овај културни центар, сликари из рода Михаилових (Михаил зограф и Даниил) оставили су иза себе иконе за велики манастирски иконостас, које речито говоре о њиховом стваралаштву, таленту и мајсторству. Бигорски манастир је за њих био и изазов и жеља да претходно сликарско искуство реализују на једном месту.

Иконе које су радили за Бигорски манастир део су великог у резби израђеног иконостаса који је подељен у три зоне. Поставка ових икона је уобичајена за иконостасе овог типа. Поменућемо неке од њих. Престона икона *Исус Христос Велики архијереј* (1831), рад Михаила зографа прилично је барокизирана и има доста сличности са светогорским графикама.[52] У истом маниру рађена је и једна друга престона икона *Богородица са Христом* (1831), рад Михаила зографа и Димитрија (тако се потписивао пре него што је прешао у монахе и добио име Даниил) из Самарине, како су се потписали

---

[46] Архимандрит Арсеније дошао је у Бигорски манастир 1795. године, а игуман манастира постао је 1807. године, после смрти архиђакона Стефана, како сазнајемо из манастирског *Поменика и Инвентарне књиге, Словенски ракописи во Македонија*, 398, док. 158.

[47] 1836. године игуман Арсеније записао је у *Инвентарној књизи* следеће: „**За купенъ книги и за книгохранителницу ЄФ**..."

[48] Вера Антиќ, *Препишувачката дејност во Бигорскиот манастир*, Научно-бигорски средби, Гостивар 1976.

[49] (1812) „**Іа големиотъ керстъ шо направифъ во Єлбасанъ. АФ**..."

[50] (1812) „**За големите свешницъі ѡт ста гора ГФ**..."

[51] Вероватно је Арсеније ишао више пута у Цариград, а претпоставку за то налазимо у његовом запису у књизи за годину 1812: „**Первн пат що сумъ однлъ во Цариградъ, за полилеи, кандила, за Єуглие, и за малъін крестъ во честнаго дрво ДФ**..."

[52] У XIX веку у Македонији су врло популарне графике, које су углавном импорт, било да се радило о светогорским или онима које су долазиле преко Карловачке митрополије. Куповали су их јер су биле јефтине, а зографи су их користили који пут као предложак сликајући иконе. О графици, њеном развоју, кад је реч о српском бакрорезу, видети: Динко Давидов, *Српска графика*, Нови Сад 1975; затим о графичким центрима у Бугарској: Ефтим Томов, *Български възрожденски щампи*, София 1975; Атанас Бошков, Асен Василиев, *Художественото наследство на манастира Зограф*, София 1981, и најновији рад Ваље Краут, *Историја српске графике, од XV до XX века*, Београд 1985.

у левом доњем углу иконе. То је престона икона типа Васељенске царице, у врло раскошној одећи, коју на средини струка придржава једна богато орнаментирана тока. Од празничних икона које се налазе у другој зони иконостаса издвојићемо неколико које се издвајају по иконографским и ликовним особеностима. То су пре свега иконе *Тајна вечера, Први васељенски сабор* и *Усековање главе св. Јована Претече*. Ове иконографске теме су врло ретко заступљене у ликовном програму македонских зографа који раде током XIX века. Тему *Тајна вечера* у македонском иконопису овог периода сликали су Дичо зограф (ученик Михаила) и Димитар Андонов Папрадишки (он слика ову тему више пута, зависно од поруџбина које је добијао). Икона *Усековање главе св. Јована Претече* је иконографски интересантна јер је на овој икони, поред чина Усековања (насликан у доњој половини иконе), насликана и сцена Иродове гозбе (горња половина иконе). То су биле новине примењене у овим конзервативним срединама где су доста дуго важила правила постбизантијске сликарске традиције, а свака нова појава нерадо је прихватана или је то прилагођавано схватањима конзервативне средине. То се односи и на преостале сликаре који припадају скупини крушевских сликара (род Атанасових), а раде у сличном маниру. То је пре свега Никола Михаилов из рода Михаилових и његов ликовни опус са доста иконографских особености, као на иконама *Обрезање Христово* (1848) из цркве Св. Атанасија-Богомила (Велес), *Рођење Богородице* (1849) за цркву у Новом Селу (Струмица), са интересантном иконографијом. Наиме, овде се пре свега ради о концепцијској постављености ликова Јоакима и Ане једног поред другог у седећем ставу (што је врло ретко), као и на икони *Рођење Богородице* где је један иконографски детаљ на фигури једна од три прислужнице. То је детаљ мараме на глави те девојке и начин како је она везана, што подсећа на везивање марама сеоских жена тога краја, а такође и прегача опасана око струка хаљине, детаљ ношње који се и данас радо носи у овим крајевима. Сликар Атанас зограф насликао је икону *Св. Јован Претеча* (1853), у молитвеном ставу за цркву Св. Богородице (Пробиштип). Овакав тип св. Јована у иконографији најчешће се јавља на Деизисним композицијама и врло ретко у иконопису. Овај тип биће репризиран на једној икони која је заједнички рад Николе и Вангела Атанасових, на икони *Св. Јован Крститељ* (1876), за цркву Св. Никола у Демир-Хисару. На икони *Благовести*, рад сликара Николе Михаилова, истичу се два иконографска елемента: крин[53] и отворена књига. Арханђео Гаврил насликан је у целој фигури, а испред Богородице је отворена књига. Ова два детаља су западњачки утицаји који су се јавили у иконопису ранијег периода

[53] Крин као атрибут арханђела Гаврила у тренутку кад саопштава вест Богородици о њеном зачећу дошао је као замена за процесионални крст на почетку XIV века, а одомаћио се у сликарству Србије у XVIII веку, док га у Македонији срећемо у XIX веку.

и продрли су преко Св. Горе или итало-критских сликарских радионица. На једној другој икони Благовести, Богородица такође има књигу испред себе, а цела сцена је постављена поред једне чесме, као нови моменат. Овај призор, познатији у византијској иконографији као *Анђеоски поздрав на бунару,* узет је из апокрифног Протојаковљевог еванђеља[54] и врло ретко је сликан од стране македонских зографа у XIX веку. Овај тип ћемо срести код крушевског зографа Атанаса на икони *Благовештење* (1871), за цркву Св. Богородице у Шробиштипу.

Композиције са овим или другачијим садржајем у иконографском погледу задржале су основну концепцију. Промене су биле више у примени декоративних елемената. У ту сврху улазили су цветни детаљи као сунцокрет, руже, крин и друго (икона *Св. Стефан* из 1840. године, рад Михаила зографа за цркву Св. Ђорђе – Влашка маала у Охриду), затим украшавање архитектурних елемената, капители са акантусовим лишћем. Украсни детаљи на одећи са обавезном златном траком у геометријским шарама, појас који се завршава током, ореоли оковани сребром израђени у богатој орнаментици, као и орнаментирани рамови. Примена свих тих декоративних елемената, као део ликовног израза кушевских сликара, јавила се као одраз времена које је наметало такав приступ. У примени ових елемената огледа се утицај западњачке уметности са примесама барока, који је у случају крушевских сликара у једној редукованој форми. Њихово сликарство је садржало стилске карактеристике прве половине XIX века у којима преовлађују елементи светогорског барока, затим већих манастира и цркава распрострањених по Егејском и Албанском приморју.[55] У овом контексту не би требало занемарити утицај Москопоља, Корче и Елбасана, ако се узму у обзир везе ових центара са Охридом и охридском сликарском тајфом која је деловала још у XVIII веку.[56]

Сликарство крушевских зографа, понајпре из рода Михаилових, свој сликарски манир поткрепили су неким ликовним особеностима по којима су се могли издвојити од већине сликара који су радили током XIX века у Македонији. Цртеж као један од особености ликовног израза крушевских сликара у њиховим делима заузима примарно место. То је најпре заслуга Михаила зографа и Даниила који поседују велико познавање цртежа и композиције. Линија која оцртава лица, тела и драперије је оштра, али смела у

[54] Лазар Мирковић, *Хеортолоџија*, 44.

[55] Коста Балабанов, *Творештвото на ѕрадителите, иконоџисците и живоџисците во Македонија од крајоѓ на XVIII до крајоѓ на XIX век*, Зборник на трудови (II конгрес на историчарите на уметноста на СФРЈ), Цељe 1978, 87.

[56] Цветан Грозданов, *Портрети на свеѓителџи од Македонија IX-XVIII век*, Скопје 1983, 124.

потезу. У њој се јасно наслућује одређено схематско решење и присутност картона.[57] Из овог произилази да су сликари за своје остварење користили унапред студиозно израђен цртеж. Колорит је такође један од елемената за препознавање крушевских сликара. Боје које они највише користе су црвена, зелена, плава, мрка, са свим нијансама. Боја је наношена четком у претходно обојеним скицама. У сликању икона коришћен је валерски начин обраде са прецизно опредељеним тоновима.[58] Наношењем боја на одређеним сликарским партијама, крушевски сликари правили су напоре да постигну одређене светлосне ефекте, као нпр. на неким примерима сликара Николе Михаилова и иконе *Преображење Христово и Крштење Христово*. Такође, употребу светлосних ефеката срећемо и код сликара Вангела и Николе Атанасових. Позадина иконе најчешће је златна кад се ради о сликарима из рода Михаилових (једини изузетак чине иконе сликане за иконостас цркве Св. Ђорђе-Рајчица, где је фон плаве боје). Плаву боју за фон користе зографи из рода Атанасових. Све иконе имају плаву позадину мада није искључено да је касније учињен премаз преко првобитне позлате. Сликарство рода Атанасових носи извесне карактеристике поствизантијске уметности, свакако у једној варијанти врло блиској схватањима и потребама свога времена у простору у коме су живели и радили. Нема доказа да је неко из овог сликарског рода учио занат у Солуну или на Св. Гори, мада такву могућност не искључујемо. У дугогодишњем раду по сеоским црквама и манастирима ова сликарска група је сликала иконе, најчешће појединачне светитеље и пророке, а ређе композиције из циклуса Христовог и Богородичиног живота. Ово указује да је сликарима из рода Атанасових, тематски програм био врло оскудан (мада је било указано на неколико примера са интересантним иконографским решењима које су применили у свом ликовном програму).

Сликарски опус крушевских зографа по иконографским и ликовним особеностима потврда су констатацији да се ради о једном покушају да своје знање и искуство преточе у сликарски израз који ће бити препознатљив и везан за време и простор у коме су живели и стварали. Као једна мала скупина која је деловала током XIX века у Македонији, са карактеристикама које носи њихово сликарство, група крушевских сликара нашла је место у стваралаштву на пољу уметности у Македонији за период о коме је реч. Треба истаћи да и поред свих квалитета које су имали крушевски сликари, и Крушево као један од центара сликарске активности током XIX века у Македонији, њихова улога је била ограничена у смислу њеног ширег утицаја на зогра-

[57] Јован Петров, *Технологија на иконописот во делата на зографите Михаил и Данаил монах од с. Самарина*, Битолско научно-културни средби 1974-1975, Скопје 1976.

[58] *Исто*, 146-159.

фе и њихово сликарство. Изузетак су били Дичо зограф и Адамче зограф у чијем се стваралаштву огледа одређени утицај који су претрпели поготову од сликара из рода Михаилових. Дичо зограф је био следбеник Михаилов, а Адамче зограф је радио у маниру Николе Михаилова. Преостали сликари који су стварали паралелно са крушевским или у периоду после њих не могу се сматрати њиховим следбеницима. Већина сликара који раде у овом периоду, своје сликарство су схватали најпре као занат и извор егзистенције. Мало је њих који су сликарству дали индивидуални печат.

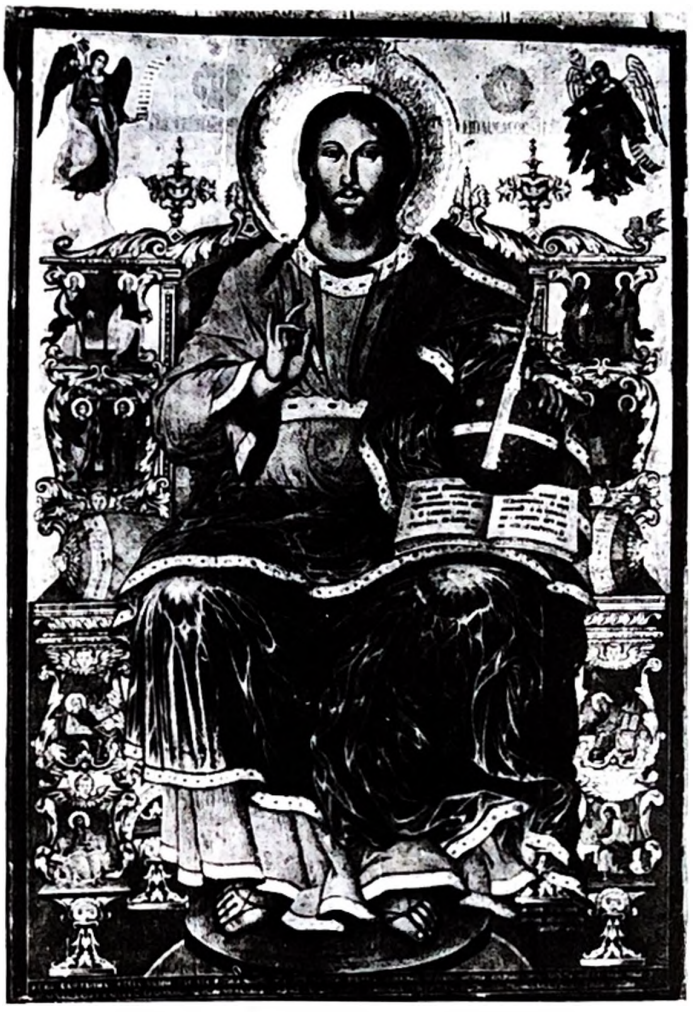
Jelena Andreevska

THE WORK OF KRUŠEVO ZOGRAPHERS-CHURCH PAINTERS AND ITS PLACE IN THE MACEDONIAN ART OF THE NINETEENTH CENTURY

From the eighteenthirties on, there were two lineages of painters at Kruševo, Macedonia: the Mihailovi and the Atanasovi. Active throughout Macedonia, they mostly painted icons for iconostases in churches and monasteries. The most eminent artist among them were Mihail Zograf, Nikola Mihailov and Atanas Zograf.

Their work bears all the characteristics of post-Bysantine pictorial tradition, while only the decorative elements faintly reflect western influence expressed in an extremely belated Baroque form. These belated reminiscences of the Baroque in the work of the majority of Macedonian nineteenth century painters, in terms of perception and style, were provincial in nature. The painters of the Kruševo circle had highly developed artistic individualities and produced work of outstanding quality.

Сл. 1. *Архимандрит се обраћа св. Богородици*, 1833. рад Даниила, црква Св. Јован Бигорски, Дебар



Сл. 3. *Исус Христос Велики архијереј*, 1831, рад Михаила зографа, Св. Јован Бигорски, Дебар

Сл. 2. *Архимандрит се обраћа св. Богородици* (деталь)

Сл. 4. *Први васељенски сабор*, 1833, рад Михаила и Даниила, црква Св. Јован Бигорски, Дебар

Сл. 6. *Рођење Богородице*, 1849, рад [illegible] илова, црква у Новом Селу, [illegible]

Сл. 5. *Усековање главе Јована Претече*, 1833, [illegible] хаила и Даниила, црква Св. Јован Бигорски,

Сл. 7. *Рођење Богородице*, 1848, рад Николе Михаилова, црква Св. Атанасије, село Богомила, Велес

Сл. 8. *Благовештење*, 1848, рад Николе Михаилова, црква Св. Атанасије, село Богомила, Велес

Сл. 9. *Св. Стефан*, 1840, рад Михаила зографа, црква Св. Ђорђе, Охрид

Сл. 10. *Св. Ђорђе*, 1840, рад Михаила зографа, црква Св. Ђорђе, Охрид

Сл. 11. *Богородица Одигитрија*, XIX век, рад Косте зографа (Атанасова), црква Св. Богородица, село Пробиштип

СВЕТЛАНА В. НЕДИЋ

Споменик на месту погибије Хајдук-Вељка Петровића у Неготину*

Име прослављеног јунака Првог српског устанка, Хајдук-Вељка Петровића, нераскидиво је везано за Неготин. У септембру 1810. г. Хајдук Вељко је учествовао у борби за ослобођење Неготина од Турака. После ослобођења Неготина Хајдук Вељко се вратио у Сокобању на положај бањског војводе. Кад је умро неготински кнез Миша Карапанџић, Карађорђе је 21. августа 1811. г. поставио Хајдук-Вељка за војводу крајинског и команданта неготинског. У Неготину је Хајдук Вељко живео у кули званој „Баба Финка" сграђеној у средини утврђења које се налазило на месту данашње цркве Свете Тројице. У пролеће 1813. г., у оквиру припрема за одбрану Неготина, постојеће утврђење допуњено је одбрамбеним системом који се састојао од пет шанчева и две куле. Хајдук-Вељков шанац налазио се на месту данашње Гимназије, а источно од њега био је шанац Вељковог побратима Николе Абраша. За време одбране Неготина Хајдук Вељко је погинуо на шанцу Николе Абраша у петак 18. јула 1813. г.[1]

У XIX веку насељена територија вароши се ширила, па је тако на простору где је био Абрашев шанац настала Влашка мала. Место погибије Хајдук-Вељка није било ничим обележено, што је приметио и Милан Ђ. Милићевић у књизи *Кнежевина Србија*, објављеној 1876. г. Милићевић је предложио да се ово место огради и да се на њему постави камено обележје.[2] Девет

* Овај текст је прочитан као саопштење на симпозијуму „Просвета и култура у 19. и почетком 20. века у Неготинској Крајини" одржаном 22. и 23. IX 1989. г. у Неготину, поводом прославе 150-годишњице Неготинске гимназије.

[1] Ђенерал Јован Мишковић, *Географско-историјске слике из Краљевине Србије. XI Неготин и Хајдук Вељко*, Годишњица Николе Чупића, књ. XXIII, Београд, 1904, стр. 201-220; Ж.[ивко] А. Спасић, *Хајдук Вељко*, Београд, 1953, стр. 105; Ђенерал К.[оста] С. Протић, *Кад је погинуо Хајдук Вељко?*, Отаџбина, св. 120, 1892, X, књ. 30, стр. 494-497; Тихомир Станојевић, *Неготин и Крајина од првих трагова до 1858. године*, Неготин, 1972, стр. 66.

[2] М.[илан] Ђ. Милићевић, *Кнежевина Србија*, Београд, 1876, стр. 985-986.

година касније, 1885. г. у сомборском часопису *Голуб* писац чланка о Хајдук-Вељку Петровићу изразио је чуђење што ово знаменито место покрива трава и што на њему нема никаквог споменика. Аутор је истакао да улица која води до тог места носи име Хајдук-Вељка. Илустрација чланка показује да се место погибије Хајдук-Вељка налази у приватном дворишту, које је ограђено једноставном дрвеном оградом.[3]

У време објављивања овог чланка Неготинци су почели да размишљају о подизању споменика на месту погибије Хајдук-Вељка. Одбор за подизање споменика Хајдук-Вељку образован је 1887. г. Председник Одбора је био свештеник Јован Станојевић. У раду Одбора учествовали су: Милутин Савић, управитељ Винодељско-воћарске школе у Букову, Ђорђе С. Стојковић, директор Неготинске ниже гимназије, Милутин Рајић, судија, Светислав Станојевић и Лазар Х. Нинић, трговци, и Душан Ж. Цајић, часовничар.[4] Одбор се бринуо о прикупљању добровољних прилога, које су давали појединци из Неготина и других градова у Србији. Део средстава сакупљен је на забавама и лутријама које је Одбор приређивао у Неготину.[5] На забави приређеној поводом дочека нове 1890. године Неготинска општина је приложила 2000 дин. а Еснаф бакалски 100 дин.[6] Подизање споменика помогли су и Београђани, који су скупили прилоге на добротворном концерту одржаном на Калемегдану 14. маја 1889. г. Концерт је организовала Грађанска касина, а музички програм је извео војни оркестар под управом диригента Драгутина Чижека.[7]

Почетком 1892. г. приступило се остварењу замисли о подизању споменика. Прота Јован Станојевић сазнао је да је вајар Ђорђе Јовановић израдио рељефни портрет Јована Јовановића-Змаја, који је откупило Министарство просвете да се умножи за гимназије у Србији. То је подстакло проту да напише писмо Ђорђу Јовановићу, који је тада живео у Београду, и да изрази

---

[3] -К-, Хајдук Вељко Петровић, Голуб, бр. 8, 1. VIII 1885, VII, стр. 114-117. На овај чланак скренуо ми је пажњу колега Никола Плавшић, кустос-историчар у Музеју Крајине у Неготину, па му овом приликом срдачно захваљујем.

[4] *Споменик Хајдук-Вељку*, Стражилово, бр. 2, 14. I 1888, IV, стр. 31. За овај чланак сазнала сам из Библиографије српске уметности која се ради у Институту за историју уметности у Београду. – *Позив српским родољубима*, Тимочанин, бр. 41, 2. VII 1892, IV, стр. 4. – *Одбор за подизање споменика Хајдук-Вељку*, Дневни лист, бр. 152, 14. VII 1891, V, стр. [2].

[5] *Имена приложника, који су дали добровољне прилоге на забави држаној 31. децембра пр. год. у корист подизања споменика Хајдук-Вељку*, Тимочанин, бр. 7, 30. I 1892, IV, стр. [1-2] додатка. – *Дневне вести*, Тимочанин, бр. 2, 9. I 1892, IV, стр. 2.

[6] *Домаће вести*, Крајина, бр. 4, 11. I 1890, I, стр. [3]. – *Списак прилога на забави даватој 31. децембра 1889. године у корист фонда за подизање споменика Хајдук-Вељку*, Крајина, бр. 9, 28. I 1890, I, стр. [4]; бр. 15, 18. II 1890, стр. [3]; бр. 17, 25. II 1890, стр. [3-4].

[7] *Огласи*, Српске новине, бр. 104, 11. V 1889, LVI, стр. 481-482.

жељу Неготинаца да рељефни портрет Хајдук-Вељка украси будући споменик. Ђорђе Јовановић је пристао да бесплатно изради рељеф, с тим да му Одбор за подизање споменика плати материјал (бронзу) и трошкове транспорта. Кад је стигао позитивни одговор из Неготина, Јовановићу је остало само месец дана за израду рељефа. Вајар је направио модел и послао га у Париз да се излије у Монцовој радионици. Из Неготина је Ђорђе Јовановић добио и нацрт споменика, али њиме није био задовољан, па га је послао у Министарство грађевина да се преправи.[8] Дефинитивни пројекат споменика израдио је архитекта Јован Илкић, који је у то време радио у Архитектонском одељењу Министарства грађевина.[9]

Земљиште на коме је Хајдук Вељко погинуо откупио је од приватног власника Милан Николић из Јасенице и поклонио га за подизање споменика.[10] Камен-темељац за споменик положен је 25. маја 1892. г.[11]

Свечаност откривања споменика трајала је три дана – од 18. до 20. јула 1892. г. У то време Неготин је имао 5000 становника, а свечаности је присуствовало 6000 људи. Долазак Београђана у Неготин организовало је Београдско певачко друштво, које је учествовало у свечаности. Београђани су допутовали бродом „Кулпа" до Радујевца, где их је чекало око сто кола за превоз до Неготина. У Неготину су Београђани одсели у приватним кућама. У суботу, 18. јула, на дан погибије Хајдук-Вељка, одржан је парастос у цркви Св. Богородице, поред које је Хајдук Вељко сахрањен. Тога дана грађани су на кућама истакли црне заставе, а трговци су затворили радње и држали их затворене до краја свечаности. Сутрадан, у недељу, 19. јула, одслужена је литургија у цркви Св. Тројице. Чинодејствовало је десет свештеника, а на јектенија је одговарало Београдско певачко друштво. После службе поворка грађана је отишла до споменика. На челу поворке два старца окружена одредом војника носила су слику Хајдук-Вељка. За време откривања споменика певало је Београдско певачко друштво. Изасланик владе, министар војни Димитрије Ђурић, одржао је говор о Хајдук-Вељку. Говорили су и председник Одбора за подизање споменика Јован Станојевић, председник Београдске општине Милован Р. Маринковић и председник Београдског певачког друштва Ђока Станојевић, професор Војне академије. У говорима нико није поменуо ауторе споменика. Вајар Ђорђе Јовановић је присуствовао откривању споменика,

[8] Архив САНУ. Досије академика Ђорђа Јовановића. Аутобиографија, стр. 5-6.

[9] Податак о Илкићевом ауторству узет је из следећих публикација: Ср.[ета] Ј. Стојковић, На лепом српском Дунаву. Од Београда до Радујевца, Београд, 1893, стр. 288–305; Мих.[аило] М. Стевановић, *Хајдук Вељко и његова браћа*, Пожаревац, 1893, стр. 49-54.

[10] Подаци са плоче на кући у Хајдук-Вељковој улици бр. 73. Двориште ове куће граничи се са простором на коме је споменик.

[11] *Позив свима родољубима*, Тимочанин, бр. 32, 17. V 1892, IV, стр. 4.

али је на место за почасне госте доспео захваљујући сопственој упорности. У понедељак, 20. јула, на летњој позорници подигнутој у дворишту Гимназије, глумци Народног позоришта из Београда извели су драму Јована Драгашевића *Хајдук Вељко*. Представа је одржана пре подне, а увече је на истој позорници био концерт Београдског певачког друштва. Дириговао је Стеван Мокрањац. У оквиру програма отпевана је први пут *Шеста руковет*, коју је Мокрањац компоновао за ову прилику, инспирисан народним песмама о Хајдук-Вељку. На крају концерта секретар Друштва светога Саве, сликар Ђока Миловановић, предао је Мокрањцу Светосавску медаљу.[12]

По жељи Одбора за подизање споменика Хајдук-Вељку споменику је дат облик обелиска. Овај облик је у то време био уобичајен за надгробне споменике. Архитекта Јован Илкић дао је споменику монументалне димензије. Обелиск је висок око 4,5 m. Направљен је од једне врсте гранита ружичасте боје, који може да се нађе код села Плавне у околини Неготина. Споменик је одлично пропорционисан, а добрим пропорцијама одликују се и грађевине подигнуте према Илкићевим пројектима. На постољу споменика уклесани су основни подаци о Хајдук-Вељку, као и стихови Љубомира П. Ненадовића и Драгомира Брзака. Брзак је, као и Ђорђе Јовановић, присуствовао откривању споменика.[13]

На обелиску се истиче бронзани рељеф са портретом Хајдук-Вељка. О настанку лика Хајдук-Вељка говори Константин Ненадовић у књизи *Живот и дела великог Ђорђа Петровића Карађорђа*. Ненадовић износи да је према

---

[12] *Ред свечаности при откривању споменика Хајдук-Вељку Петровићу, војводи крајинском, на дан 18, 19. и 20. јула ове год.*, Српске новине, бр. 152, 14. VII 1892, LIX, стр. 794. Исти текст објављен је и у листу *Србија*, бр. 6, 14. VI 1892, I, стр. [3]. За овај податак сазнала сам из Библиографије српске уметности која се ради у Институту за историју уметности у Београду. – *Излет у Неготин*, Србија, бр. 5, 12. VII 1892, I, стр. [2]. Исти текст објављен је у *Српским новинама*, бр. 154, 16. VII 1892, LIX, стр. 801. – *Неслужбене објаве*, Српске новине, бр. 154, 16. VII 1892, LIX, стр. 802. – *Позив српским родољубима*, Тимочанин, бр. 41, 2. VII 1892, IV, стр. 4. – *Откривање Хајдук-Вељковог споменика у Неготину*, Тимочанин, бр. 44, 19. VII 1892, IV, стр. 2. – *Са Хајдук-Вељкове прославе, Тимочанин*, бр. 45, 26. VII 1892, IV, стр. 2. – Архив САНУ. Дневник Милана Ђ. Милићевића. 9327/15, л. 31–32. – Мих. М. Стевановић, *нав. дело*, стр. 49-54; Ср. Ј. Стојковић, *нав. дело*, стр. 14–18, 260, 269, 288–305; Ј. Мишковић, *нав. дело*, стр. 226-228. – Архив САНУ. Досије академика Ђорђа Јовановића. Аутобиографија, стр. 5–6. – Аница Шаулић, *Ђорђе Јовановић – српски вајар*, Зборник за друштвене науке, св. 16, Нови Сад, 1957, стр. 59; Миодраг Стефановић, *Ђорђе Јовановић – савременик Стевана Мокрањца*, Развитак, бр. 4-5, 1986, XXVI, стр. 97–98. – *Споменица Београдског певачког друштва приликом прославе педесетогодишњице 25. маја 1903. год.*, Београд, 1903, стр. 64–66. – Петар Коњовић, *Стеван Ст. Мокрањац*, Нови Сад, 1984, стр. 67–68; Коста П. Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, Неготин, 1988, стр. 59-62.

[13] Др Тихомир Станојевић, *Неготин и Крајина од 1859. до 1940. године*, Неготин, 1980, стр. 162-165; Мих. М. Стевановић, *нав. дело*, стр. 49-54; Ср. Ј. Стојковић, нав. дело, стр. 288-305; Ј. Мишковић, *нав. дело*, стр. 225-228.

казивању Вељковог брата Милутина на Хајдук-Вељка личио црногорски војвода Петар Вукотић, који је касније постао таст кнеза Николе Петровића. Вукотић је 1850. г. боравио у Београду и позирао сликару Урошу Кнежевићу, који је тада радио портрете устаничких војсковођа за галерију кнеза Александра Карађорђевића. На основу лика Петра Вукотића и описа који је дао Вељков брат Милутин, Урош Кнежевић је насликао портрет Хајдук-Вељка. Слика је завршена 1852. г. Данас се налази у Народном музеју у Београду. Ненадовић помиње и литографију, рађену према овом портрету, али не наводи име њеног аутора. Аутор литографије је Анастас Јовановић, а литографија је први пут објављена 1852. г. у трећој свесци публикације *Споменици српски*. У Музеју града Београда, међу делима Анастаса Јовановића, налазе се три талботипије снимљене око 1851. г. Оне представљају младог човека у црногорској ношњи, са токама на прсима и фесом на глави. На полеђини једне од талботипија Анастас Јовановић је написао „Хајдук Вељко". Када се талботипије упореде са литографисаним портретом Хајдук-Вељка види се да је Анастас Јовановић израдио литографију на основу ових снимака, а не према слици Уроша Кнежевића, како наводи Константин Ненадовић. Сличност лика на талботипијама и лика Петра Вукотића на портрету из 1875. г. наводи на помисао да је и Урошу Кнежевићу и Анастасу Јовановићу позирала иста личност и да поменуте талботипије представљају Петра Вукотића. Литографијом Анастаса Јовановића, која је била веома популарна, послужио се Ђорђе Јовановић када је вајао портрет за споменик Хајдук-Вељку. Као и остала дела Ђорђа Јовановића, и овај рељеф изражава ауторово начело да уметничко дело треба да се одликује мером, складом и јасноћом. Лик Хајдук-Вељка је благо моделован и на њему нема сувишних детаља. Једноставност лика доминира целом композицијом, коју чине овална површина са портретом и декоративни оквир састављен од храстовог и ловоровог лишћа и укрштених пиштоља. Испод рељефа на обелиску су уклесане легендарне Хајдук-Вељкове речи „Главу дајем – Крајину не дајем". Обелиск и рељеф спојени су у хармоничну целину.[14]

[14] Lorris, *Неготинске светковине*, Србија, бр. 13, 26. VII 1892, I, стр. [1-2]; бр. 14, 28. VII 1892, стр. [1-2]; Мих. М. Стевановић, нав. дело, стр. 49-54; Ср. Ј. Стојковић, *нав. дело*, стр. 288-305; Др Тихомир Станојевић, *Хајдук Вељко у историји и народној традицији*, Развитак, бр. 6, 1980, XX, стр. 90–110; Константин Н. Ненадовић, *Живот и дела великог Ђорђа Петровића Карађорђа, врховног вождa, ослободиоца и владара Србије, живот његови војвода и јунака*. Књ. II, Беч, 1884., стр. 748; Павле Васић, *Историски портрети Уроша Кнежевића*, Зборник Музеја Првог српског устанка, II, Београд, 1960, стр. 33-42; Др Павле Васић, *Урош Кнежевић портретист*, Оново, 1975, стр. 118; Павле Ч. Васић, *Живот и дело Анастаса Јовановића, првог српског литографа*, Београд, 1962, стр. 44–46, 69; Никола Плавшић, *Неготин са старих фотографија*, Неготин, 1988, фот. 1; Љиљана Константиновић, *Хајдук Вељко Петровић и његов лик у делима уметника*, Зборник радова са

Споменик је био ограђен стубовима повезаним ланцима, а на врховима стубова била су топовска ђулад, као симбол борбе за одбрану Неготина.[15]

Неколико година после откривања споменика Ђорђе Јовановић је сазнао да је рељефни портрет Хајдук-Вељка обојен масном бојом. Отпутовао је у Неготин и видео да је на портрету фес обојен црвеном бојом, кићанка плавом, лице бојом меса, а одело зеленом и плавом бојом. Ђорђе Јовановић је провео цео дан скидајући ове боје амонијаком. После тога је бронзу поново патинирао бакарном патином. У исто време је приметио да је првобитна ограда, која је била у складу са спомеником, уклоњена и замењена новом.[16]

Нова ограда је имала облик балустраде са вазама. Оваква ограда види се на фотографији официра XIII пука „Хајдук Вељко", снимљеној 1899. г, на разгледницама са почетка XX века и на фотографијама снимљеним између два рата.[17] После Другог светског рата опет је направљена нова ограда, овога пута од једноставних стубова са саксијама на врху. Ова ограда се види на разгледницама које се тренутно продају у Неготину. Данас ограда поново има првобитни облик, само што сва ђулад нису на броју.

Споменик на месту погибије Хајдук-Вељка постао је историјска знаменитост Неготина.[18] Разгледали су га високи гости у оквиру званичних програма обиласка вароши. Када су у пролеће 1900. г. путовали по источној Србији, краљ Александар и краљ-отац Милан Обреновић посетили су и Неготин, где су боравили од 22. до 24. маја. На месту погибије Хајдук-Вељка

научних скупова у Неготину и Кладову поводом обележавања 170 година од погибије Хајдук-Вељка Петровића и 150 година ослобођења од Турака, Неготин–Кладово, 1984, стр. 29-32. Овај текст је објављен и у часопису Развитак, бр. 4-5, 1983, XXIII, стр. 66-69; *Анастас Јовановић, први српски фотограф*. [Каталог изложбе]. Галерија САНУ, Београд, 1977, стр. 67, 114, 121. У овом каталогу је под кат. бр. Н 27 репродукована талботипија на чијој је полеђини Анастас Јовановић написао „Хајдук Вељко". Све три талботипије, као и литографисани портрет Хајдук-Вељка, објављени су у комплету разгледница који је 1988. г. издао фото-клуб „Хајдук Вељко" у Неготину. – Војвода Гавро Вуковић, *Мемоари*, 1, Цетиње–Титоград, 1985, сл. 38. [Репродукција портрета Петра Вукотића из 1875. год.]

[15] Првобитна ограда око споменика види се на илустрацијама у следећим публикацијама: Ср. Ј. Стојковић, *нав. дело*, стр. 291; Ј. Мишковић, *нав. дело*, стр. 227; Феликс Каниц, *Србија. Земља и становништво од римског доба до краја XIX века*. Књ. II, Београд, 1985, стр. 436. – Иста ограда се види и на разгледници која се чува у Народној библиотеци Србије под сигнатуром Рг 641/36. – Ова разгледница репродукована је у наведеној књизи Николе Плавшића, као фот. 81 у додатку.

[16] Архив САНУ. Досије академика Ђорђа Јовановића. Аутобиографија, стр. 5- 6.

[17] Народна библиотека Србије. Разгледнице. Рг 641/3, Рг 641/6, Рг 641/11, Рг 641/18, Рг 641/24, Рг 641/37. – Н. Плавшић, *нав. дело*, фот. 12; Т. [одор] Радивојевић, *Србија у слици и речи*, I, Београд, 1913, стр. 138; И с т и, *Југославија у слици и речи. I Србија*, Београд, 1927, стр. 109.

[18] *Споменица стогодишњице ослобођења Тимочке крајине 1833-1933*. Уредио Јеремија Живановић, Београд, 1933, стр. 180.

краљ Александар и краљ Милан били су 23. маја у 4 сата по подне. За успомену на ову посету установљена је књига за уписивање посетилаца овог знаменитог места. Књига је названа „Поменик" и у њу су се први уписали краљ Александар, краљ Милан и чланови њихове свите. У Музеју Крајине у Неготину чува се фотографија снимљена овом приликом, која приказује краља Александра са пратњом испред споменика на месту погибије Хајдук-Вељка.[19]

Фотографисањем испред споменика обележавани су разни значајни догађаји у Неготину. Тако су се код споменика фотографисали чланови Певачког друштва „Хајдук Вељко" приликом прославе педесетогодишњице 1903. г. Неготинске занатлије фотографисале су се испред споменика 1911. г., када је на основу Закона о радњама из 1910. г. ликвидиран Неготински еснаф.[20]

Између два рата око споменика се окупљала омладина. Стари Неготинци се сећају да су житељи Влашке мале за време свадбених свечаности играли коло код споменика.[21]

Данас је простор око споменика уређен као парк са клупама за посетиоце и рефлекторима за осветљавање споменика. Око споменика расте високо дрвеће – липе, бор, дуд и орах. Овај мали парк одвојен је од улице оградом, а одмах иза парка је приватно двориште куће бр. 73 у Хајдук-Вељковој улици. Можда би требало размишљати о томе да се ова два простора одвоје зеленилом, како би парк око споменика постао засебна целина.

Svetlana V. Nedić

DAS HAJDUK-VELJKO PETROVIĆ DENKMAL IN NEGOTIN

Der legendäre Held des ersten serbischen Aufstandes Hajduk-Veljko Petrović ist in der Verteidigungsschlacht von Negotin gegen die Türken am 18. Juli 1813 gefallen und zwar an der Stelle, die sich heute in der Hajduk-Veljkova Straße befindet. An dieser Stelle wurde 1892 ein Denkmal errichtet. Die Errichtung dieses Denkmals wurde durch freiwillige Spenden der Bürger ermöglicht. Das Denkmal hat die Form eines Obelisks und wurde von dem namhaften Beograder Architekten Jovan Ilkić entworfen. Auf dem steinernen Obelisk ragt ein Bronzerelief mit dem Porträt des Hajduk-Veljko hervor, ein Werk des berühmten serbischen Bildhauers Đorđe Jovanović. Auf das Postament des Denkmals wurden Verse über Hajduk-Veljko eingemeißelt. Die Verse stammen von den Schriftstellern Ljubomir P. Nenadović und Dragomir Brzak. Das Denkmal gehört zu den kulturgeschichtlichen Sehenswürdigkeiten Negotins.

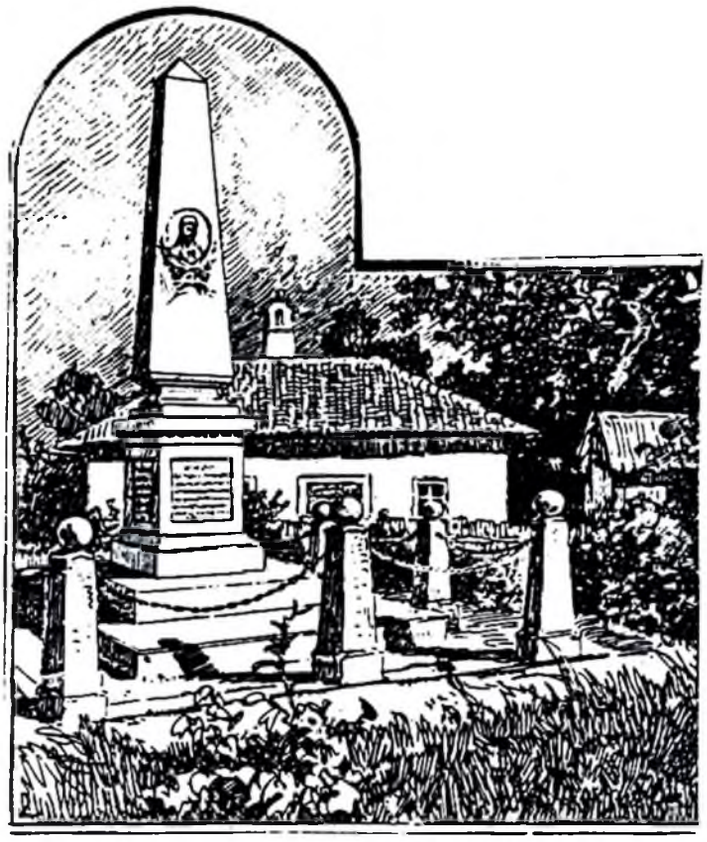
---

[19] *С пута Његовог Величанства*, Српске новине, бр. 116, 26. V 1900, LXVII, стр. 527. – Н. Плавшић, нав. дело, фот. 13.

[20] Н. Плавшић, *нав. дело*, фот. 31, фот. 43.

[21] Ђорђе Ст. Божиновић, *Неготински сокаци*, Неготин, 1987, стр. 34, 67.

Сл. 1. Споменик на месту погибије Хајдук-Вељка Петровића у Неготину. Из књиге: Феликс Каниц, *Србија. Земља и становништво.* Књ. II, Београд, 1985, стр. 463.



Сл. 2. Анастас Јовановић: Талботипија према којој је израђен литографисани портрет Хајдук-Вељка Петровића. (Музеј града Београда, инв. бр. АЈ 484)

Сл. 3. Анастас Јовановић: Портрет Хајдук-Вељка Петровића. Литографија. (*Споменици српски*. Св. III, Беч, 1852).

Сл. 4. Ђорђе Јовановић: Рељеф са портретом Хајдук-Вељка Петровића, саставни део споменика на месту погибије Хајдук-Вељка у Неготину

Сл. 5. Споменик на месту погибије Хајдук-Вељка Петровића у Неготину. (Фотографије бр. 4 и 5, снимио и израдио Никола Плавшић, кустос-историчар Музеја Крајине у Неготину.)

МИЛАНА БИКИЦКИ

Прва српска уметничка изложба у Сомбору и њени одјеци у штампи

Једна значајна изложба српских ликовних уметника, која је одржана у Сомбору у згради Жупаније од 8-23. маја 1910. године, није до сада била предмет озбиљнијих студија, нити је привукла пажњу истраживача, иако по своме обиму и значају то заслужује.[1] Приређена само шест година после оснивања Савеза југословенских уметника „Лада" и организовања Прве југословенске уметничке изложбе у Београду, изложба српских сликара и вајара у Сомбору чини значајну спону са ликовним изложбама које су, до Првог светског рата, остварене у Београду, Софији и Загребу као весници политичког уједињења и културне сарадње југословенских народа.[2]

Ова изложба привукла је нашу пажњу по бројним написима који су се, поводом њеног одржавања, јављали у штампи тога времена. Иако су ови написи „више документи него изрицање уметничког суда", у њима су забележена драгоцена сведочанства о богатој културној делатности српског народа настањеног у крајевима северно од Саве и Дунава. Различити, а понекад и опречни, по своме садржају ови написи нам дозвољавају да сачинимо преглед догађаја везаних за ову ликовну манифестацију и да оценимо њен значај у времену када је одржана, не само у ликовном већ и у општенародном значењу.

За ову изложбу штампани су: плакат, улазница и каталог.[3] Каталог изложбе поред уобичајених података о ауторима и изложеним делима доноси и

---

[1] *Друштво српских уметника Лада 1904-1974*, Београд, 1974, 8, 19; *Сликарство у Војводини 1900-1944*, Нови Сад, 1991, 200.

[2] О југословенским уметничким изложбама уп. Драгутин Тошић: *Југословенске уметничке изложбе*, Београд, 1983.

[3] Према писању *Бранковог кола* (1910, 15) плакат за ову изложбу урадио је Јован Коњарек. Павле Васић, *Уметничка топографија Сомбора*, 233, бележи као аутора плаката Драгутина Инкиострија, док испод фотографије плаката (122) наводи име Јована Коњарека. Плакат и каталог за ову изложбу чувају се у збирци породице Лалошевић. Уп. *исто дело*, 150. Љубазношћу Радивоја Стоканова, библиотекара у Градској библиотеци у Сомбору, сазнали смо да се и у Историјском архиву у Сомбору у збирци угледне породице Верице Бугарски чувају улазница и каталог ове изложбе.

Одредбе за куповање изложених предмета. У првој одредби се обавештавају посетиоци да продају изложених дела врши „Добротворна задруга Српкиња Сомборкиња". Друга одредба наглашава да продато дело остаје изложено до „закључка изложбе". У трећој одредби се каже да се цена уметничких радова установљава споразумно са уметником. Четврта одредба доноси премису по којој дела означена звездицом нису на продају. На крају овог каталога су огласи сомборских занатлија и трговаца који рекламирају своје производе. Међу њима је и Милан Станишић који има стовариште стакла, порцелана и других украсних предмета. Потомци Милана Станишића и данас имају велику радионицу за израду витража у којој су реализовани витражи многих југословенских уметника.

УЛАЗНИЦА НА СРПСКУ УМЕТНИЧКУ ИЗЛОЖБУ.

ВАЖИ САМО НА ДАН ОТВАРАЊА ИЗЛОЖБЕ.

ЦЕНА 2 К. Добротворна Задруга Српкиња Сомборкиња.

М. БИКАР И ДР. СОМБОР

Улазница за Прву српску уметничку изложбу у Сомбору 1910. године

О припремама ове изложбе, која је отворена у Сомбору 8. маја 1910. године, највише података пружа нам сомборски лист *Слоїа* који је, као недељни политички лист, излазио од 1905-1914. године. Већ 27. фебруара *Слоїа* доноси напис о активностима „Женске задруге Српкиња Сомборкиња" која чини све „да би прва Српска уметничка изложба у овим крајевима што сјајније успела". Изабран је приређивачки одбор који је подељен у три секције. Једна од њих бавиће се позивима „свих корпорација и одличних личности како из места, тако и са стране", затим ће бринути о продавању улазница и извештавањем јавних гласила. Друга секција ће се бавити приређивањем забава и дочеком гостију, а трећа ће радити на аранжирању изложбе, примању уметничких дела и „стараће се о дежурним благајницима и надзорни-

цима итд.". На крају писац закључује да се види како се „Женска задруга баш озбиљно латила посла".[4]

Изложба српских уметника у Сомбору имала је велики значај у подизању свести српског народа и уливала самопоуздање „у снагу и напредност нашу, а страном ће свету делима посведочити да Србин није инферијорна раса (као што је недавно у засебној књизи једној написао др Балоги) него бар толико исто културно напредан народ као и остали народи око нас", написао је извештач овог листа.[5]

У припремама ове изложбе активно учествује и удружење „Лада" чији су „изасланици" Сима Роксандић, вајар, и Љуба Ивановић, сликар, учинили све да изложба буде добро организована и постављена тако да привуче што већи број посетилаца.

Женска задруга је на својој последњој седници изабрала почасни одбор у који су ушли: Митрофан Шевић, епископ бачки, Антоније Хаџић, председник Матице српске, Лаза Дунђерски, „велики српски добротвор", Лаза Костић, песник, Милан племенити Зака и др Јоца Лалошевић, „куријални судац". Отварање изложбе је заказано за (25) април, 8. мај, на мали Ускрс. Како су у исто време у Сомбору били заказани избори, било је бојазни да би изложба заказана у исто време могла доживети неуспех због малог броја посетилаца, но „пошто су силна писма већ отправљена, скупоцени уметнички плакати већ одштампани, пошто су већ и многи уметници своје радове послали, то је физичка немогућност сад већ изложбу одгодити. Па ипак ми смо уверени да ће изложба пожњети потпун успех", писала је сомборска *Слоја*.[6]

Како се отварање изложбе приближавало сомборски лист је све ревносније обавештавао читаоце о њеним припремама и уметницима који су пријавили своје радове. „Као што чујемо до сада су следећи уметници пријавили своје учествовање на изложби. Гђа Бета Вукановић, Београд, Боривоје Стефановић, Београд, Васа Ешкићевић, Петроград, Ђорђе Јовановић, Београд, Јосиф Лалић, Дубровник, Јован Коњачек (Коњарек – примедба М.Б.), Београд, Љубомир Ивановић, Марко Мурат, Петар Убавкић, Риста Вукановић, Сима Роксандић, Београд, Петар Почек, Рим, јеромонах Рафаило Момчиловић, Ковиљ, Урош Предић, Орловат, Јован Каменски, Нови Сад, Стеван Алексић, Модош, Моша Шоамовић, Ниш, Бора Раденковић, Брза Паланка, гђица Наталија Цветковић, Београд и Љубица Филиповић, Крагујевац. Сви су знаци дакле да ће ова изложба пожњети сјајан моралан успех. На нами је да се

[4] *Слоја*, Сомбор, VI, 1910, 7.

[5] *Исто*, 16.

[6] *Исто*, 12.

својски заузмемо те да осигурамо тој изложби и материјалан спољни успех. Када се могу Срби чак у Петрограду и Риму да загреју за нашу изложбу, ваљда ћемо и ми знати шта нам ваља чинити."[7]

Плакат Прве српске уметничке изложбе у Сомбору 1910. године.

Шта је у духовном препороду српског народа, у овим крајевима, значила ова изложба сазнајемо из уводног чланка сомборске *Слоге*, објављеног под насловом *Српска уметничка изложба у Угарској*, који је изишао на сам дан њеног отварања. Известилац потписан шифром = (двема водоравним лини-

[7] *Исто*, 8.

јама једном изнад друге) пише: „Јер ову *прву српску уметничку изложбу* (подвукао аутор чланка) у крајевима с ове стране Дунава и Саве изазвала је жива потреба нашег народног индивидуалног живота. Културна потреба, да са врела стваралачке моћи духа народног црпемо снаге за даљи живот да се у чистој и уметничким стваралачким духом прекаљеној „води живој" окупамо знамењем српске народне културе и уметности; па да тако снагом очеличени а духом народне културе наше препорођени јачамо, снажимо оно, што је можда већ малаксало или са непознавања своје националне културе клонуло, да духом српске националне уметности оплемењени са поносом, тврдим и дубоким уверењем о снази, напретку и развитку српске уметности, а тиме уопште и српске културе, смело ходимо стазом свога народног живота."[8]

Овај чланак као да је био одговор свима онима који су сумњали у успех ове изложбе, јер како вели писац чланка *Прва српска уметничка изложба у Угарској*: „Када је покренута идеја српске уметничке изложбе, свет нам се је смејао. Наша браћа иноверци подругљиво су запиткивали „а где су вам уметници и какови су им радови?" Учени, начитани наши прваци пожурили су се да нам очински посаветују да је овај потхват неспроведљив. А људи, којима је уметност terra incognita, и којих је у нас на жалост још увек врло много, из свег грла су викали „на што вам та изложба, те ако је и скрпите, она ће бити малена, незнатна, јадна, од које нико и ништа неће видети користи!?"[9]

Међутим, писац овог чланка који се потписао псеудонимом „Рипортер" одушевљено констатује да су све „тешкоће побеђене" и да је прва српска уметничка изложба отворена „поносита и дивна", а да својом неодољивом снагом привлачи и „старо и младо без разлике вере и народности". Она је, закључује писац, настала као плод велике љубави и труда српске жене. Описујући атмосферу која је тог дана владала у Сомбору аутор овог чланка пише: „Већ дан пре, у суботу је почео да долази велик број гостију са стране. Ко се благовремено пријавио, тога је дочекао и сместио у стан нарочит одбор, а ко се није пријавио или ко се је са пријавом закаснио, богме, морао се је задовољити са тим, што му је могуће било пружити јер сви хотели, а и сви приватни станови беху пуни и препуни гостију."[10]

И у кући Лазе Костића који је те, 1910. године, био тешко болестан, било је пуно значајних личности. Он сам је о томе писао једном свом пријатељу следеће: „Овде је сад велика трка око избора и изложбе. У мене ће бити госп. владика Митрофан 3-4 дана. Долази и Мица са својом Аницом."[11]

---

[8] *Исто*, 17.

[9] *Исто*, 18.

[10] *Исто*, 18.

[11] *Летопис Матице српске*, Нови Сад, CVI, 1932, књ. 334, св.3, 269.

О тим данима остало је забележено и следеће: „1910. године избори за парламент одвијали су се у веома напетој атмосфери. За представника града изабран је др Давид Коњовић са програмом националне радничке партије Тисе... И поред политичке климе у овој години су у Сомбору организовали изложбу српских ликовних уметника. Изложбу је отворио велики жупан Стеван Војнић. Изложба је доживела велики успех. Из целе земље у Сомбор је дошао велики број знаменитих Срба како би посетили ову изложбу."[12]

Описујући атмосферу на сам дан отварања извештач листа *Слога* бележи следеће: „У недељу пре подне у 9 сахата отпочета је архијерејска служба, на којој је уз велику асистенцију чинодејствовао Високопреосвећени господин Митрофан Шевић, епископ бачки, на кору је појало сомборско Српско црквено певачко друштво, дивним појањем осветливши образ пред силним странцима и себи и свима нама Сомборцима. Још не беше се служба ни свршила а већ се силан свет кренуо на изложбу, тако, да су добрим пре отварања изложбе дупком пуне биле све сале, па чак и дочекаоница великог жупана која је тога дана Женској задрузи на расположење стављена."[13]

Међу гостима, бележи репортер *Слоге* били су: Антоније Хаџић, др Јован Јовановић Батут, Тихомир Остојић, Јован Живојновић, барон Рајачић, Урош Предић, Марко Мурат, Риста Вукановић, Сима Роксандић, Љуба Ивановић, Стеван Алексић, српски уметници и многи други знаменити људи из других крајева где живе Срби. Тако су посетиоци ове изложбе били из Сегедина, Темишвара, Београда, Шапца, „па чак и неколико сељака подринског округа у народном оделу. Овако сјајног и господског друштва не беше још никад овде у Сомбору на српској свечаности".[14]

Када су се гости окупили једна делегација отишла је по г. Митрофана Шевића, епископа бачког, који је имао дужност да отвори изложбу. Описујући долазак ове депутације извештач бележи: „Поворка ова беше дивна и упадала је сјајем и лепотом својом свакоме у очи. На први четворопрежни коли је седео г. епископ са г. Љуб. Купусаревићем, окружним протопрезвитером, на други четворопрежни коли председница и подпредседница Женске задруге, а за њима ваљда на 15 господских кочија наше отмене госпође у богатом и веома укусном оделу."[15]

Захваљујући „Добротворној задрузи Српкиња Сомборкиња" г. Митрофан Шевић је, између осталог, рекао: „Српски народ, чији образ носи и ова данашња изложба, по сведочанству своје дирљиве историје, од кад се на

[12] Muhi János, *Zombor története*, S. 1, Kalangya, s. a., 234.

[13] *Слоіа*, Сомбор, VI, 1910, 18.

[14] *Исто.*

[15] *Исто.*

позорници света појавио као озбиљан чинилац, увек је под окриљем вере и с њом и са њезиним духом тесно спојено, исказивао своју историјску улогу и са вером тесно спојено испољавао своје биће. Њојзи захваљивао свој опстанак, као и плодове свога великог духа, те има једино у тој хармонији и даље тражити услов својој будућности."[16]

Овај извештач забележио је и то да је после изложбе приређен банкет коме је присуствовало преко 250 особа „а у вече су се ван програма скупили у хотелу „Елефант" сви наши мили гости са својим домаћим, те у неутегнутом и право српском весељу провели неколико пријатних часова, уживајући у игри младежи а особито у игри наше браће и наших сестара из Шапца и округа подринског".

Сомборска *Слоїа* је и у наредним бројевима писала о овој изложби, о њеним посетиоцима. Тако је са задовољством јављено да је у Сомбор дошло 160 ђака новосадске гимназије, као и ученице Више девојачке школе са својим професорима. Затварање ове изложбе, која је трајала од 8. до 22. маја, пропраћено је променадном музиком, а у башти хотела „Ловачки рог" приређено је забавно вече.

После ових свечарских написа у *Слоги* се 29. маја појавио чланак под називом *Утисци са прве српске уметничке изложбе у Сомбору*, који је потписан псеудонимом „Омладинац". Говорећи о успеху ове изложбе, аутор овог написа констатује да је „највећи и најлепши успех у томе што је пошло за руком приказати све наше одличне уметнике и целокупну савремену модерну српску сликарску и вајарску уметност. Био је заступљен и Паја Јовановић и Васа Ешкићевић и Петар Почек, који до сада нису излагали на српским изложбама, а ту су били и сви остали заслужни наши уметници, тако да је ова изложба пружала потпуну слику степена и квалитета српске уметности".[17]

Пишући о утиску који је на њега оставила ова изложба писац вели: „Утисак праве, карактеристичне, јединствене српске уметности." Посматрајући дела на овој изложби аутор чланка пише да је дуго и пажљиво посматрао ова дела и да су она на њега утицала „као и српска песма, као и народна наша поезија, као и основни карактер словенске, а напосе српске душе. И пејсажи, и жанери, и иконе, и остале слике и вајарски радови, сви су они тумачи неког сетног, елегичног душевног расположења. Иста она нефалзификована српска душа, која нам је спевала наше дивне народне песме-тугованке, иста та нам говори мирним сетним, тужним-елегичним језиком и са слике *Св. Димитрија*, са иконе *Спаситеља и престоне Богородице* Предићеве; са *Далеких снова* Ешкићевића; са дивних радова Марка Мурата; са при-

[16] *Исто.*

[17] *Слоіа*, Сомбор, VI, 1910, 20.

морских пејсажа Лалићевих; са *Морнарева стана, Љуйке јесени* Петра Почека; са *Туїе, Найуштене, Меланхолије* Јовановићеве; са *Последњеї уздаха* Коњарекова; са *Првої йокушаја* Симе Роксандића итд., итд."[18]

Аутор чланка иде и даље. Поредећи ове радове са делима немачких, француских, енглеских и италијанских уметника он вели: „Нигде оне, до суровости потенциране енергије, што карактерише германску уметност, нигде француске рафинерије, нигде енглеске хладноће и одмерености, нигде талијанске ведрине, лакоће и веселости." Оцењујући то као врлину српских уметника, писац наставља: „И то је највећи доказ да су на овој изложби били заступљени прави богодани уметници, који нам не сликају оно и онако, шта су а како су то у великим европским градовима и код чувених учитеља видели и научили, који не имитују, не мајмунишу признате уметнике великане, не служе се узајмљеним манирима, него нам говоре о оним идеалима који живе дубоко у њиховој поетској души и говоре оригиналним карактеристично српским језиком." Оцењујући да је ова изложба имала „национални карактер" и да изложени радови баш стога имају велику вредност, писац прекорева оне којима је „национална срж у уметничком раду споредна ствар, тај нека купује по Минхену, Пешти, Берлину на пијацу бачене „оригинале", напослетку – и то су слике".

Писац даље наставља: „Зато сам се ја увек слатко смејао у себи кад су ме људи дубоким убеђењем и озбиљним лицем уверавали, како се такове слике могу по јефтинију цену добити у Минхену, Пешти, Берлину и шта ти ја знам где још. Не, високообразована господо, ви можете наћи у Европи велике, мале и најмање Вагнере, али ни једног гуслара осим Србина. Ви можете наћи велике, мање и најмање народне спеве, али нећете наћи нигде наше дивне народне песме, и ви можете наћи других сликара и вајара, који продукују технички валда још и савршенијих, лепших радова, али нећете наћи нигде ни једног уметника осим ових наших, чији је рад поникао из српске душе, и који га гледа српским оком, ради српском руком и даје му сваким потезом, сваким притиском прстију својих неку јединствену српску националну карактеристику."[19]

Писац ових редова као да је ослушнуо чувену максиму Надежде Петровић која је говорила: „Уметност права и истинска мора бити национална уметност и поред свих интернационалних основа, које јој се постављају при њеном стварању."

Вратићемо се још једном на извештача *Слоге* који оцењује да је ова изложба постигла још један успех. Он лежи у бројевима излагача и изложених дела. Седамнаест сликара са 90 дела и три вајара са 23 скулпторска рада

[18] *Исто.*

[19] *Исто.*

казује да је на овој изложби учествовао већи број уметника и са више радова „него на ма којој српској изложби до сада у Београду". Даље писац обавештава читаоце да је на изложби било 3476 посетилаца, да је продато „свега" 15 уметничких радова у вредности од 4890 круна. Сви радови су остали у Сомбору, па се у неким српским новинама писало „да је Сомбор најинтелигентнија српска варош у овостраном Српству".

Да би ова изложба могла да буде реализована многи родољубиви грађани Сомбора и других градова помогли су својим новчаним прилозима „Добротворну задругу Српкиња Сомборкиња", која се прихватила овог, заиста, значајног посла. Велепоседник Лаза Дунђерски приложио је 600 круна, његова светост Лукијан, патријарх српски приложио је 400 круна, Милан Зака и Геда Дунђерски по 100 круна, епископ Митрофан Шевић 50 к. Отац нашег чувеног сликара Милана Коњовића, адвокат др Давид Коњовић, приложио је 30 к. док је песник Лаза Костић одвојио само 3 круне, вероватно рачунајући трошкове које је имао боравком многих значајних личности које су одселе у његовом дому. У подужем списку „дарежљивих помагача" нашла су се имена и неколико личности мађарске и немачке националности.[20]

Иако је од отварања ове изложбе прошло више од месец дана сомборска *Слога* још увек бележи шта су други писали о изложеним делима и материјалним успесима постигнутим на овој изложби. Са поносом, у рубрици „Вести" 6 (19) јуна, лист преноси напис из *Српског књижевног гласника.* Под насловом *Похвала Сомборцима* се каже: „Српска уметничка изложба, поред великог моралног успеха, имала је и одличан материјалан успех. Тај успех у толико изгледа већи, када се упореди са прошлогодишњом изложбом у Београду, престоници српској, где су толике школе и толики број интелигентних и богатих људи, изложба је, у року од једног месеца, имала 1700 посетилаца, а са изложбе већину слика узела је Београдска општина и Задужбина „Велимиријанум". У Сомбору, у једном мањем провинцијском месту у Угарској, где су Срби у мањини, где немају ни власт, ни школе, ни број, изложбу је за петнаест дана посетило 3476 лица, а приватна лица су купила слике у суми од 4890 динара. Купљени су радови ових наших уметника: 1) Васа Ешкићевић, *Далеки снови* (800 кр.) и *Негдашњи људи* (200 кр.); 2) Гђа Бета Вукановић, *Кризантеме* (1400 кр.), три акварела (по 150 кр.); 3) Јосиф Лалић, *Јужовина на Покруму* (1000 кр.), *Дубровник* (400 кр.); 4. Марко Мурат, *Слика I* (1000 кр.); Љубомир Ивановић, *Интериер* (100 кр.) и 2 цртежа (40 кр.); Љубица Филиповић, *Предео* (100 кр.); 7) Петар Почек, 2 пејсажа (300 кр.); 8) Јован Коњарек, *Последњи уздах* (400 кр.). Сомбор је осветлао образ себи и пример дао Београду"[21] закључује извештач.

---

[20] *Слога,* Сомбор, VI, 1910, 22.

[21] *Исто.*

У чланку *После сомборске изложбе* у рубрици „Вести" *Слога* доноси занимљиве податке о томе како се Добротворној задрузи, као организатору изложбе, обратио Геда Дунђерски молбом да му омогући да дође у посед „дивног акварела" који је под називом *Играчи домина* на сомборској изложби излагао Јосиф Лалић, а који је „на изложби сваком упадао у очи". Женска задруга се обратила Јосифу Лалићу и успела да за Гедеона Дунђерског обезбеди куповину овог акварела. Тако је изложба донела „српској уметности" преко 8.000 круна. Аутор овог чланка наглашава да Срби могу бити задовољни резултатима ове изложбе. Упоређујући ову изложбу са 43. изложбом коју је приредило мађарско друштво „Nemzeti Szalon" у Новом Саду, на којој је продато уметничких радова за 15.000 кр., писац закључује да је прва српска изложба имала одличне резултате, захваљујући Женској задрузи и да ће српска 43. изложба показати много већи успех него што је постигао „Nemzeti Szalon" у Новом Саду.[22]

Према писању Павла Васића сва дела продата на овој изложби налазе се и сада у Сомбору.[23]

Осјечки лист *Народна обрана* донео је приказ ове изложбе који је написао Бранко М. Штета-Оточанин. Како Библиотека Матице српске нема овај број, у којем је чланак изашао, послужићемо се његовим скраћеним делом који је пренела сомборска *Слога* у рубрици „Листак". Аутор чланка даје један „дескриптиван приказ" ове изложбе. Међу првима издваја „фини и елегантни портрет једне госпође од Паје Јовановића, који сад живи у Паризу". Према Каталогу Јовановић је, на овој изложби, излагао само овај портрет. За Ристу Вукановића, који је изложио четири портрета, Бранко Штета вели да „црта врло енергично и маркантно". Црногорски сликар Петар Почек, који је изложио највећи број радова, укупно 16, привукао је пажњу овог посматрача делима *Црногорац* (тип) и *Осиромашени*. Оцењујући дела Љубе Ивановића писац вели да његове слике и цртежи „одају једноставан умјетнички израз". Ивановић је изложио 14 дела. Јосиф Лалић, Дубровчанин, привукао је пажњу овог посетиоца својим акварелом *Играчи домина*, док за слику *Југовина на Локруму* вели да је „додуше поштен посао али слабији". Лалић је излагао 4 рада. Аутор овог приказа издвојио је слике Бете Вукановић *На мојој тераси и Београдске Циганке* као и „елегантном техником насликану" nature-morte *Кризантеме*. Вукановићева се на овој изложби представила са осам радова. Од свих сликара посебну пажњу Бранко Штета посвећује Марку Мурату за кога каже да „је од срп. сликара најмаркантнија умјетничка личност", и наставља „проматрајући његове радове, мислио би човјек, да је у

[22] *Слога*, Сомбор, VI, 1910, 42.

[23] Павле Васић, *Уметничка топографија Сомбора*, 150.

каквој умјетничкој изложби запада". Марко Мурат излагао је 9 радова. Штета-Оточанин издваја слике *Лоūудска сироūица*, за коју каже да је „као страшни сан што га човјек не може да заборави", а за слику *Срби западне цркве* вели „карактерисана лица побожних младих жена и катол. свећеника, – а сјај сунчана свјетла производаја утисак живота и мириса људског и блажене побожности! Док је у *Лоūудској сироūици* све тамно, хладно, магловито и фатално – овдје је све љупко, сјајно, топло и живо! – а од истог сликара!"

На овој изложби Урош Предић је изложио 16 радова. Од тога 4 иконе за Преображенску цркву у Панчеву. Називајући га црквеним сликарем Бранко Штета пише да су Предићеве слике: „Све конвенционалне – према прописима цркве. Колико ли труда за произваћање све оне углађености и коректности?!! Те слике у опће не изгледају, као да су руком рисане, већ као да су наједанпут – како би рекао, неким чудом произведене. Мора се признати: бојом су сјајне и слатке – како то могу поднијети само умјетничка дела, а говорећ озбиљно: Предић знаде право злато тако довести у склад с бојама, да све изгледа, као да је и оно злато истим бојама приказано, као и остало – а то је врло тешко. Само би зато требало једну његову слику те врсте послати у какову изложбу запада. Дивили би се! Иначе овакове слике не спадају у умјетничку изложбу, гдје подсјећају, да осим сликарске умјетности има и сликарског – заната", закључује писац.

На овој изложби своје радове су изложили и српски вајари: Ђорђе Јовановић 15 радова; Јован Коњарек 4 рада и Сима Роксандић 5 радова. На Бранка Штету-Оточанина најјачи утисак је оставило дело *Туīа* Ђорђа Јовановића, затим *Последњи уздах* Јована Коњарека и *Доброūа* Симе Роксандића. На крају писац закључује да се Срби могу „својим умјетнинама с пуним правом поносити".[24]

И новосадски лист *Застава* у два маха доноси вести са ове изложбе. Непознати известилац пише о томе да је Сомбор учинио оно што друге вароши нису хтеле. „То је дакле прва сликарска изложба у овостраном Српству. Па баш зато што је прва, и не тражи се од ње много." Поред слика Паје Јовановића ту су, вели писац, и радови млађих српских уметника. „И са тих радова можемо рећи, да ми хоћемо да се и у сликарској уметности огледа српска култура. Ми хоћемо, и то је доста за овај мах."[25] У наредном броју *Застава* под псеудонимом „Посетилац" доноси чланак *Срūска умеūничка изложба у Сомбору*, у којем аутор чланка сматра да је две недеље исувише мало да би сви који су заинтересовани могли доћи да виде ову изложбу, а таквих је било у многим градовима који, на жалост, нису ни обавештени о

[24] *Слоūа*, Сомбор, VI, 1910, 23.

[25] *Заūава*, Нови Сад, Вечерње издање, 98.

овој значајној ликовној манифестацији. Известилац пише да је највећа заслуга Сомбораца што су „нашли и Пају Јовановића, и то, с тешком муком", и наставља „иако је Паја Јовановић изложио свега један портре, ми морамо бити задовољни, јер чини нам се, да овај велики српски мајестро престаје бити наш; зато можда и оно, што је изложио, није ни мало – ама ни мало наше! Али је лепо, а Паја Јовановић нас привлачи и оним, што није наше! Са Пајом Јовановићем готово у једном реду стоји Урош Предић са приличним бројем слика, намењених панчевачкој цркви. И опет један стари мајстор, који је сасвим остао наш, са његовим старим жанром и старим мотивима..." За сликарство Марка Мурата овај аутор пише следеће: „Сецесионистички начин Марка Мурата и оне за наше око необичне боје, које је Мурат студирао на обалама Јадранског мора под плавим небом дубровачким, привлачи силно нашу пажњу. *Лоћудска сиротица* према једној старој дубровачкој легенди израђена величанствена слика, задивљује нас и својим необичним мотивима и необичношћу, али и мајсторском употребом боје." Од млађих сликара „Посетилац" издваја Васу Ешкићевића, Ристу и Бету Вукановић. Одушевљен делима које су изложили Ђорђе Јовановић и Сима Роксандић, аутор приказа издваја вајарске радове *Напућћена* и *Сава* Ђорђа Јовановића и *Моја жена* од Симе Роксандића.[26]

Прва српска изложба у овим крајевима привукла је пажњу још једног новосадског листа. *Браник*, орган Српске слободоумне странке, који је излазио у времену од 1885. до 1914. године, у више махова доноси вести о овом значајном културном догађају. Под називом *Српска уметничка изложба у Сомбору* анонимни аутор пише о овој изложби као родољубивом чину, наглашавајући да је потребно да се стане на пут страној култури која доминира у свим областима, а то ће моћи само познавањем свега онога „...што је наше рођено српско, и ако се уверимо, да се и на културном пољу и на свима гранама тога поља немамо узрока постидети, што смо Срби".[27] Исти лист донео је вест да се ђаци новосадске гимназије спремају да са својим управитељем и наставницима посете изложбу у Сомбору. У рубрици „Листак" овога листа, у неколико наставака излазио је чланак под насловом *Белешке са прве уметничке изложбе у Сомбору,* потписан псеудонимом „Островски". Аутор овог написа вели да хоће да прибележи своје личне импресије са ове изложбе напомињући да не жели да критикује сликаре и њихове радове, јер за то треба више времена, али „ако сам овим белешкама погодио мишљење више њих, онда смо ближе правој критици; ако пак не, изазваћу противно, стварније мишљење, те ћемо опет доћи ближе стварној објективној критици".

[26] *Исто*, 99.

[27] *Браник*, Нови Сад, XXVI, 1910, 77.

Читајући овај приказ добили смо утисак да је аутор успео да се отргне од „актуелне констатације", тј. дневног и описног приказа и да у своја размишљања унесе психолошке, филозофске и културно-историјске факторе обогаћујући на тај начин свој критички суд, дајући му истовремено призвук естетског и литерарног.

Већ на почетку свога приказа аутор бележи да га је од свих изложених радова највише освојила Алексићева велика слика *Успеније Богородице*. Анализирајући садржај мотива слике писац описује до детаља шта представља ово Алексићево дело, а затим још вели: „Цела је слика израђена у неку тајанствену и јединствену тону, као да ју гледамо кроз лаку маглу. Цртеж и перспектива су врло добри, боје су изванредне, више тавне и бледе, него светле и јасне, али прозрачне, и ниједна се боја не истиче на штету других, сва је слика изведена у једном тону, што би рекао Немац: aus einem Guss."[28]

Друга слика Алексићева *Распети Христос* није на овог посматрача оставила такав утисак. Анализирајући, у детаље, Христово тело, он сматра да је оно дато у природној величини, али је снажно „да не рекнем здепасто".

За изложене радове Уроша Предића аутор овог чланка има све похвале, како за иконе за панчевачку цркву, тако и за портрете Владана Ђорђевића и непознате жене као и за скице за *Васкрсење* и *Веселу браћу*. На крају закључује: „Дубока студија, темељно познавање предмета, спојено са изванредно вештом кичицом изврсног цртача, даровитог песника и психолога створило је ове дивне слике."[29] Посебну пажњу поклања овај известилац иконама Уроша Предића издвајајући том приликом икону *Свети Димитрије* за коју вели: „Вечерњом светлошћу од остраг осветљен сав гори у црвеном оном оделу. Небо блиста у вечерњем сјају, са ружичастим облацима, у даљини град Солун са светлим крововима. Лик благ, пун побожности и преданости". За руке св. Димитрија писац има посебне хвале: „Димитријеве руке, у оној тајанственој сенци изгледају као живе, фине господске руке. Те руке само заслужују посебну студију."[30]

Одмах после Уроша Предића аутор чланка издваја Пају Јовановића који је на овој изложби изложио „само једну слику и то женски портре у природној величини, у црној хаљини са шљокама. Лице је изванредно лепо изведено, пуно израза и живота, а гледао га из близа, а гледао га из даље, увек те прате оне лепе очи из љупкога лика. Одмах видиш, да имаш пред очима рад необичног мајстора, који се не стиди ни Хоровица, ни Ленбаха, ни Ласла."[31]

---

[28] *Исто*, 107.

[29] *Исто*.

[30] *Исто*, 109.

[31] *Исто*.

Портрети Ристе Вукановића привукли су, такође, пажњу овог известиоца за које вели: „И Вукановић, као и друге добре портретисте, много више пажње поклања кожи и телу, него оделу и околини, а тиме привуче и концентрује поглед на оно, што је важније, не расипа се по површини слике великих димензија."[32]

И Бета Вукановић са својим уљима и акварелима није оставила равнодушним овог посетиоца и приказивача изложбе. За Марка Мурата пише да је међу овим сликарима највећи песник. За дела *Лопудска сиротица, Дафнис и Хлое* и *Капиника* писац констатује да су то „песме на платну". Петар Почек је по овом извештачу „један од најбољих пејсажиста", и наставља: „Све су му слике пуне ваздуха и светлости, пластичне у предњим деловима, да се полагано губе у лепо погођеној даљини." Почек је изложио шеснаест радова мањег формата, али, вели писац, на жалост, нема цедуљице „продано" мада „вредно је имати његов рад као украс српског дома".[33] Акварел Јосифа Лалића *Ирачи домина* је по писцу овог приказа „скупоцено зрно бисера" на овој изложби. Радовима Васе Ешкићевића *Далеки снови и Неідашњи људи* писац поклања пажњу оцењујући: „Заиста је Ешкићевић прави побратим Максима Горког; и он је песник, песник бедних, јадних и потиштених, за то бира за своје слике – ноћ."[34]

За Љубу Ивановића аутор овог приказа вели да „такође спада у боље наше сликаре". Нарочито похвално пише о његовим ентеријерима за које мисли да су „израђени добром техником". Што се тиче његових цртежа он мисли да њима, као и скицама појединих сликара није место на заједничким изложбама, оне треба да имају своје место тада, када само један сликар излаже своје радове.

Бора Стефановић је, пише известилац, „поклоник новог правца". Његове слике „пуне су ваздуха и светлости".[35]

Слика *Манастир Ковиљ* Рафаила Момчиловића „насликана у љубичастом тону", који преовладава и на сликама Боре Стефановића, привукла је пажњу овог посматрача који пише: „...те врло лепо изгледа овај сумрак, после заласка сунца, све провидно још и прозрачно у оном вечерњем – као неком лаком маглом напојеном – осветљењу". За слику *Грожђе* вели да „...не показује довољно пластике, ма да је израђено фино и пажљиво".[36]

[32] *Исто.*
[33] *Исто,* 110-111.
[34] *Исто,* 111.
[35] *Исто.*
[36] *Исто.*

Слике Наталије Цветковић и Лазара Дрљаче нису добро оцењене од овог посматрача. Овај други није ни ушао у *Каталог* ове изложбе. *Предео* Љубице Филиповић и *Портре* – студија Наталије Цветковић оцењени су као почетнички радови.

Од вајарских радова највећу пажњу привукло је дело *Црногорац* Ђорђа Јовановића „па је зато и стекло најпре купца". Са особитом пажњом прилази писац овог чланка Јовановићевом делу *Туга*: „...изведен у белом мрамору; белим велом преко лица покривена женска глава, са изразитим цртама велике туге, које се провиде кроз онај каменити вео, те чуђење обузима гледаоца, како да се може у мртвом камену тако приказати живот."[37] И портрети које је израдио овај уметник добили су најлепше признање овог посматрача.

За Коњарека вели да је „врло добар портретиста" и наставља: „Његов *Последњи уздах* тако је реалистички схваћен, да не може бити боље; да је у боји, мислио би: живо је." *Попрсје Јосифа Маринковића* од Симе Роксандића „упада одмах свакоме у очи са живих и верних црта".[38] На крају овог исцрпног приказа известилац износи своје мишљење да би слике са ове изложбе могле да изађу као прилози у *Летопису Матице српске*.

Новосадски лист *Трговачке новине* доносе чланак потписан псеудонимом „Омега" у којем аутор описује нестрпљење које влада пред отварање ове изложбе као и атмосферу која је била на сам дан отварања. „Сав простор од Свето-ђурђевске цркве до жупанијске зграде прекрилио свет. Бачки епископ Митрофан је ушао у цркву да отпочне архијерејску службу. Око цркве се гура свет да ухвати место, јер на кору складно поји Сомборско певачко друштво, а и међу свештенством има одличних појаца. То све вреди чути. У порту долазе све нови гости са стране. Ту има леп број Новосађана, па Вуковараца и чак Земунаца и Панчеваца. Познаници се здрављају."[39] Писац наставља: „Појављује се и понеки од уметника излагача. Пре свију опазисмо живахну фигуру Ристе Вукановића, главног уређивача изложбе. Ево се провлачи кроз свет и висока појава Уроша Предића са благим, скоро сентименталним изразом на лицу. Затим могосмо поздравити још једну оригиналну личност. На њој је интересантна глава. Дугуљасто лице, са маркантним носом и смеђом брадицом. Кроз наочари гледе сањалачке очи. На први поглед се види да то није лице овдашњих крајева. То је Дубровчанин Марко Мурат."[40] На крају известилац каже да се у извесним круговима створило мишљење да су Срби инфериоран народ и да су „неспособни за вишу културу". Сомборци су овом изложбом уверили и мађарску и српску господу да је српски народ „спосо-

[37] *Исто.*

[38] *Исто.*

[39] *Трговачке новине*, Нови Сад, IX, 1910, 18.

[40] *Исто.*

бан и за највишу и најотменију културу, и да је не само политичка неправда него и културан грех ићи о глави таком народу".

И новосадски лист *Српство*, који је уређивао професор Ђорђе Поповић, обавештава читаоце да ће се у Сомбору, о Малом ускрсу, отворити прва српска сликарска и вајарска изложба и позива српску публику да схвати своју родољубиву дужност и у што већем броју посети ову изложбу.[41] И у броју 19. лист доноси вест да ће се у исто време одржати Конгрес трговачке омладине на који ће поред новосадске доћи и омладина из Панчева, Земуна, Митровице, Руме и Старе Пазове, а стижу и изасланици из Босне и Загреба.

Уредник листа *Женски свет*, Аркадије Варађанин, обавештава своју читалачку публику о изложби у Сомбору. У чланку *Отварање српске уметничке изложбе у Сомбору*, непознати аутор бележи како је текло отварање изложбе, па закључује: „Ова је изложба изнела у лепом облику будну свест овостраног Српства и висок ступањ народне културе, те можемо бити поносни и у толико више захвални Сомборкињама које су уграбиле за то баш онај моменат, кад се о нашем народу овамо почело писати и говорити на једном делу да га нема а на другом, да му је култура тако ниска, да не заслужује пажње."[42]

И лист *Бранково коло,* који излази у Сремским Карловцима, обавештава читаоце о изложби која ће се одржати у Сомбору, о припремама које врши „Женска задруга Српкиња Сомборкиња" заједно са српским уметничким друштвом „Лада" из Београда.[43]

Српски глас, лист који је у то време излазио у Кикинди, у своме „Подлистку" доноси чланак под насловом *Српска уметничка изложба у Сомбору,* који је написао анонимни аутор. Он у доста критичком тону пише о пропустима „Девојачког кола" из Сомбора које је организовало неколико јавних предавања, а овом приликом то није учинило. Занимљиво је мишљење писца овог текста који вели: „Кад „Девојачко коло" тако радо приређује јавна предавања, зар она нису сад најпотребнија? Кад је могло дознати да са његовим естетичарем и песником г. Пером Одавићем, паметан свет тера спрдњу, зар се није могло, бар после непријатног искуства, сад намерити на правог, на позваног тумача и предавача, на г. Богдана Поповића, рецимо."[44]

Оно што је пропустило „Девојачко коло", вели писац, рећи ће сам својим читаоцима, и наставља: „Онима, који ће још после ових наших бележака, гледати изложена дела српских уметника, хоћемо да рекнемо мишљење г.

[41] *Српство,* Нови Сад, I, 1910, 14.

[42] *Женски свет*, Нови Сад, XXV, 1910, 5.

[43] *Бранково коло,* Сремски Карловци, XVI, 1910, 15.

[44] *Српски глас,* Кикинда, IV, 1910, 38.

Богдана Поповића, професора Београдског универзитета, а ми њега држимо за најупућенијег Србина у ове ствари, теоретски упућеног, дабогме, његово мишљење о овим радовима који су изложени у Сомбору. Дакле, г. Богдан Поповић, пишући у *Срп. књиж. гласнику*, године 1904. и 1905, о Првој југословенској уметничкој изложби 1904. констатује за српско сликарство у опће, да оно нема једног нарочитог правца, традиције, школе, утицаја једних уметника на друге. Он једино разликује две групе, у којима сваки уметник ради на своју руку: старија група и млађа. У ову рачуна, од излагача у Сомбору, гђу Бету Вукановићку, гг. Мурата и Вукановића; г. Паја Стојановић (Паја Јовановић – примедба М. Б.) стоји по среди, „он је присвојио, уз навике старије школе, и неке тежње модерне уметности". О Урошу Предићу можемо навести исто тако, само укупан суд: „дар, велико образовање и отменост, пошто од сада изложених радова ни један није био на првој југословенској изложби. Други је случај са г. Марком Муратом. Његово *Пролеће и Дафнис и Хлое*, па и пејсажи из Далмације су били још 1904. године изложени, тако да је г. Богдан Поповић могао дати прегледан суд о његову целокупном раду. Тај суд је, уз неке резерве, врло повољан: „Интелигентан и нежан сликар..."[45]

Писац затим доноси мишљење Богдана Поповића о Бети Вукановић и Ђорђу Јовановићу, које је веома повољно, нарочито се то односи на дело *Црногорац на straжи* „коме се и у Сомбору гледаоци силно диве".

Србобрански лист *Народ* у рубрици „Подлистак" у два маха доноси чланке који су већ објављени у *Слоги* која је излазила у Сомбору. У броју 21. прештампан је текст *Утисци са прве српске уметничке изложбе у Сомбору,* потписан псеудонимом „Омладинац",[46] док је у броју 24. преузет приказ изложбе, у Сомбору, који је у *Народној обрани* у Осијеку објавио Бранко М. Штета-Оточанин.[47]

Београдски часопис *Дело*, у рубрици „Белешке" доноси мањи чланак у којем обавештава читаоце да ће се у Сомбору отворити српска уметничка изложба на коју су позвани „сви српски уметници, вајари и сликари, који се са великом већином одазвали позиву и послали своје радове. Из Србије је послано око 120 радова сликарских и вајарских".[48]

Лист *Словенски југ* у рубрици „Друштвени преглед" доноси приказ сомборске изложбе који је под насловом *Прва српска уметничка изложба у Угарској* објављен под псеудонимом „-ић". Аутор овог приказа говори о броју уметника који су изложили своје радове, о броју посетилаца и продатим сликама, а затим о утисцима који су на њега оставили изложени радови.

[45] *Исто.*

[46] *Народ*, Сентомаш (Србобран), I, 1910, 21.

[47] *Исто*, 24.

[48] *Дело*, Београд, XV, 1910, књ. 55, св. 1, 159.

Сматрајући да ово није прилика „да се дају критичке напомене о изложеним радовима, можда је интересантније навести неколико утисака које је с изложбе понела просечна овдашња српска публика. Она се дивила и пред овдашњим Несрбима поносила што им је могла показати *Портре* Павла Јовановића, дело велике уметничке вредности с техничке једнако као и са садржајне стране. Одмах после Јовановића је њену пажњу умео заробити Предић како иконографским својим радовима, тако и минијатурним портретима својим или жанр-сликама. Много се допадао и сентиментални, нежно поетичан Мурат, и ако је можда више одзива код гледалаца имао Почек са својим реалистичким пејсажима. Поред мање-више познатих већ вајара обрадовао је овдашњу публику добитак што га српска уметност има у Коњареку."[49]

Говорећи о значају који ова изложба има, баш у овом времену, писац закључује: „Отуд се може само препоручити осталим јачим српским местима у Угарској, Новом Саду, Кикинди, Вршцу, Бечкереку и Панчеву да ову тачку културно-политичког програма прихвате од Сомбораца, и да, користећи се њиховим искуством, наставе ову акцију са све већим успехом."

Писац овог текста изнео је и неке примедбе на рад „Добротворне задруге Српкиња Сомборкиња", која и поред добрих прихода са ове изложбе није задржала више дела „у нашем завичају" и што је допустила да се од шеснаест радова које је Почек изложио петнаест врати у Рим „не задржав за себе ни један".[50]

Српски књижевни гласник објавио је у рубрици „Уметнички преглед" чланак под називом *Српска уметничка изложба у Сомбору* потписан иницијалима Н. Н. Аутор овог текста пише: „Под утицајем неколико младих и напредних људи, у Сомбору, тој старој, имућној и родољубивој српској варо-ши, где поред знатног броја српског становништва има и две средње школе српске, почело се доста живо радити на подизању свести и културног живота. „Српско девојачко коло" и „Добротворна задруга Српкиња Сомборкиња", узео је жива учешћа у том покрету. И последњих година Сомбор је видео цео један низ организованих српских предавања, са предавачима не само из Војводине, но и стручњацима и писцима из Србије. Сомборски Срби се нису задржали само на томе почетку, но су наумили да изведу један крупан и са културно-националног гледишта важан посао: да организују српску уметничку изложбу у Сомбору, да тако оностраном Српству и туђинству прикажу висину српске уметности, вредност српских уметника из свију крајева српских. Намера је била велика, посао тежак. Родољубље и добра воља учинили су да се изведе тај леп и паметан посао, једна од најкрупнијих и најус-

[49] *Словенски југ*, Београд, VII, 1910, 21.

[50] *Исто.*

пешнијих културно-националних манифестација наших за последњих десетак година."[51]

Како је, пише аутор овог чланка, о неким радовима већ било говора на страницама овог часописа, овом приликом ће приказати нова дела на којима се „овде до данас није ништа писало", и наставља: „Тако звани „Clou" изложбе, оно што је најважније у њој и што највише у очи пада чини нам се да је *Портре* од Павла Јовановића, и то је један од оних уметникових портрета, који нису рађени по поруџбини, него за изложбе. То је један од најбољих радова славнога уметника, и није ни чудо што је толико привлачио пажњу и стекао толико признање. Портре представља једну даму (цела фигура) са грациозним лаким покретом. Цртеж је сјајан, али у исти мах и дискретан, и топао; техника је лака, а колорит свеж. Излагање овог портрета даје Сомборској изложби карактер уметничке озбиљности."[52]

Исту пажњу посветио је писац овог приказа сликару Урошу Предићу, наглашавајући да и његова дела привлаче посетиоце ове изложбе: „Од њега видимо поред других ситних а симпатичних ствари још четири престоне иконе за Панчевачку цркву. То су одличне ствари у нашем црквеном сликарству. У њима се оличавају све добре особине Предића сликара, који је, и који ће остати за дуго и дуго година, најбољи представник те гране уметности код нас."[53]

За Лалићеву слику *Југовина на Локруму* аутор овог чланка вели да је „најбољи рад те врсте што се до данас у српској уметности налази. Са пуно темперамента и природне истине, Лалић је насликао воду, и морске таласе – како се одбијају о жал и о стене. Од истог уметника вреди поменути један велики акварел *Играчи домина*. Петар Почек у својим сличицама, овога пута, чини ми се, да је бољи него на београдској изложби „Ладе". Његова *Тишина* (Св. Никола) и *Чаробни крај* (Ischia) показују уметника који има осећање за једноставност, свежину ваздуха и једну истиниту природну хармонију тона. *Јесење пјесме* (магла) и *Јесење пјесме* (киша) тако су свеже у колориту да их претпостављамо његовим већим стварима. Из тих малих слика види се да Почек располаже добром модерном техником, и ми бисмо му желели да се у том правцу и даље развија".[54]

За слику *Београдске Циганке* Бете Вукановић писац вели да је „карактеристична, пуна свежине, и, рекли бисмо рађена не са толико темперамента

[51] *Српски књижевни гласник*, Београд, 1910, књ. 25, бр. 10, 789-3.

[52] *Исто.*

[53] *Исто.*

[54] *Исто.*

као њена слика *На мојој тераси*. Од исте уметнице има један акварел *Циганка*, која има све особине једног одличног акварела".[55]

Марко Мурат није оставио на овог посматрача већи утисак и каже да његова слика *Молитве (Срби западне цркве)* оставља гледаоца хладним „јер не чини утисак природне импресије".

Љубомир Ивановић, бележи писац, као цртач „заузима својим снажним потезом прво место међу српским сликарима".

Од млађе уметничке генерације истиче се и Борисав Стефановић. Његова је добра особина што се „дао на проучавање и ваздуха и светлости". Његови радови „имају у том погледу доста доброг и његово осећање за колористички тон даје његовим радовима пријатно обележје. Најбоља му је ствар *У мислима и На јесењем сунцу*."[56]

За Ćтевана Алексића и Васу Ешкићевића овај извештач пише да се први пут јављају на српским изложбама. Алексић је изложио две слике: *Богородицу* и *Распеће*. На писца је много бољи утисак оставила *Богородица* за коју каже да се „одликује добром академском композицијом, колоритом доста свежим. Услед одсутности ваздушне перспективе, чини мало декоративан утисак".

Васа Ешкићевић такође је изложио две слике: *Далеки снови* и *Нсйдашњи људи*. О њима аутор овог чланка бележи: „Ова последња композицијом и тоном одмакла је много од прве која својим сладуњавим колоритом прави непријатан утисак. Од Ешкићевића очекивали смо јаче ствари, и надамо се да он са овим радовима није казао своју последњу реч."

Од сликара поменути су и Рафаило Момчиловић, Константин Јосиповић, Наталија Цветковић и Љубица Филиповић. За њих писац овог приказа пише: „Желели бисмо да на идућим изложбама буду бољи."

Посматрајући радове вајара писац бележи како је „опасно кад се на једној истој изложби сретну два портрета једне исте особе", наиме, и Ђорђе Јовановић и Урош Предић изложили су портрете др Владана Ђорђевића. Према овом посматрачу „страдао је Ђорђе Јовановић према Урошу Предићу".

За *Последњи уздах* Јована Коњарека каже да „је једна од скулптура која на овој изложби има највише душе".

Сима Роксандић изложио је три нова рада: *Први покушај, Портре Јосифа Маринковића и Доброту*. За *Портре Јосифа Маринковића* бележи да „је одлично нацртан; једна је од најуспелијих биста што се тиче сличности".

[55] *Исто.*

[56] *Исто.*

На крају писац закључује: „Српска публика у Војводини, која у великом броју и са великим интересовањем походи ову изложбу, има разлога да буде задовољна српским уметницима, као што и српски уметници, том великом посетом и живим интересовањем имају разлога да буду задовољни. Тај први покушај организовања српских уметничких изложби по центрима српским ван Србије имао је пуно успеха. На том добром путу не треба се зауставити."[57]

Летопис Матице српске у рубрици „Уметност" доноси чланак потписан иницијалима М. и А. С-ћ. Занимљиво је напоменути да је овај чланак изишао из пера Милана Савића, секретара Матице српске и уредника *Летописа Матице српске* и његове кћерке Анице Савић, која је у то време имала 18 година. Сасвим је сигурно да је Аница Савић, касније Ребац, показивала већ у младим годинама интересовање за уметност и књижевност, што ће касније и доказати, као класични филолог, бројним радовима из ове области.

На самом почетку приказа ове изложбе аутори захваљују „Добротворној задрузи Српкиња Сомборкиња" „која је, уз суделовање Срба уметника, понудила нашем овостраном народу, што још није видео". Бележећи своје утиске закључују да је изложба на таквом нивоу „да би се с образом дало видети и у најодабранијем друштву, у Паришком салону".

Оцењујући најпре дела српских вајара издвајају предмете „који приказују апстракта, као *Туђа, Напуштена* и *Меланхолија* од Ђоке Јовановића, *Последњи уздах* од Јована Коњарека, *Доброта* од Симе Роксандића". Затим даље бележе: „Ако је у Јовановићевој *Тузи* приказан силан афект, у *Доброти* Симе Роксандића приказан је висок ступањ мирноће и много психологије, да се израз доброте не би можда тумачио ограниченошћу. У ствари, то је доброта мудрости, доброта која прашта, јер разуме; али која прашта с нехотичним, презирним изразом, Die Nachsicht. Још једна црта веће удаљености од света, чисте интелектуалности, шире отворене очи и шлем – и ми би имали главу Палас-Атине. Али *Доброта* је без сумње портре и много је слична раду *Моја жена.*" *Последњи уздах* од Јована Коњарека „иако још у гипсу, од силног је утиска". Од изложених портрета аутори издвајају *Портре Јосифа Маринковића* од Симе Роксандића и *Портре др Владана Ђорђевића* од Ђоке Јовановића. За овај други аутори веле „не би рекли, да је уметнику пошао за руком, и недостаци се приказују тим јасније, што је у изложби мајсторски и психолошки минуцијозно изведена слика дра Владана од Уроша Предића. Навести нам ваља засад још гипсани рељефни портре Милована Глишића, спремљен без сумње за споменик Глишићу на Дубровачком гробљу". Посматрајући вајарска дела аутори још издвајају *Први покушај* од Симе Роксандића и *Црногорац на straжи* Ђоке Јовановића.

[57] *Исто.*

Пишући о сликарским делима, одмах на почетку, аутори издвајају слике Јосифа Лалића: „На његовој слици *Југовина на Локруму* изражена је готово сва скала боја и разноликост облика и таласа. Уопште изгледа, као да је Лалићева тежња стапање модерне технике, модерног погледа са једном класичком (не класичистичком) хармонијом. Док се модерна техника нарочито истиче на слици *Двориште Мале браће у Дубровнику* са сјајним живим пругама светлости и меким сенкама, одликује се акварел *Играчи домина* и слика *Дубровник хармонијом*, пуном живота..."

Поред Лалића, наставља писац, „од нама непознатих сликара, највећма изненадио Петар Почек, чије слике говоре, иако приказују само пределе. Кроз њих, и због малог им формата, иде дах идиличности, сликарске контемплативности... Али што код тог уметника пада у очи, то му је техника. Почек као да не употребљава кичицу, него (по цртежу?) цеди боју из бешичице. Тако му се онда слике истичу храпаво, пластично, као бојадисани рељефи, који сами себи праве сенке... То је техника интересантна и уметник је њоме на изложби био доста усамљен".

За Марка Мурата аутори бележе да на својим сликама пева. „У његовим сликама се види идејал, да бојама изради песму. И Мурат у том успева, боје му изводе смер. Његове импресије потичу подједнако из природе и поезије. Таква је слика *Дафнис и Хлоја*..." Од радова Бете Вукановић пажњу посматрача привукла је њена слика *На мојој тераси*, затим *Београдске Циганке* и *Хризантеме*, а за акварел *Кап Мартен* веле да би био „утицајнији, да није близу њега Лалићева *Југовина на Локруму*".

Стеван Алексић се истиче као „црквени сликар". Он је, у истој соби, са Урошем Предићем, изложио две велике иконе: *Богородицу* и *Распеће*. За ову другу аутори казују да је „пример за то, како се такве прилике не смеју сликати. Тако ми онда на тој слици не видимо, што треба да се види. Ми овде видимо човека, мртва, подбувена, већ у првом стадијуму трулежа а никако не видимо Бога". Ни за слику *Богородица* нема код ових посматрача већег одушевљења. „Неки неугодан реализам смета и у иначе заиста јакој *Богородици*. Баш у сликама таквих прилика мора владати неки синтетичан идејализам. Фантазија је у тој слици сувише аналитичка, епска; детаљи ту више расејавају но што утисак повећавају. Уз то, можда као један од узрока, иде необичност концепта. Иначе је и овде уметност на лепом ступњу иако су боје без праве светлости."

И *Далеки снови* као и *Неидајући људи* Васе Ешкићевића привукли су пажњу Милана и Анице Савић док за Бору Стефановића веле да је „набрзо задовољан пределом па баш и мотивом, те не тражи ни поезије а још мање романтике". Интеријери Љубе Ивановића „добро су опажени, но нешто тамни". Портрети Ристе Вукановића претрпели су и од Савићевих мале замерке,

нарочито када су упоређени са портретом који је изложио Паја Јовановић, „Вукановићев је *Портре плавуше* а Јовановићев изразито загасито, лепо, господско женско лице. Али док на Јовановићевој дами говори и казује свака црта на лицу па и руке, док је на њој изражена и тренутна мисао оригинала, особито у великим, црним очима, из којих се чита мир и господство, као год и са усана, што све чини ванредно утицајну лепоту – дотле се по Вукановићевој госпођици прелива неодређени осмех, какав се приказује, кад је човек у некој лакој неприлици. Можда је такво и лице оригинала. Ипак би и тај портре уврстили у добре радове. Што губи поред Јовановићевог – хе, поред рада тог уметника губе се портрети по свима изложбама".

У своме приказу ове изложбе Савићеви су лепу пажњу поклонили радовима Уроша Предића, па бележе: „На сликама Уроша Предића осваја нас психологија, израз његових лица и фигура. Као један од најлепших примера уметниковог психолошког и сликарског схватања наводимо *Св. Димитрија.* Мистично религијозна, скоро појетска медитација изражена је по том сањалачком лицу – које можда и са црвене косе сећа на Шилера – и у држању, спремном на јунаштво, ма и пасивно. Цела је слика особити бојни акорд, а ствара га у дну модар вечерњи Солун са рујним облацима, рујним светитељским оделом и оним црвеним расцветаним акантусом. У тој је слици, цветне а дискретне лепоте, ипак дах романтично византијске појезије." И портрети које је изложио Урош Предић не остављају Савићеве равнодушним. То се нарочито односи на портре др Владана Ђорђевића. Они бележе да Предић није сликао онога кога добро није познавао. „Кад је сликао дра Лазу Костића, навео га је просто, да стане природно, без позе, какав је иначе, и да покаже своје свакидашње лице, а не удешено, не – лазинско."

Одушевљени што су имали срећу да посете ову изложбу и да се упознају са радовима српских уметника, аутори на крају текста жале што им се није остварила намера „да уз овај извештај донесемо и неколико одабранијих слика. Наш пријатељ у Сомбору, који се на нашу молбу примио да се побрине за фотографије, пише нам да се Одбор као заступник уметника и сомборски фотограф нису могли споразумети".[58]

Прва српска уметничка изложба у Угарској која је одржана у Сомбору 1910. године уз свесрдно залагање „Добротворне задруге Српкиња Сомборкиња", а уз драгоцену помоћ Српског уметничког удружења „Лада" из Београда, имала је, у времену у којем је одржана, плодотворни утицај не само у културном већ и у општенародном значењу. Њен задатак да пробуди уснулу националну свест овостраног Српства у пуној мери је остварен, што доказују

[58] *Летопис Матице српске*, Нови Сад, LXXXVI, 1910, кн. 266, 89-94.

многобројни чланци објављени не само у сомборској *Слоги*, већ и у другим листовима који су излазили у крајевима где је живео српски народ.

Затим она је окупила српске уметнике из свих области које су насељавали Срби. Том приликом нашли су се на окупу радови и старије и млађе генерације српских уметника, од којих су неки, као Стеван Алексић и Васа Ешкићевић први пут приказали своје радове „на српским изложбама".

Ова изложба имала је и васпитни карактер. Она је охрабрила српски публикум да ужива у делима своје националне уметности ослобађајући је дотадашње праксе да ужива само у делима која јој је нудила страна уметничка продукција Пеште, Беча и Минхена. Посетиоци млађе генерације, којих је, према писању ондашње штампе, било из разних крајева, имали су прилику да се упознају са делима српских уметника свога времена и тако, сасвим сигурно, стицали навику да прате развој ликовне уметности свога народа.

Српској ликовној критици, која је у првој деценији 20. века још увек била у развоју и кретала се од „новинске дескрипције до литерарне експресије", сомборска изложба пружила је довољно материјала за изрицање суда о изложеним делима.

Прва српска уметничка изложба у Сомбору остаће као драгоцено сведочанство наше културне историје. Она заслужује да савремени истраживачи посвете време њеном осветљавању како у културноисторијском тако и у ликовном значењу. Као извори за њено проучавање и тумачење, поред других извора, послужиће и периодична грађа којом смо се ми користили у овом раду.

Milana Bikicki

DIE ERSTE SERBISCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN SOMBOR UND IHR WIDERHALL IN DER PRESSE

Die erste serbische Kunstausstellung in Ungarn wurde 1910 in Sombor veranstaltet. Von der Bedeutung dieser Ausstellung sowohl als eines künstlerischen wie auch eines kulturpolitischen Ereignisses zeugen zahlreiche Berichte und Aufsätze in Zeitschriften und Tageszeitungen, die in Sombor, Novi Sad, Sremski Karlovci, Srbobran, Kikinda, Osijek und Beograd herauskamen. Diese Ausstellung wurde seitens der „Dobrotvorna zadruga Srpkinja Somborkinja" (Wohltätigkeitsverein der Serbinnen aus Sombor) veranstaltet, indem ihr dabei der serbische Künstlerverein „Lada" aus Beograd seine volle Unterstützung gewährte. An dieser Ausstellung haben sich Maler und Bildhauer der älteren und jüngeren Generation beteiligt: Paja Jovanović, Uroš Predić, Marko Murat, Beta Vukanović, Vasa Eškićević, Josif Lalić, Ljuba Ivanović, Stevan Aleksić, Đorđe Jovanović, Jovan Konjarek, Sima Roksandić u.a. Insgesamt 19 Künstler haben an dieser Ausstellung teilgenommen. Diese Ausstellung bleibt ein wertvolles Zeugnis der Kulturgeschichte des serbischen Volkes auf dieser Seite der Sava und der Donau.

РЕГИСТАР – INDEX

Уредништво Зборника Матице српске за ликовне уметности поверило ми је задатак да израдим Регистар 26. свеске Зборника Матице српске за ликовне уметности. По договору са академиком Дејаном Медаковићем као узор имала сам *Регистар првих тридесет свезака Гласника историског друштва (1928-1937)*, (Гласник историјског друштва у Новом Саду свеска 31-32, књига XI, свеска 1-2, Нови Сад 1939, VIII + 477), који је израдио Младен Лесковац.

Приликом израде Регистра сусретала сам се са неким тешкоћама које желим да објасним. То су у првом реду писање назива цркава, манастира, имена места па и личних имена и презимена. Многи појмови су бележени на различите начине поводећи се за неутврђеним нормама. У потпуности сам поштовала текстове објављене у Зборнику, не уносећи никакве измене.

Сви подаци о једном појму или, једној личности са истим презименом су у једној одредници, а различите модификације најчешће у загради одмах на почетку одреднице. Подаци о једном појму или личности иду по редоследу страна у Зборнику, а лична имена у свакој одредници азбучним редом, најчешће са ознаком занимања, нарочито код личности из старијег периода. Пошто су у Зборнику обухваћени најразноврснији временски периоди од праисторијског доба и скоро савремених догађаја, да би се избегла могућа збрка, често су код одређених појмова и имена исписана година или век, у загради, арапском цифром. Може се догодити да се понеко име понови у два облика, и у таквим случајевима поред једног назива у загради се упућује на други. Приликом служења Регистром схватиће се и употреба скраћеница* које су биле нужне да би одредница била прегледнија и краћа, само са новим и најнеопходнијим подацима. Страна имена нису транскрибована да би се избегле грешке због још нерешених питања транскрипције у српском језику и великог броја страних имена која се појављују у Зборнику.

Пописујући илустрације: слике, фотографије, бакрорезе, цртеже, мапе и факсимиле одступила сам од потписа објављених у Зборнику, уносећи извесне измене да би попис био лакши за употребу односно прегледнији. Илустрације се наводе по редоследу објављеном у Зборнику, са прво наведеном топографском одредницом, бројем за сваки чланак посебно и страном на којој се налази, односно између којих се страна налази, уколико те стране нису нумерисане.

---

* в. – век; г. – година; и – икона; м. – манастир; п.н.е. – пре наше ере; с. – слика; ф. – фреска; х. – храм; ц. – црква.

Абдурахман (Алијев син) тимарник 265

Абидос – храм Сетхоса I у А. 121

Абраш Никола побратим Хајдук-Вељка 299

Августин (Augustinus) коментатор хришћанске филозофије 125

Адам минхенска сликарска породица 189-216; – **Албрехт** (Albrecht Adam) 189, 193, 194, 203; – **Бено** (Benno Raffael) 189, 191, 193, 194, 197, 200, 203; – **Еуген** (Eugen) 189, 190, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206 – с. *Девојка из Херцеговине* 198, 201 – с. *Херцеговачки бег* 198 – с. *Девојка из Мостара* 198 – с. *Дечко из Бара* 198 – с. *Пејзаж из Далмације* 200 – с. *Оријенталац који проси* 200, 201 – с. *Херцеговка* 200 – с. *Две Херцеговке* 200 – *Слике из Далмације* (13 скица) 201 – с. *Аустријски војници при реквизицији* 206 – с. *Босанска девојка* 201 – с. *Босанска породица* 201 – с. *Босански бег* 201 – с. *Мајка из Босне* 201 – с. *Караван коња на одмору* 203 – с. *Далматинци са коњима на извору* 203, 204 – с. *Мађарска пуста* 204 – с. *Логорска сцена у Далмацији* 205 – с. *Вашарска сцена из Хрватске* 205 – с. *Борба Црногораца и Турака* 205 – писма – Крижевци (7. VIII 1845) – укућанима у Минхену 206, 207 – Загреб (26. VIII 1845) – Бену у Минхен 207, 208 – Беч (17. IX 1845) – Бену у Беч 208 – Трст (5. VIII 1846) – оцу у Минхен 209 – Сплит (13. VIII 1846) – мајци у Минхен 210 – Клис (26. VIII 1846) – Бену у Минхен 211 – Клис (10. IX 1846) – Јозефу Вурмбу у Нојмаркт 211, 212, 213 – Дубровник (22. IX 1846) – непознат адресант 213 – Трст (13. X 1846) – оцу у Минхен 213, 214, 215 – **Емил** (Emil) 191; – **Јулиус** (Julius) 190, 193, 195; – **Рихард Бено** (Richard Benno) 191 – с. *Патрола под вођством принца Виндишгреца у Богосавцима 20. VIII 1914. године* 191; – **Франц** (Franz) 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 200 – с. *Логор Хрвата у вили код Местре* 194 – с. *Битка код Сегедина* 192 – с. *Група јахача у Далмацији* 193 – с. *Битка код Темишвара* 193 – с. *На обали Тисе* 192 – с. *Угарско-влашка пијаца* 192; – **Фридрих** (Friedrich) 192

Адамче зограф 298

Adoniz N. 120

Ајк Јан ван (Jan van Euck, велики Јохан) 8, 9, 10 – портрети Арнолфини 9 – с. *Богородица канцелара Ролена* 9

Айналовъ Д. 133

Eisenwerth Schmoll von 120, 136

Eisler R. 122

Ајнштајнова теорија релативитета – утицај на уметност 8

Eich P. 119, 125

Achelis A. 123

Албанија 290

Албанско приморје – манастири 296

Александрија 127

Алексиева Јасмина 289

Алексић Стеван сликар 309, 312, 330 – с. *Успење Богородице (Богородица)* 319, 326 – с. *Распети Христос (Распеће)* 319, 326, 328

Allean R. 6

Алија тимарник 267; – (**син војводе Хамзе**) тимарник 262; – (**слуга Синан-бега**) тимарник 267; – (**Шахвелијев син**) тимарник 258

Alpatov M. A. 85

Alheim F. 120

Амброзић Катарина 227, 228, 246

Америка 222

Ана жена Стефана Немање 284 – на владарској лози у м. Студеници 36

Анастасијев зборник (око 650. г) – служба посвећена самртнику у А. з. 52, 53

Andrea de Bologna италијански мајстор Трећента 136

Андреевска Јелена *287-298*

Андрија Критски (660-740) литургичар 47, 49, 53, 58, 59, 62

Анђеловић Михајло 263

Антверпен 9

Антић Вера (Антић) 294

Антоније Пије – бронзане драхме са ликом Млекопитатељнице из 10. г. владавине А. П. 122

Апулеј 119, 120

Арад 191, 192

Арбанаси – Лоза Јесејева (1649) у цркви у А. 90, 98

Argan G. C. 161, 186

Арнолфини супружници – портрети А. Ј. ван Ајка 9, 10 – **Маргарета** супруга 9

Арсеније архимандрит м. Св. Јован Бигорски 292, 293, 294

Askew P. 186

Ариље – Лоза Јесејева у ц. у А. 90, 96, 108, 109, 116, 117

Атанас зограф 290, 297 – и. *Св. Јован Претеча* 295 – и. *Благовештење* 296

Атанасије Александријски – *De descriptione Dierare* 127

Атанасови зографски род 290, 295, 297

Атина место 196 – лик Галактотрофусе уз Византијске музе (15 в) у А. 137

Атос 89, 93, 116; – **хизихија Карејска** на А. 134; – **Вишњем покров** на А. 135

Аустрија 195, 196, 200, 271, 274

аустријско-италијански рат (1848-1849) 190, 191, 193

Аустроугарска 191

Африка – примена меда и млека у ритуалу крштења у А. 128

Ахмед-бег 258; – (**Зулкадиров син**) тимарник 260; – (**Хасанов син**) тимарник 262

Бабић Бошко 290, 291, 292; – **Гордана** 23, 27, 32, 33, 49, 59, 71, 90, 91, 94, 97, 98, 114

Бавит – цркве у Б. 126; – **Капела св. Апостола** у Б. 126 – слика мајке која доји у К. св. А. 127

Бајазит 16

Bayram S. 93

Beitz E. 133

Балабанов Коста 288, 289, 290, 291, 292, 293, 296

Балдориалис Н. 119, 122

Балкан 14, 85, 232

Балоги 309

Бар 198, 201

Баранович Лазар украјински проповедник 160, 167, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 184, 185 – *Меч духовный* 160, 163, 167, 176, 179, 183 – *Грубы словесь проповедныхь* 163, 178, 180 – *Слово на поіребеный пастыря* 171

Баратински Симеон (Симеон Христијан) генерални проповедник Карловачке митрополије 164

Barb A. A. 122

Barberini gr. 336 (8-9 в), свхолигон 53, 54, 57 – *Молитва душе којој се суди* у В. 53, 57 – *Молитва на исход душе* у В. 59; – **псалтир** (11 в) 69, 70

Баре село 260

Барселона – иницијали на сакраментару са ликом Млекопитатељнице (1305) из Б. 130

Батан (данас Бадањ) село 267, 268

Batiffol F. 124

Baumstark A. 53

Bach J. 183

Бахшија тимарник 260

Бачевић Димитрије – иконостас Д. Б. Парохијске ц. села Крушедол 172 – иконостас Д. Б. у ц. Св. Николе у Земуну 175, 178, 182

Бачка 271

Бачка епархија 162

Бачково – Лоза Јесејева у ц. у Б. (1643) 90

Beck H. G. 55, 81

Becker A. 131

Бела црква Каранска 149 – лик Семеона Српског у Б. ц. К. 149

Belting H. 61

Белгија – рељеф из Ст. Лоренца у Б. (1170) 134

Бело брдо рудник 268

Бељак село 265, 266

Benigni U. 119

Београд место 232, 247, 303, 309, 312, 315; – **у доба династије Лазаревић-Бранковић** 14 – митрополијска црква успења 14 – надгробна црква за архијереје 14 – болничка црква св. Николе 14; – **Уметничка изложба (1898)** 218, 221; – **Изложба Паје Јовановића** 222; – **оснивање Катедре за историју уметности** (1905) 225; – **Народни музеј** 228, 303; – **Музеј града** 303; – **добротворни концерт за подизање споменика Хајдук-Вељку** (1889) 300; – **певачко друштво** 301, 302; – **Народно позориште** (1892) 302; – **Прва југословенска уметничка изложба** (1904) 230, 231, 232, 233, 235, 237, 239, 240, 241, 244, 245, 250, 251, 307, 323 – **Савез југословенских уметника „Лада"** 307, 309, 322, 325, 329 – **изложба српске „Ладе"** (1906) 242, 243, 246, 251 – **Х. Жефаровић** у Б. 271 – *Српски књижевни гласник* 229, 233, 242, 246, 251, 315, 323, 324 – *Дело* 241, 323 – *Словенски југ* 323, 324 – *Штампа* 231, 232, 246 – *Дневни лист* 224 – *Нова искра* 243 – *Трговински гласник* 248

Берлин место 99, 225, 314; – **Сецесионистичка сликарска изложба** у Б. 228; – **музеј** – Египатска збирка (1900 г. п.н.е.) 121 – стела (5-6 в) 122

Bernardo из Clairvoix 124, 130, 131 – текст о Богородици Млекопитатељници 133

Bernouilli 122

Беч 191, 192, 194, 195, 196, 200, 203, 204, 221, 330; – **Х. Жефаровић** у Б. 271, 275, 277, 284, 285, 286; – Б. **Genesis** – лик Галактотрофусе у G. 130; – **ликовна академија** у Б. 187

Бечкерек (в. и Зрењанин) 324

Бешлић 266

Библија 62; – *Свето писмо* 81; – *Стари завет* 83, 99, 125, 167 – *Нови завет* 83, 124, 125, 160, 167 – Богородица Млекопитатељница у Н. з. 124, 125

Библија Ектипа (Вајглова Ектипа) 159, 173, 175, 176

Библија Килијанова 168

Библија Пискаторова 160, 176, 178

Бикицки Милана *307-330*

Битољ 291 – ц. Св. Димитрија у Б. 290, 291

Благовештење Кабларско манастир 155

Благојевић М. 17

Блас Карл (Carl Blas) 194 – с. *Предаја Београда* 204 – с. *Битка код Сенте* 204

Boyer L. 121

Богдан протовестијар, ктитор м. Каленића 22, 23, 27 – ктиторска слика Б. у м. Каленићу 27

Богдановић Димитрије 16, 34, 40, 48, 52, 55, 56, 58, 59, 62, 63, 68, 78, 134

Богородица Љевишка манастир 33 – Лоза Јесејева у Б. Љ. 90, 91, 94, 97, 98, 103, 106, 111, 113, 116, 117

Богородица Млекопитатељница (Велика мајка, Изида, Хатор, Кибела, Иштар, Софија, Галактотрофуса) 119-137 – у винчанској култури 121 – у Египту 121, 122, 127 – у римској епохи 122, 128 – у Грчкој 122, 128 – у хришћанској култури 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134 – у време крсташких ратова 134 – у словенском свету 134, 135, 136

Богосављевић В. 266, 269; – Д. 269

Богосавци место 191

Бођани манастир 160, 185 – парабола о добром Самарјану 168 – парабола о блудном сину 170 – парабола о лицемерју 173 – парабола о две удовичине лепте 175, 176 – парабола о царинику и фарисеју 178 – **сликарство Х. Жефаровића** у м. Б. 271, 272, 275

Божиновић Ђорђе Ст. 305

Божков А. 90, 98

Boetticher F. в. 194, 206

Бојанић Д. 258

Бока (в. и Котор) 194, 197

Борчић В. 175, 183

Босански санџак 257

Босна 196, 200, 201, 206, 255, 322 – окупација (1878) 206 – пад под Турску власт (1521) 255

Бохарне Ежен де вице-краљ Италије 190

Бошков Атанас 294; – М. 162, 163, 173

Бошковић Ђ. 37, 91, 144, 145, 146

Бранковић династија 13, 36, 38, 41 – **Вук** кнез 38 – **Ђурађ** 38, 41

Брвеник нахија (16 в) 255-270 – сокола-ри у Б. 258 – село 262

Брвеница река 260

Брезова село 259, 260

Бресник село 250, 260

Брзак Драгомир 302

Брза Паланка место 309

Брисел – Бриселска библиотека, рукопис (13 в) са ликом Галактотрофусе у Б. б. 130

Брњача ћерка Уроша I 37

Brockhaus H. 49

Брунелески Филип (Philippo Brunelleschi) 3

Брус – секција на карти (1893) 256

Бугарска 16, 232, 246, 287

Бугарски Верица 307

Будак тимарник 260

Будим 16

Будва – Подмаине црква у Б. 156

Будимље место 143

Buecheler F. 128

Буковац Влахо 235, 237

Буковина 89, 90, 116

Булгаковъ 49

Вагнер композитор 314

Vazari D. 3

Vailhé S. 61

Weingand G. 127, 289

Wyss K. 128

Валерио Теодор сликар – с. *Босанка крај колевке* 204 – с. *Босанска ирачица* 204

Валтровић Михајло 218, 220, 228 – *Православље у данашњем живопису у Србији* 220

Вангел зограф 290, 295, 297 – и. *Св. Јован Крститељ* (1876) 295

Варађанин Аркадије уредник листа *Женски свет* 322

Васељенска патријаршија 16

Василев Асен 284, 288, 289, 291, 294

Василије Велики црквени омилитичар 161, 162

Василије II (Македонац) византијски цар 34 – *Монолог* В. II, представа самртног тренутка у *М.* 50 – *Поука о љубави према сиромашним* В. II 76 – *Житије св. Василија Новог* В. II 55

Василије из Мостања српски сликар 157

Васић Милоје 221, 232, 236, 258 – чланак *Како треба слике посматрати* (1898) 219, 220; – **Павле** 303, 307, 316; – **Ч.** 303

Ватикан – *Ватикански октатеух* (11 в) – лик Галактотрофусе у В.о. 130; – **В. библиотека** – *Богослужбени зборник* No 1072 (1378) 58

Ватопед манастир – мозаичка икона Галактотрофусе 128

Watson A. 93, 132

Weddâse F. K. 126

Wessel Klaus 119, 120, 126

Веласкез Дијего (D. Velasquez) 9, 10 – Las meninas 10

Вележ село 262, 263, 264

Велес место 292 – ц. Св. Атанасија-Богумила у В. 295

Wellesz Emmy 130

Велика сеоба Срба (1690) 162

Велимировић М. 60

Велман Т. (T. Velmans) 41, 90

Велуће манастир 19, 22, 25 – ктиторска композиција у В. 25, 32 – портрет кнеза Стефана у В. 26 – владар у иконографији у В. 27 – лик Симеона Српског у В. 149

Венеција 171, 193; – **ц. Св. Марка** (San Marco) – византијски мозаици у ц. С. М. (13 в) 153 – мозаици са ликом Галактотрофусе у ц. С. М. 131; – **San Giorgio dei Greci** – православна ц. у В. – критске иконе 155; – **Б. Вуковић у В.** 144; – **српска штампарија** у В. (16 в) 141; – **српска икона св. Саве и Симеона** (око 1536) у В. 149

Верона 194

Vetter E. M. 185

Weyx W. 61

Вздорнов Г. И. 73

Видовић Емануел 241, 242, 244, 248, 249 – с. *Мртво лишће* 242

Византија 16, 19, 33, 34, 50, 134, 145

Wilamowitz – Moellendorf 123

Wilpert J. 123

Висарион рашки митрополит (16 в) 261

Витезовић Павле Ритер 285 – *Стематографија* П. В. Р. 283

Вител коментатор античких перспектива 2

Витковић Г. 163

Влатко севастократор, ктитор м. Псаче 32

Влашка 157

Војводина 191, 327

Војиновић Војислав 264

Војна граница 190, 193, 194

Војна крајина 195, 196, 197, 205

Војнић Стеван велики жупан 312

Волињец Радомир 289

Вомперский В. П. 161, 162

Воронец – Лоза Јесејева у ц. Св. Ђорђе у В. 90, 95, 98, 102, 103, 104, 106, 109, 111, 117

Вршац место 324; – Саборна црква у В. 173, 176 – х. Вршачке епархије 187

Вујичић Р. 155; – **Стојан** 272, 282

Вујошевић Р. 139

Вук приложник м. Хиландара (14 в) 268

Вукан велики кнез 15, 37

Вукановић Бета 223, 234, 318, 320, 323 – с. *Кај. Мартен* 328 – с. *Кризантеме* 315, 316, 328 с. *На мојој тераси* 316, 326, 328 – с. *Београдска циганка* 316, 325, 328; – **Риста** 221, 223, 234, 242, 309, 312, 316, 318, 320, 321, 323 – изложба Р. В. 222 – портрети Р. В. 328; – **Т.** 141, 289

Вукашин властелин, ктитор м. Руденице 22

Вуковић Божидар војвода, издавач, штампар 139, 143, 144, 148, 150 – *Молитвеник – Зборник за путнике* (1520) 139 – *Молитвеник* Б. В. (1536) 139 – *Празнични минеј* Б. В. (1538) 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 157 – тестаменти Б. В. 144 – откупио од фрањеваца и. *Нерукотвореног образа* (1520) 144 – боравак Б. В. у Венецији 144; – **Вићенцо** – Зборник В. В. (1547) 139; – **Гавро** војвода 304

Вукотић Петар црногорски војвода 303

Вукан Б. 165, 168, 170

Wuffo O. 127

Вучетић Вукић велики кнез, приложник м. Мораче 89; – **Пашко** 230, 234, 242, 243, 246, 249

Габелић С. 109

Гавела Б. 122

Гавриловић Стефан – иконостас С. Г. у парохијској ц. у Новом Бечеју 168

Гали 52

Гаљатовскиј Јоаникиј (Галятовский И.) украјински проповедник – *Ключ разумения* 162, 163, 172

Gamow G. 8

Gamulin Grgo 134

Gardhausen V. 139

Garidis M. 75, 85

Garrison E. 134, 136

Гвоић Љубиша картограф 256

Guariento Bartolomeo Camogli италијански мајстор Трећента 137

Георгије поп из села Рајчића (1656) 266

Герман монах, ктитор ц. св. Стефана у Липовцу 23

Geffcken J. 121

Глина место 193

Глишић Драгомир сликар 224; – **Милован** књижевник – рељефни портре М. Г. од Ђ. Јовановића 327

Goar J. 57, 58, 60

Гоген П. 4, 232

Golgowski T. 120, 126

Goldschmidt A. 129

Голубовић Б. 156

Горки Максим 320

Горња Брвеница место 262

Горња Рудинца село 264

Горњак место – црква у Г. 22

Горње Череје село 261

Горњи Градац село 261

Goyillard J. 127

Grabar A. 33, 128, 129

Градац манастир – м. Г. по турским катастарским пописима (16 в) 256, 260, 261, 262 – ц. Благовештење Богородице (1275) у м. Г. 260; – **село Г.** 260

Градачка река 260, 262

Гранстрем Е. Э 57

Грачаница манастир – Лоза Немањића у м. Г. 37, 39

Гргур син деспота Ђурђа – слика на Есфигменској повељи 30 – приложник м. Хиландара (14 в) 268; – **папа Г.** – писма упућена цару Лаву Исавријском 127

Grecu M. 117

Grivec F. 60

Григорије архиепископ (1313-1314) последњи византијски црквени великодостојник у Охриду 82; – **Монах** – канони Г. М. 63; – **из Нице** 124; – **исихаста** 22; – **Синант** – канони Г. С. 63; – **Назијански** – *Хомилија* Г. Н. 72

Грозданов Ц. 29, 32, 48, 65, 66, 67, 71, 73, 77, 82, 84, 129, 288, 296

Грохар 237, 245, 248 – с. *На пашу* 237

Грузија 16

Грујић Р. М. 38, 156, 289

Grumel V. 81

Грчка 137; – *Аколуѳ на разлучење душе* свхологион No 615 (1522) 58; – примена меда и млека у ритуалу крштења у Г. цркви 128; – уметност у Г. 1, 2, 4

Gitmann J. 71

Gissi Francesco италијански мајстор Тречента 136

Давидов А. 90; – **Динко** 275, 276, 282, 294

Давидовић Григорије Оншић – олтарска преграда Г. Д. О. парохијске ц. у Чалми 182 – иконостас Г. Д. О. у парохијском х. Св. арханђела Михаила у Лаћарку 186;

Давидовић-Радовановић Н. 117

Далмација 169, 182, 195, 196, 197, 199, 201, 204, 205, 282

Дамјан син деспота Оливера 32

Дарданија 284

Danens E. 9

Данило архиепископ 56, 135; – **II архиепископ** 64, 83, 84, 146 – Д. II о очекивању скоре смрти 83; – **III патријарх** књижевник 19 – Повесно слово о кнезу Лазару Д. III 40; – **игуман** руски ходочасник 5; – **Млађи** српски књижевник (14 в) 40

Даничић Ђ. 56, 60, 76

Darrouzes J. 81

Дега (Degas) 3

Dejonche Maurice 133

Delslauh F. 130

Делфи – средиште духовности грчке антике 5

Демир-Хисар – ц. Св. Николе у Д.-Х. 295

Демостенова школа 174

Demus O. 131

Денић Ч. 162, 163, 187

Deonna W. 122

Дечани манастир 17, 33; – Лоза српских владара (Лоза Немањића) у Д. 37, 39, 40, 115; – Лоза Јесејева (Лоза Христових предака) у Д. 40, 91, 96, 98, 101, 103, 104, 108, 111, 117 – мошти Стефана Дечанског у Д. 139 – представе Стефана Дечанског у Д. 144, 145, 157 – параклис св. Георгија у Д. 146 – сликарска радионица у Д. 146 – донаторска композиција Ђ. О. Пећпала 146

Джурова А. 85

Diel Ch. 145

Дижонски рукопис (1111-1120) – лик Млекопитатељнице у Д.р. 132

Димитрије Теодосије штампар српских књига у Венецији 171; – **даскал из Пелинова** српски сликар 157

Димитријевић Василије епископ 275

Димитріевскій А. 57, 58

Dinkler Erich 126

Дионисије Ареопагита 120 – *О небеској хијерархији* 15 – минијатуре о рукописима Д. А. 32; – **из Фурне** (Dionysion ton ek Phaurna) – *Ерминија* Д. из Ф. 91, 172, 186

Дионисијат манастир – библиотека м. Д. 69, 64, 70; – *Псалтир* No 65 (1314-1347) м. Д. 64, 70, 72, 74, 76, 77, 79, 83

Dufrenne S. 93

Дичо зограф (Михаилов ученик) 295, 298

Дишин М. (M. Dychamp) 7 – с. *Наїа жена силази степеницама* 7

Дмитар (Димитрије, монашко име Даниил) зограф 290, 292, 294, 296 – и. *Архимандрит Арсеније обраћа се св. Богородици* 292, 293 – и. *Портрет игумана архимандрита Арсенија* 292, 293 – Велики ћивот Св. Јована Бигорског 293 – престона и. *Богородица са Христом* (1831) 294

Добравинска река 267

Dom Ruperto из Deutza (Deutz Rupert von) 134 – Млекопитатељница у камену (1170) 133

Dombay J. 121

Доментијан 56, 60, 69, 76

Доња Брвеница место 262

Доњи Градац место 262

Доротеј монах високи достојанственик 19

Достојевски 56

Дохијар манастир – Лоза Јессејева у м. Д. 89, 95, 98, 109, 111, 114, 117

Драгана мајка браће Мусића (сестра кнеза Лазара, у монаштву Теодосија) 9, 263

Драгашевић Јован – драма *Хајдук Вељко* 302

Драгосалић Обрад властелин – задужбинар ц. Ваведења у Кукињу 264, 265, 266

Драгутин краљ 37

Драча манастир 156

Дрезден 199; – изложба у Д. (1877) 206

Дреница место 268

Дренова – стауета мајке са дететом из Д. (IV-III миленијум) 121

Дренча манастир задужбина монаха Доротеја 19

Дрина река 255

Дрљача Лазар сликар 321

Други светски рат 228

Дубровник 196, 197, 198, 199, 202, 203, 309, 327

Дуварине локалитет 269

Dujčev J. 76, 117

Дунав (в. и Фисон) река 280, 307, 311

Дунђерски Гедеон (Геца) 315, 316; – Лаза велепоседник, добротвор 309, 315

Дурковић-Јакшић Љубомир 202, 203

Дурново Л. Н. 129

Душан цар (краљ) 18, 34, 36, 37, 38, 39 – Душанов законик (Законик) 17 – породица Д. 37 – царство Д. 17, 23, 29, 32

Ђаковачка планина 259

Ђаково село 259, 260

Ђевђелија 192, 292

Ђорђевић И. 144, 145

Ђур – парохијски х. у Ђ. 163

Ђурђе деспот 29 – породична слика на Есфигменској повељи 29, 30 – повеља Есфигмену д. Ђ. 31

Ђурић Војислав Ј. *13-46*, 48, 66, 67, 72, 74, 80, 90, 91, 134, 135, 144, 149, 152, 256; – **Димитрије** министар 301; – **Срђан** 23, 33, 36, 66, 67

Ђурче хаџи 275

Европа 13, 190, 199, 222, 239; – куга у Е. (1349-1350) 50; – преисторија Е. 122

Египат 1, 106, 149; – постојбина обреда посвећеног самртнику (6-7 в) 52, 53; – постојбина веровања у Посебни суд 57; – житија пустињака у Е. 55; – Изида у Е. (1300. г. п.н.е., XIX династија) 121; – Хатор у Е. 121, 122; – Хорус у тексту из Пирамида (1375) 121; – примена меда и млека у ритуалу крштења у Е. 128

Елбасан место 194; – сликарске радионице у Е. (19 в) 290, 296

Еленоская А. С. 161, 162, 165, 166, 181

Енглеска 191, 273

Енохова апокрифна књига молитва--опомена „profiscicere" 52

Епифаније Пс. 125

Ерчић Властимир 164, 178, 181, 273

Есфигмен манастир – Есфигменска повеља (око 1429) 29, 30, 31

Етирија монахиња (4 в) 132

Eustratidas 133

Еутимије Зигабен цариградски калуђер (12 в) 133

Effenberger A. 122

Ечка – румунска православна црква у Е. 170

Ешкићевић Васа сликар 309, 313, 318, 330 – с. *Далеки снови* 315, 320, 326, 328 – с. *Неідашњи људи* 315, 320, 326, 328

Εωτηριον, Γ. Α. 75, 130

Жефаровић Христофор графичар, бакрорезац, приређивач књига, штампар 85, 186 – 1741. године 271-286; – у зидном сликарству м. Бођана 168, 173, 175, 185 – бакрорезни лист са представом небеског Јерусалима 182; – бакрорез *Св. Теодор Стратилат и св. Теодор Тирон* 275, 279; – бакрорез *Свети Сава са јужнословенским православним светитељима* 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283; – бакрорез *Описаније Јерусалима* 84, 277; – бакрорез *Извор живота* 277; – бакрорез *Канон воскресни* 277 – *Стематографија* Х. Ж. 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285

Живановић Јеремија 304

Живковић Бранислав сликар-конзерватор 36, 90, 91

Живојиновић Јован 312

Жиреновци село 260

Житије краљице Јелене 62

Жича манастир 17, 117

Жолтовський П. М. 183

Загреб 196, 197, 307, 322 – „Хрватско друштво умјетности" 241, 242, 244 – хрватска секција „Ладе" 246

Задар 196

Зака Милан пл. 309, 315

Засад село 259, 260

Заум манастир – лик Галактотрофусе у м. З. (1361) 129

Захариев З. 291

Зворнички санџак 255, 258, 260, 262, 264, 266, 267

Здравковић И. 168, 170, 173, 175, 178

Земун 322 – Николајевска црква (ц. Св. Николе) у З. 159, 173, 175, 178, 182

Zengövarkony локалитет 121

Зиројевић О. 259, 262, 268

Зиси породица 209

Зрењанин – Успенска црква у З. 183

Ибар река 260, 265, 267, 268

Иван Асен II цар 284

Иванов И. 289

Иванова Клементина 132

Ивановић Љубомир (Љуба) 309, 312, 316, 320, 326 – с. *Интериер* 315, 328; – М. 268

Ивић А. 268; – **П.** 30

иконографија парабола у српском барокном сликарству 159-188 – парабола о добром Самарјану 167, 168, 186 – парабола о блудном сину 168, 169, 170, 186 – парабола о изгубљеној овци и добром пастиру 170, 171, 172, 186 – парабола о слепцу који води слепце 173 – парабола о трну и брвну у оку 173, 174, 186 – парабола о сејачу 174, 175, 186 – парабола о две удовичине лепте

175, 176 – парабола о таланту и лењом слуги 176, 177 – парабола о молитви понизног цариника и охолог фарисеја 177, 178 – парабола о узваницама на царску гозбу 178, 179 – парабола о широким и уским вратима 178, 180, 186 – парабола о богаташу и сиромашном Лазару 180, 181, 182, 186 – парабола о мудрим и неразумним девицама 182, 183 – парабола о безумном богаташу 183, 184 – парабола о Христовим ученицима који кидају класје 186

Илкић Јован архитекта 301, 302

Иљић Драг. Ј. 223

Инкиостри Драгутин 307

Иринеј Лионски Хиполитов учитељ (+235) 125

Иса-Балија (Шадијев син) 257

Исаија пророк 124

Исихије старац (6 в) – медитација о смрти с. И. 63

Истра 199

Италија 133, 193, 194, 199, 200

Italos Johanes 133

Ихлара манастир у Кападокији – ф. са ликом Галактотрофусе у И. 131

Јаворски Стефан 164

Ягича И. В. 132

Јазак манастир 182

Јаков јеванђелиста 124; – **од Камене реке** – *Зборник* Ј. од К. р. (1566) 139

Јакопич сликар 245

Јакшић М. 164

Јама сликар 245, 248 – с. *Сеоска кућа* 241

Јанковић Амвросије сликар и проповедник 164

Јарак место – сеоска парохијска ц. у Ј. 174

Jaus H. R. 62

Јегејско приморје – манастири на Ј. п. 296

Јежевица манастир 155, 156

Јелена жена Манојла II Палеолога 32; – **Анжујска** светитељка Српске православне цркве 284

Јелена српска царица (краљица) 26, 38

Јелисавета руска царица 164

Јеремић Д. 162

Јерина деспотица жена деспота Ђурђа – слика на Есфигменској повељи 30

Јерусалим 14, 16, 17 – ц. Христовог гроба 5 – ц. Светог гроба 5 – ц. Христовог васкрсења (Ротонда Анастасис) 5 – Христов гроб 5, 6

Јерменија 136

Јефрем Сиријски хришћански песник 126 – *Седма химна* Ј. С. 127

Јоаким игуман манастира Крушедола 293

Јоаникије архиепископ рашки митрополит, ктитор фресака у ц. св. Димитрија у Пећкој патријаршији 152, 263

Joannau P. 55, 133

Св. Јован Бигорски манастир 294 – иконостас у 292, 294 – Велики ћивот у м. С. Ј. Б. 292, 293 – и. у манастирској трпезарији 292

Јован јеванђелиста 123, 170, 172, 173 – *Посланица Парћанима* 125; – **Дамаскин** (+753) црквени омилитичар 127, 131, 162 – творац *Чина* 49, 53, 61, 62 – *Канон Јовану Крститељу* Ј. Д. 61; – **Златоусти** црквени омилитичар 125, 162, 167, 176; – **Лествичник** 52, 68, 71, 78 – *Небеска лествица* (7 в) 52, 78, 79 – медитације о смрти Ј. Л. 63; – **Тесалијски** севастократор 81

Јовановић Анастас 203, 304 – литографија са ликом Хајдук-Вељка А. Ј. 303; – **Арсеније IV Шакабента** 279, 280, 282, 284, 285; – Г. 16; – **Ђорђе** (Ђока)

вајар 221, 223, 242, 300, 302, 304, 309, 318, 323, 326 – скулптура *Туга* 314, 317, 321, 327 – скулптура *Портре др Владана Ђорђевића* 327 – скулптура *Напуштена* 314, 318, 327 – скулптура *Меланхолија* 314, 327 – скулптура *Сава* 318 – скулптура *Црногорац на straжи* 321, 323, 327 – рељефни портре Милована Глишића 327 – рељефни портре Хајдук-Вељка 301 – рељефни портре Јована Јовановића Змаја 300; – **Јован Батут** 312; – **М.** 174, 175, 184; – **Паја** сликар 223, 228, 234, 236, 237, 240, 250, 313, 316, 317, 319, 323 – београдска изложба П. Ј. (1893) 222 – с. *Портре* 324, 325, 328 – с. *Крвна освета* 222 – с. *Сеоба Срба̂ља* 223 – с. *Крунисање Душаново* 237

Јосиповић Константин сликар 326

Јосиф проигуман Рилског манастира 291; – **химнограф** 133

Јошаничка Бања 263; – **река** 263

Југословенска уметничка колонија 246, 247, 248, 251 – изложба (1907) 246, 247

Јуришић А. 263

Јустин Мученик из Наблуса (Justin) хришћански аполог – *Apologia* 123 – *Дијалог с Јеврејином Трифуном* 123

Јустинијан II византијски цар 279

Kádás S. N. 49

Kaddatz A. 137

Кајмаковић Здравко 136, 155, 156, 157

Какопетрија на Кипру – ц. Св. Никола Стегис – ф. са ликом Млекопитательнице у ц. Св. Н.С. 130

Каленић манастир 22 – лик деспота Стефана у м. К. 25, 33 – ктиторска слика у м. К. 27

Калимах из Кирене антички песник 123

Калић Ј. 261

Каменски Јован сликар 309

Campo Santo Teutonico – Критоско-сијенска Млекопитательница у С. S. T. 137

Кандић О. 260

Каниц Феликс 304

Кантакузина – слика К. на Есфигменској повељи 30

Capelle Dom B. 120, 132

Карађорђевић Александар – израда портрета А. К. 303; – **Петар I** крунисање 232

Карапанџић Миша неготински кнез 299

Карара италијански писац 198

Карло Анжујски краљ Сицилије 80

Карловачка митрополија 162, 163, 164, 165, 171, 185, 187, 294

Касим тимарник 267

Касторија ц. Св. Стефан у К. – зидна слика Галактотрофусе у ц. Св. С. (13 в) 128

Катарина Сијенска (+1380) 125; – **II** руска царица 165

католичка црква – параболе у к.ц. 166

Кашанин М. 16, 36, 90, 91

Кашић Д. 164

Quasten J. 123

Quintavalle A. 134

Kämpfer F. 32, 34, 41

Кибах (Kiebach von) у Крижевцима 196

Кијев – духовна академија 161, 162; – *Кијевски псалтир* 73

Кијевопечерска лавра 163; – **штампарија** К. л. 160

Кикинда 324 – лист *Српски глас* 322

King G. G. 136

Kühnel Bianca 131

Кипар 130 – и. Галактотрофусе на К. 129

Кипријан (Cyprian) 136

Curiaque из Анконе италијански хроничар (15 в) 8

Кирил (Cyrillus) 127 – *Хомилија на Луку* 127 – служба *Мамонитска на Христово преображење* – 127; – **Александријски** (+444) 54, 55 – *Слово о исходу душе и о суду* 55, 60 – *Педаїої* К. А. 124

Кирхериано музеј – ваза рађена у мермеру у доба Валенса (364-371) са ликом мајке која доји 130

Citeaux опатија – рукопис житија светаца из 1110. са Лозом Јесејевом 132

Кладово 304

Klauser T. 124

Cledat 126

Климент (6 в) 124; – **Александријски** (150-215) – учење о анђелима К. А. 54

Клингер вајар 247

Клис 197, 203, 205

Кнежевић Бранка 255-270; – **Урош** сликар 303 – портрет Хајдук-Вељка (1852) 303

Kniazeff A. 131, 132

Книн 205

Knipping J. B. 166, 173, 183

Книр Хајнрих сликар 191

Кичов В. 289

Coathalem H. 125, 132

Коваљевски Ј. П. инжењер – путопис *Четири месеца у Црној Гори* (1841) 199

Ковачевић Ј. 145, 146; – **М.** 263

Ковијанић Р. 148

Ковиљ место 309

Козачинскиј Мануел проповедник саборне цркве Карловачке митрополије 164 – *Траедокомедија* 178, 181, 182, 273 – оснивач прве српске средње школе (1733) 273, 284

Козја глава предео 268, 269

Кокиновафос Јаков – рукопис са приказом Млекопитатељнице 129

Коларић Мнодраг 218, 219

Колендић Петар 275, 277, 278, 282

Kommendatio animae (Зборник застушничких молитви коришћених при испраћају самртника) 52, 71 – величање култа светих претходника и мученика у К. а. 71

Комнен Алексиј 133

Коморан – парохијски х. у К. 163

Congar M. J. 125

Coomarasavamy A. 93

Кондаковъ Н. П. 65, 119, 126, 128, 134

Конески Блаже 288

Conyleare 125

Константин син краља Милутина 37; – **византијски цар** 39, 40 – **Велики** отац деспота Стефана 15; – **Студеничанин** калиграф 273, 280, 285

Константиновић Љиљана 303

Коњарек Јован вајар 307, 309, 317, 324 – скулптура *Последњи уздах* 314, 315, 317, 321, 326, 327

Коњовић Давид адвокат 312, 315; – **Петар** 302

Копаоник планина 268

Копински Исаија – *Алфавит духовни* 173, 177, 180, 183, 184

Копистенски Захарије – *Палинодија* З.К. 171

Корај нахија 258

Кораћ В. 33, 90, 152, 256, 259

Корча – сликарске радионице у К. (19 в) 290, 296

Корчула – Братовштина свих светих – и. са ликом Млекопитатељнице (1430) 137

Косовац планина 266

Косовска битка (1389) 16, 17, 19, 23, 25, 33, 41

Коста зограф 290 – *Ерминија* К. з. 290

Костајница иконостас Саборне ц. 183

Костенечки Константин (Константин Филозоф) бугарски и српски књижевник 13, 14, 15, 16, 17, 33, 34, 41, 124

Костић Лаза песник 309, 311, 315, 329; – **М.** 162, 164, 165

Костур – тема Страшног суда у сликарству К. (16 в) 85, 93; – ц. **Св. Богородице Мавритисе** (Панагија Мавриотиса) 293 – Стабло Јесејево у П.М. 93

Котор 197, 199

Koffer B. 61

Коцо Димче 93, 289

Крагујевац 309

Krainz L. M. 193

Крајко син деспота Оливера 32

Краљевина СХС – карта из 1926. г. Војно-географског института 256

Kramer Maria 126

Красносельцев Н. 6

Краут Вања 294

Крачун Теодор – иконостас у х. Св. арханђела Гаврила у Сусеку 172, 173, 174, 175, 178, 187; – иконостас у ц. села Нештина 175

Кремићи село 263

Кремићка плана 263

Creteanu R. 157

Krause M. 120

Кризман Томислав 241, 242

Крижевци 195, 197

Криновски Гедеон придворни проповедник царице Јелисавете 164, 169, 174, 177, 179 – *Собраніе разныхъ поучительныхъ словъ* 164, 169, 170

Христус Петрус (Petrus Christus) ученик ван Ајка 9 – с. *Св. Елоа у својој радионици* 9

Christou P. C. 49

Chrysostome Jean 125

Крит 129 – лик Галактотрофусе у Канданосу 129

Crossan J. D. 166

Красносельцевъ Н. 58

крсташки ратови 134

Крстић Ђорђе сликар 219, 225 – изложба Ђ. К. (1880) 218, 221 – и. Ђ. К. за Саборну цркву у Нишу 220 – с. *Пад Сталаћа* 226, 228

Крушевац – Лазарица Кнежева придворна црква 17, 18, 19 – двоглави орлови у Л. 145

Крушево – зографи-иконописци у уметности Македоније из К. (19 в) 287-298 – грађевинарство у К. (19 в) 289 – дуборез у К. (19 в) 289 – Власи у К. (18-19 в) 289 – ц. Св. Јован у К. 290

Крушедол манастир 185 – препис *Чина на разлучење душе* (требник No 31, 18 в) 59 – парабола о милосрдном Самарјану у м. К. 168 – парабола о сејачу у м. К. 174 – парабола о две удовичине лепте у м. К. 175 – и. *Богородица са Христом и пророцима* у м. К. (17 в) 193; – **сеоски храм** – ц. Сретења 156, 157, 172

Ксифилин св. Јован византијски писац (15 в) 55

Кузмичево – ц. Светог Николе у К. 261

Кукањ село 265 – **поток** 265; – **ц. Ваведења** на сеоском гробљу 266 – **манастир** по турским катастарским пописима (16 в) 256, 264, 265, 266 – ц. Ваведења у м. К. 264

Купусаревић Љуб. окружни протопрезвитер 312

Курбиново – ф. Галактотрофусе у К. 128

Cutler Anthony 120

Кутлик Кирило – оснивач Српске цртачко-сликарске школе у Београду 224

Кутлумуш манастир – евхологион No 491 (16 в) 57, 59, 60, 64

Καλοκυρη, Κωνστ. Δ 129

Labourt J. 124

Лав VI Мудри цар (886-911) – медитирање о смрти Л. М. 63; – **Исавријски** цар 127

Лавра манастир – Лоза Јесејева у м. Л. 89, 91, 95, 103, 104, 111, 117

Лагарић Павле 221

Лазар кнез 16, 18, 19, 25, 32, 33, 38, 40, 41, 265 – градитељство у доба к. Л. 17, 24 – задужбине к. Л. 19 – књижевност у доба к. Л. 24 – преношење к. Л. са Косова 263

Лазарев Б. Н. (V. N. Lazareff, V.N. Lazarev) 49, 70, 93, 119, 120, 134

Лазаревић династија 13, 34, 36, 38, 41 – династичка слика 32, 34-41; – **Бранко** 240; – **Вук кнез** 25, 29, 33; – **Стефан деспот** кнез 14, 15, 16, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 32, 33, 38, 41, 64 – повеља С. Л. (1392) 264

Лазаревић-Бранковић династија – друштво, држава и владар у уметности у доба д. Л.-Б. 13-46; – **владар у иконографији у доба Л.-Б.** 23-34 – у м. Руденци 24, 27, 29 – у м. Каленић 25, 27 – у м. Велућа 25, 26 – у м. Љубостиња 26 – у м. Лесново 29 – у м. Полошко 29 – у м. Раваница 29, 30, 31 – у м. Сопоћани 32 – у Есфигменској повељи 29, 30, 31; – **ктиторска слика у доба д. Л.-Б.** 25-33 – у м. Велућа 25, 32 – у м. Лесново 29 – у м. Полошко 29 – у м. Раваница 29 – у м. Псача 32 – м. Каленић 27, 33 – у м. Рамаћа 32 – у м. Љубостиња 32, 33 – у м. Ресава 33

Лајпциг *Illustrierte Zeitung* 202

Лалић Јосиф сликар 309 – с. *Југовина на Локруму* 315, 325, 328 – с. *Дубровник* 315 – с. *Дубровник хармонијум* 328 – с. *Играчи долина* 316, 320, 325, 328 – с. *Двориште Мале браће у Дубровнику* 328

Лалошевић Јоца судија 309

Лапе Љубен 287

Lassaigne Jacque B. 8, 9

Ласкар Теодор Дука никејски цар (1254-1258) 135 – *Велики часослов* канон Т.Д.Л. 135

Ласло сликар 319

Lassus J. 03

Lafontaine Dosogne J. 124

Лаћарак – парохијски х. Св. арханђела Михаила у Л. 186

Левшин Платон московски проповедник 165, 169, 177, 187

Ленбах сликар 319

Lehner F. A. 123

Лењинград – **Ермитаж** Лихачева лењинградска колекција (и. *Јована Сиройула*) 137; – **Публична библиотека** у Л. 57

Лесек М. 186

Лесново манастир – ктиторска композиција у Л. 29 – композиција породице Б. Младеновића 32 – сцена са ликом Галактотрофусе у Л. (14 в) 131 – двоглави орлови у Л. 145

Лествица илустровани низови са темом смрти монаха 63, 68, 77, 78 – *Покајни канон* у Л. (11 в) 68, 69, 75, 78, 79 – цариградска Л. 79 – Vat. Cod. gr. 1754 (12 в) 68, 78, 79 – *Пета йоука* у Л. 68, 69 – *Шста йоука* у Л. 70 – принстонски рукопис Л. (1081) 70, 77

Lee R. W. 161

Либковина летње испасиште 259

Ликић Стефан дрворезац – дрворез Деизиса С. Л. (1721) 153

Лионска унија (1274) 80, 81

Липовац – црквица св. Стефана, задужбина монаха Германа 23

Листје (Лисина) рудник 268, 269

Лихачева Н. П. 119

Лихачов Д. С. 62

Lits Ernö 191

Личеонска Зое 289

Liedtke A. 186

Логотет Симеон песник – *Канон распе-том Господу и Богородица под крс-том* С. Л. 61, 63

Лоза Јесејева (Јесејево дрво, Лоза Христових предака) – у м. Морачи 89-118 – у м. Свети Арханђели у Кучевишту 89 – у м. Ораховица (1594) 89 – на спомени-цима Атоса 89 – на спомеиицима Молдавије 89 – у трпезарији м. Лавре 89, 95, 103, 104 – у католикону м. Дохијара (1568) 89 – на фасадама ц. у Буковини 89 – у време првих Немањића 90 – у м. Студеница 36, 38, 39, 40, 90 – у м. Сопоћани 90, 91, 94, 95, 96, 98, 102,103, 194, 195, 198, 111, 116, 118 – у Ариљу 90, 116 – у м. Богородица Љевишка 90, 91, 97, 98, 103, 106, 111, 113, 117 – у м. Матеичу 91, 114 – Л. Ј. као стабло 93 – теорија индијског по-рекла Л. Ј. 93 – појава лика Млекопи-тательнице у Л. Ј. 132, 133

Лоза српских владара (Лоза Немањића) 34-41, 94 – у м. Студеница 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41 – у м. Дечани 33, 37, 38, 39, 40, 145 – у м. Грачаница 37, 39 – у м. Богородица Љевишка 33 – у Пећкој патријаршији 33, 36, 37, 38, 39, 40 – у м. Матеича 37, 38, 40 – на Ефигмен-ској повељи 29, 30, 31

Локвиња село 259

Лондон 222; – *Лондонски псалтир* – аналогија за иконографију *Чина* 79

Laurent V. 81

Lorenzetti Ambrozio италијански мајстор Трећента 136

Лотрек (H. de Toulouse-Lautrec) 3

Луј Пети 49, 61

Лука јеванђелиста 123, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 175, 177, 179, 183

Лукијан српски патријарх 315

Лучно село 258

Љубинковић Р. 128

Љубљана 200 – клуб „Сава" у Љ. 235, 251 – словеначка „Лада" 246

Љубостиња манастир задужбина кне-гиње Милице 19 – династичка слика Лазаревића у Љ. 32, 33 – портрет дес-пота Стефана у Љ. 26 – двоглави ор-лови у Љ. 145

Magdeburg Mechthild von 132

Maguire H. 75

Мађарска 195, 200, 204 – Музеј „Janos Panonius" 121

Мајендорф Ј. 56, 80

Mayer Anton 132

Meyer J. 194

Мајнц – катедрала у М. 130

Meiss 136

Макарије патријарх (1565) 152

Македонија 34 – уметност (19 в) у М. 287-298

Максимовић Ј. 36, 90

Мала Азија 34, 123

Mâle E. 93, 169

Малетић Ђорђе 220

Мали град црква – ктиторска компози-ција 32

Манасијева хроника (14 в) минијатура са компизицијом смрти бугарског ца-ревића Ивана Александра 76

Mango C. 93

Мандић С. 31, 149

Мано Зиси Ђ. 134

Маноил ктитор ц. Св. Богородице Мав-ритисе у Костуру 293

Манојловић Коста П. 302

Мара кћи деспота Ђурађа – слика М. на Есфигменској повељи 30

Мардарије – јермонах Мркшинс цркве (1565) 151, 152

Марија Терезија угарска краљица 275, 280, 284 – крунисање М. Т. у Пожуну 280, 282

Маринковић Милован Р. председник Београдске општине 301

Мариово манастир – Стабло Јесејево у м. М. 93

Марица битка (1371) 13

Маркидес Пуљо браћа – *Сербскија новини* б. М. П. 281

Марко Пећки 64

Марковић Живко 272, 282

Marsel J. 131

Martin J. R. 68, 70, 75, 77, 78

Мартинци – парохијска црква у М. 175

Marchal E. 133

Myszner F. 131

Maspero J. 126

Матеич манастир (Матеича) – Лоза Јесејева у м. М. 91, 114 – *Акатист* (14 в) м. М. 135 – династичка лоза у м. М. 38 – Лоза српских владара у м. М. 37, 38, 40

Матеј јеванђелиста 170, 172, 173, 174, 176, 178, 179, 182

Матенадаран – минијатура рукописа са ликом богородице Млекопитательнице у М. 129

Матера – пећинска црква у М. (13 в) 134

Матић Св. 172, 181

Matthiae G. 133

Матицки Миодраг 272

Матков Франо (+1548) сликар – и. *Мученишшво св. Лауренција* 72

Матковски Александар 289

Mathews Th. F. 129

Мачва 280

Медаковић Дејан 48, 117, 134, 139, 141, 146, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 159, 160; 168, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184; – **Милорад** 201, 202, 203

Медитеран 123

медитирање о смрти 63, 64 – у књижевности 63, 64 – код старца Исихија 63 – Код Јована Лествичника 64 – код Симеона Новог Теолога (949-1022) 63 – код Филипа Самотника 63

Meester P. 53, 57

Möllers H. 54, 70

Menzinger Otto 126

Месаритес Константин куропалат и судија (1166-1173) 131

Месмер Тома сечен 186, 275, 276, 277, 284 – бакрорез Т. М. *Христос Еухаристија* (Захвалник) 276, 277, 279

Месопотамија уметност у М. 1

Местре 193

Метафраст Симеон песник (10-11 в) 61, 62

Metin банкар 204

Методије из Олимпа 124; – **словенски просветитељ** 288

Метсис Кентен (Quentin Messys, Metsys или Matsys) – с. *Банкар и његова супруга* 9

Мехмед, Алијин син (унук војводе Хамзе) 262; – **Ибрахимов син** 267

Мештровић Иван 241, 242, 244, 247, 248, 249

Millet G. 90, 119, 127, 129, 131, 134

Мијовић П. 91, 156, 157

Микић О. 172, 174, 175, 178

Милано 193, 194, 195, 205

Милановић В. 93; – **М.** 36, 40; – **Ч.** 163; – **Јовић О.** 168, 170, 173, 176, 183

Müller Lieselotte 119, 137; – **X. W.** 119, 121, 122

Милетић Ј. 289

Милешева манастир – дар Божидара Вуковића м. М. (1533, 1539) 144 – земни остаци св. Саве у м. М. 148 – портрет Симеона Српског у м. М. 149

Милићевић Ж. 289; – **Милан Ђ.** 299

Милица књегиња монахиња 16, 19, 23, 25, 29, 32, 33, 40

Миличевић Коста сликар 224

Миловановић Ђока сликар и секретар Друштва светог Саве (1892) 302; – **Милан А.** сликар и критичар 247, 248, 249

Милојевић Никола 223

Милосављевић Милош свештеник из Рашке 268

Милошевић 55; – **Д.** 141, 143, 148

Милутин краљ 18, 34, 36, 37, 39, 93 – походи к. М. у Малој Азији 34

Миљковић-Пепек П. (Миљковић) 93, 119, 126, 128

Миљовска Деса 288

Минхен 192, 193, 194, 195, 199, 203, 204, 221, 222, 225, 227, 242, 247, 314, 330; – Египатска збирка у М. – Изида из Афиниса (6 в) 122; – Баварски национални музеј у М. 129; – Изложба „Албрехт Адам и његова породица" (1981) у Музеју града М. 189, 200; – сликарска школа Емила Адама у М. 191; – сликарска школа Хајнриха Книра у М. 191; – Политехника у М. 192; – литографска радионица Јулијуса Адама у М. 195; – прва општенемачка индустријска изложба (1854) у М. 196; – изложба „Баварска уметност 1800-1850" (1906) у М. 201; – I интернационална изложба у М. (1869) 204; – изложба (1893) у М. 220, 222; – Уметничка академија у М. 242

Минхенски псалтир (186-96) 64 – опроштај са живима у М. п. 70 – слике суђења и мука у М. п. 74

Migne P. L. 123, 124, 125, 127

Мирковић Лазар 34, 48, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 80, 82, 119, 125, 126, 130, 135, 144, 152, 168, 170, 173, 175, 178, 296

Перивлепта манастир у Мистри – лик Галактотрофусе у м. П. (14 в) 128, 129

Митровица 322

Митрофановић – икона у м. Хиландару (17 в) 136

Михаил зограф оснивач зографског рода Михаилових 290, 292, 294, 296 – живот за ц. Св. Димитрија у Битољу (1826) 290, 291 – и. *Исус Христос* за м. Трескавац 291 – М. з. у Рилском манастиру 291 – живопис М. з. у куполи м. Трескавца 291, 292 – живопис и иконостас М. з. у ц. Св. Ђурђа у селу Рајчица 292 – иконостас М. з. у ц. Св. Јован Бигорски 292 – престона икона М. з. *Исус Христос Велики архијереј* (1831) 294 – престона икона М. з. *Богородица са Христом* 294 – и. *Тајна вечера* М. з. 295 – и. *Први васељенски сабор* М. з. 295 – и. *Усековање главе св. Јована Претече* М. з. 295 – и. *Св. Стефан* М. з. (1840) 296

Михаилови зографски род 290, 292, 294, 296, 298

Михаиловић Георгије 165, 283; – **М.** 263; – **Радмила** 159, 160, 164, 169, 170, 171, 173, 175, 176, 180, 183

Mihailowski 126

Михаљчић Р. 17

Мица гошћа Л. Костића (1910) 311

Мишковић Јован Ђенерал 299, 302, 304

Младеновић А. 163; – **Бранко** или **деспот Оливер** – породица Б. М. у охридским црквама 32

Мланча село 259, 260

Могила Петар митрополит 150, 160, 177, 179, 181 – унијатски извештај П. М. о кијевском сабору (1640) 173

Модош место 309

Мојсије игуман м. Мораче (1577-1578) 89; – **Дечанац** јеромонах (дечански сабрат, штампар Б. Вуковића) 141, 143, 144, 146, 147, 150

Мојсиловић С. 80

Мокрањац Стеван – у Неготину прима Светосавску медаљу 302 – Шеста руковет С. М., први пут изведена (20. VII 1892) у Неготину 302

Молдавија 89, 90, 116

Молдавица – Лоза Јесејева у ц. Хумор у М. 89 – Лоза Јесејева у ц. Благовештење у М. 89

Молинари Антон (Mollinary A. v.) аустријски генерал 190

Момировић П. 148, 174

Момчиловић Рафаило јермонах и сликар 309, 326 – с. *Манастир Ковиљ* 320 – с. *Грожђе* 320

Мондриан П. (P. Mondrian) 3

Монфрен Данијел (Daniel de Monfreind) 4

Морача манастир – Лоза Јесејева у м. М. 89-118 – ц. Успења Богородице у м. М. 89 – обнова м. М. (16 в) 89 – параклис св. Стефана у м. М. 146 – ц. св. Николе у м. М. 146

Moret A. 120

Moorsell P. P. V. van 120, 126, 130

Москва 16

Московија 283

Москопоље сликарске радионице у М. 290, 296

Мостар 198, 201

Мостаћи 157 – ц. св. Климента у М. 156

Мошин Владимир (V. Mošin) 49, 55, 292

Mrazak W. 161

Мркобрад Д. 269

Мркшина црква 139, 151, 154, 155 – *Цветни триод* М. ц. (1565) 139, 151, 152, 153, 154

Мртвице село код Владичиног Хана – ц. Успења у М. 156, 157

Munoz A. 137

Мурат Марко сликар 225, 226, 228, 230, 231, 234, 245, 243, 309, 312, 313, 316, 317, 318, 321, 323, 324 – с. *Долазак цара Душана у Дубровник* 226, 242, 243 – с. *Слика I* 315 – с. *Лоїудска сиротиња* 317, 318, 320 – с. *Срби западне цркве* 317, 326 – с. *Хлое (Хлоја)* 320, 323, 328 – с. *Дафнис* 320, 323, 328 – с. *Кайиника* 320 – с. *Пролеће* 323 – изложба М. М. (1904) 250

Muratori Santi 128

Муса (Сулејманов син) тимарник 261, 264; – **челник** 263

Мусићи браћа – Лазар 19, 263; – **Стеван** 19, 263

Мустафа (Мехмедов син) тимарник 267

Мусурос Марко критски филолог 143

Múhi Janos 312

Nava A. 93

Нађ Сент-Миклош 191, 192, 193

Нако гроф 191, 192; – **грофица Н.** 192; – **Александар** 192; – **Амалија** 192; – **Јован от. Сент-Миклеуша** 192; – породица 192

Nandris G. 95, 117

Наполеон Бонапарта 190, 194

Наста А. 90, 93, 109

Нау Ф. 52

Naciu (Anastas) 289

Неготин 300 – споменик на месту погибије Хајдук-Вељка П. 299-30 – кула „Баба Финка" у Н. 299 – ц. Свете Тројице 299, 301 – Гимназија у Н. 299, 302 – Влашка мала у Н. 299 – Музеј Крајине у Н. 300, 305 – ц. Свете Богородице у Н. 301

Недељковић Василије игуман м. Хопова 187

Недић Светлана В. *299-305*

Немањићи 90, 145 – породица 13, 15, 34 – династија 13, 18, 33, 38, 40, 41 – династичка слика 34-41

Немачка 191, 200, 247, 273 – илустровани часопис *Uber Land und Meer* 197, 198, 201, 205, 206

Ненадовић Константин 303 – *Живот и дела великої Ђорђа Петровића Карађорђа* 302; – **Љубомир Н.** 302; – **Павле** митрополит 185; – **Павле** народни секретар 280, 284, 285 – похвална песма П. Н. Х. Жефаровићу 284

Неофит Рилски – дневник Н. Р. 291

Несух тимарник 264

Никола зограф (рода Атанасових) 290, 295 – и. *Св. Јован Крститељ* (1876) 295

Никола зограф (рода Михаилових) 290, 295, 297, 298 – и. *Обрезање Христово* (1848) 295 – и. *Рођење Богородице* (1849) 295 – и. *Благовести* 295 – и. *Преображење Христово* 297 – и. *Крштење Христово* 297

Св. Никола Анапавсас манастир на Метеорима – Деизис (1527) 153

Николајевић Божидар С. критичар 225, 226, 230, 236, 247, 249; – **Т.** 192

Николић Милан из Јасенице 301

Николовски Антоние 288

Никопоље манастир 155, 156, 157

Никопољски санџак 260

Нил из Ансуге 124

Нинић Лазар Х. трговац (1887) 300

Ниш – Саборна црква у Н. 219

Новак кесар ктитор Малог града 32

Новаковић Дионизије 161, 162, 171; – **С.** 265; – **Ст.** 56; – **Стефан** штампар српских књига у Бечу 165

Нова Павлица манастир (в. Нова Црква)

Нова Црква (= Нова Павлица), манастир-задужбина браће Мусића 19 – по турским катастарским пописима (16 в) 256, 258, 262, 263, 264 – ц. посвећена Ваведењу Богородице (14 в) 263

Нови Бечеј иконостас у парохијској ц. 168

Нови Пазар секција на карти из 1926. 256

Нови Сад 271, 272, 309, 324 – 43. изложба „Nemzeti Szalon" 316; – Библиотека Матице српске 316 – *Застава* 317 – *Браник* 318 – *Летопис Матице српске* 321, 327, 329 – *Тријачке новине* 321 – *Српство* 322 – *Женски свет* 322 – *Јавор* 221 – Успенска ц. у Н. С. 176

Ново Село (у нахији Брвеник) 265, 266; – **код Струмице** – ц. у Н. С. 295

Neuman 120

New Haven Yale универзитет 129

Обрадовић Доситеј 163 – *Житије Христа преподобної оца нашег* 172 – *Слово о христијанству* 181

Обреновић Александар краљ 304, 305; – **Милан** краљ-отац 304, 305

Одавић Петар 227, 250; – **Пера** песник 322

Окунев Н. Л. (N. Okunev) 29, 66, 90, 91, 131

Оморфи – са ликом Млекопитательнице (13 в) 130

Орах село 264

Ораховица манастир у Славонији – Лоза Немањића у м. О. (16 в) 38 – Лоза славних Срба из средњег века у м. О. 38 – Лоза Јесејева у м. О. 89

Орвието – Лоза Јесејева у О. 93

Ориген (184-215) 54 – учење О. о анђелима и демонима 54

Орловат место 309

Орфелин Захарија 171 – *Представка Марији Терезији* 171 – **Јаков** – иконостас Ј. О. у парохијској ц. села Јарак 174, 187

Осјек – лист *Народна одбрана* 316, 323

Остојић Василије – певница В. О. Успенске цркве у Сент Андреји 179, 181, 184; – **Тихомир** (Тих. О.) 163, 223, 312

Острогорски Георгије 17, 80, 279

Остројно мезра 258

Отоманска империја 287

„отходна служба" (молитва, обред) – у александријској егзегези 54 – у сиријској егзегези 54 – у мистично-аскетској књижевности 54 – у источном монаштву (7 в) 60 – у источној цркви (8-9 в) 60 – у катедралној цркви 64; – у **рукописном наслеђу** 57-60 – у библиотеци манастира Св. Катарине на Синају 57 – у љењинградској Публичној библиотеци 57 – у евхологиону No 491 манастира Кутлумуша 57 – у рукопису Barberini gr. 336. 57, 59 – у синајском евхологиону No 973 (1153) 57 – у *Богослужбеном зборнику* No 1072 Ватиканске библиотеке 57 – у *Каноникуу* No 342 Хиландарске библиотеке 58 – у требнику No 167 (15 в) 58 – у *Аколутији на разлучењу душе* No 615 (1522) 58 – у синајском евхологиону No 978 (16 в) 58 – у псалтиру No 87 (1408) из Хиландарске библиотеке 59 – у рукописима м. Крушедол (16 в) 59 – у требнику No 31 (17 в) 59 – у требнику No 27 (16 в) 59 – у источном монаштву 60 код Кирила Александријског 60; – у **поезији** 60-64 – у кутлумушком рукопису 60, 64 – у синајском евхологиону No 973 60 – у *Канону Јована Крститеља* 61 – код Теофана Грапта 61, 62 – код Теодосија Ђакона 61 – Код Симеона Логотета 61 – код Симеона Метафраста 61, 62 – код Енрике Фолисри 61 – код Андрије Критског 62 – код Јована Дамаскина 62 – у Томићевом псалтиру 62 – у псалтиру Хиландарске библиотеке No 87 62, 63, 64 – код Григорија Синаита 63

Oursel C. 132

Охрид 292 – **Света Софија** 47-88 – Григоријева галерија 47, 80, 82, 84 – капела деспота Јована Оливера 48 – нартекс охридског архиепископа Николе 48; – **рукопис из О.** (14-15 в) са ликом Галактотрофусе 131; – ц. **Св. Ђорђа** 296; – **сликарска тајфа** у О. 296

Охридска архиепископија 81

Ορλανδου, Α. Κ. 70

Павић М. 163

Павле апостол – *Посланица* Коринћанима 124 – посланица молитва-опомена „profiseiscere" 52; – **мајстор градитељ** 291; – **Јосима** химнограф 133

Павлица (= Павља Црква) село 258, 263, 264; – **манастир** 259

Павловић Висарион епископ 161; – **Л.** 141, 148

Пајкић Предраг 136

Паисий Хилендарский 279

Пакра манастир – панагија у м. П. (17 в) 156

Пакрачка епархија – ормарић за продају свећа у збирци П. е. 175

Палеж село 261

Палеолог – породица 16; – **Јован** цар 16; – **Манојло** цар 16; – **Манојло II** цар 16; – **Михаило VIII** цар 80, 81; – **портретно сликарство** у православном свету у доба П. 41

Палеологина Еуфросина Комнина Дукина на минијатурама у типику цариградског манастира Богородице Добре наде (1399-1400) 32

Палестина – порекло обреда посвећеног самртнику (6-7 в) 52 – постојбина веровања у *Посебни суд* 57

Палестинска црква – примена меда и млека у ритуалу крштења 128

Pallucchini R. 137

Панић Д. 33, 91, 94, 97, 98

Панић-Суреп М. 153

Панчево 191, 322, 324; – Преображенска ц. у П. 317, 318, 319, 325

Papageorgiu A. 130

Пападопулос Антонијо – Млекопитательница А. П. (16 в) 137

Папрадошки Димитар Андонов зограф 295

Париз 194, 222, 242, 248; – м. Св. Дионисије 32; – *Париски рукопис* – лик Млекопитательнице у П. р. 133; – лик Млекопитательнице (8 в) у Националној библиотеци у П. 129; – Светска изложба (1900) 218, 225, 226; – Монцова радионица у П. 301

Паскач кнез ктитор Псаче 32

Патмос манастир св. Јован Богослов 70

Патон А. А. енглески археолог 198

Пејачевић гроф 196

Пејић С. 156, 157

Pelekanidis S. M. 49, 93

Пелиново место 157 – ц. св. Николе у П. 156

Песма над песмама – култ Богородице Млекопитательнице у П. н. п. 124 – Хиполитови коментари П. н. п. 125

Петар апостол – *Посланица* Коринћанима 124, 129; – Прва посланица 170; – **брат Богдана** ктитора Каленића 27

Peterson E. E. 122

Petit L. 49, 53, 61

Петковић В. 268; – **В. Р.** 23, 37, 182; – **Дис Владислав** (Dis) 235; – **Владимир Р.** 247, 249; – **Сретен** 59, 75, 89, 90, 91, 115, *139-158*, 293

Петров Гаврило московски проповедник 165, 177; – **Јован** 297

Петровић Георгије сликар 192; – **Ђорђе Карађорђе** 299; – **Милутин** брат Хајдук-Вељка 303; – **Надежда** 227, 228, 230, 236, 237, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 248, 249, 250, 251, 314 – с. *Поље са житом* 227 – с. *Глава једне девојке* 227 – с. *Поље у лето* 249 – с. *Одело* 249 – с. *Рибари* 249 – с. *На кладенцу* 249 – иступање из чланства „Ладе" 246 – Н. П. као оснивач Југословенске уметничке колоније (1904) 246 – изложба Н. П. (1900) 249; – **Никола** кнез 303; – **Петар Његош** 198, 199, 202, 203 – Горски вијенац 203; – **Растко** 239, 263; – **Хајдук-Вељко** 299 – учешће Х. - В. у борбама за ослобођење Неготина (1810) 299 – погибија Х.-В. (18. VII 1813) 299

Петроград (в. и Љењинград) 310

Пећка патријаршија манастир 17, 40, 146 – ц. Св. Апостола 33 – Лоза Немањића у П. п. 37, 39 – *Пећки летопис* 40, 41 – Пећки рукопис (15 в) 55 – ц. Богородице 146 – ц. св. Димитрија 152 – обнова П. п. (1557) 143 – пре обнове (1557) 255 – култ Св. Саве и Симеона у П. п. 143 – фреска-икона Млекопитательнице у П. п. 135

Пеђпал Ђурађ Остоуш донатор м. Дечана 146

Pätzold Alexandra 135

Пешта 195, 273, 314, 330 – Уметничко удружење у П. 204

Пива манастир – Лоза Јесејева у м. П. 89

Плавна село у околини Неготина 302

Плавшић Никола 300, 303, 304, 305

Пљеваљски рукопис (14 в) 55

Подгорица место 150 – дар Б. Вуковића ц. св. Георгија у П. 144

Пожун (Братислава) 280 – крунисање Марије Терезије у П. 280, 281

Полимур са Церјем село 259, 260

Полоцки Симеон (С. Полцкий) проповедник 166, 167, 169, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184 – *Обед душевный* 163, 167, 169, 176, 184 – *Вечеря душевная* 163 – *Вѣтроiрад многоцвѣтный* 170 171

Полошко – ктиторска композиција у ц. П. 29

Пољска 85, 162

Помпијер – бочни портал у П. (12 в) са ликом Галактотрофусе 131

Поповић Богдан 229, 230, 233, 234, 235, 240, 243, 244, 245, 250, 251, 322, 323 – уредник *Српскоі књижевноі іласника* 229, 251; – **Бранко** критичар 242, 244, 245, 246; – **В.** 148; – **Викентије** митрополит – издао *Месецослов* (1719) 272, 274, 282; – **Димитрије** – у Успенској ц. у Зрењанину 183; – **Д. Ј.** 289; – **Ђорђе** – уредник листа „Српство" 322; – **Ј.** 54, 55, 56; – **Јован** у Успенској ц. у Новом Саду 176; – **М.** 261

Попово поље 266

Посебни суд (Страшни суд) 47, 48, 57, 73, 79, 80, 83, 85, 86 – у Дечанима 75 – код Достојевског 56 – у словенским књижевностима 56 – у догматској књижевности 56 – у књижевности (4-5 в) 56 – илустрације П. с. 71, 72 – веровање у П. с. 57

Поука отаца (4 в) дело византијске књижевности са представом самртног тренутка 50, 52

Поцерина предео 191

Почек Петар сликар 309, 313, 320, 324, 328 – с. *Морнарев стан* 314 – с. *Љупка јесен* 314 – с. *Црноiорац* 316 – с. *Осироћени* 316 – с. *Тишина* 325 – с. *Чаробни крај* 325 – с. *Јесење пјесме* (магла) – с. *Јесење пјесме* (киша) 325

Празнични минеј – службе св. Симеону Српском, св. Сави Српском, св. Стефану Дечанском у П. м. 151 – илустрације српских светитеља Саве и Симеона у П. м. 156

Први светски рат 191, 224, 249, 307

Први српски устанак 232

Предић Урош сликар 222, 228, 309, 312, 317, 319, 321, 323, 324, 325, 326, 328, 329 – с. *Крвна освета* 222 – и. *Св. Димитрије* 313, 319, 329 – и. *Спаситељ и престона Богородица* 313 – портрет Владана Ђорђевића 319, 326, 327, 329 – скица за *Васкрсење* 319 – скица за *Веселу браћу* 319 – изложба У. П. (1888) 222

Призрен – ц. Св. Ђорђа у П. 136

Прилеп 292

Принцхофер бечки литограф 203

Присојник село 266

Присцила – Млекопитательница из П. (2-3 в) 123

Пробиштип – ц. Св. Богородице 295, 296

Пробота – Лоза Јесејева у ц. у П. (1532) 90

Прокопович Теофан 161, 164 – треће српско издање Т. П. буквара *Первое учение* (1734) 271

протестантско-реформистичка црква – парабола у п.-р. ц. 166

Протић К.(оста) **С.Ђенерал** 299; – **Миодраг Б.** 240

Псача манастир – ктиторска композиција у м. П. 32 – лик Симеона Српског у м. П. 149

Псел Михаил византијски писац (15 в) 55

Pudentius 130

Пула 192

Путник Мојсеј митрополит 165

Пушкин 192
Πελεχανιδου, Ετολιαχον 85 128

Раваница манастир задужбина кнеза Лазара 17, 18, 19, 23, 30 – даровна повеља кнеза Лазара м. Р. 29, 31
Раденковић Бора сликар 309
Радецки генерал 190
Радивојевић Т.(одор) 304
Радица хришћанин спахија 258
Радивој кнез 258
Радовановић Ј. 75, 100, 163
Радојевинска река 267
Радојичић Ђ. Сп. 34, 154
Радојковић Б. 155
Радојчић С. 25, 27, 29, 33, 37, 40, 47, 48, 49, 50, 51, 59, 65, 67, 71, 74, 77, 80, 82, 145, 146, 148, 149, 155
Радонић Ј. 85
Радослав српски краљ 81
Радочело планина 256
Радошевић Н. 16
Радошиће село 269
Радошићка (Радошећка) река 267, 268
Радујевац место 301
Радуша река 259
Раичевић С. 268
Рајачић барон 312
Reisenstein R. 123
Рајић Ј. 165, 170, 177, 178, 181, 184, 187 – први превод Ј. Р. на српски језик проповедничког зборника 165, 169, 177, 184 – **Милутин** судија (1887) 300
Raynal M. 4
Рајчица село код Дебра – ц. св. Ђурђа у Р. 292, 297
Раковац манастир 164, 277
Рамаћа – црквица св. Николе у Р. 23 – династичка слика Лазаревића у Р. 32
Ramayx 131
Ранковић-Вучићевић Д. 155, 156
Раносовић Петар сликар 225
Russel B. 8
Растиште село 259
Раховица село 258
Рача манастир – *Трнод* м. Р. (1673) 155
Рачки сликар 242, 244
Рашка – секција на карти из 1893. 256 – грб Р. у *Стематографији* Х. Жефаровића 283
Регензбург – пластика са ликом Галактотрофусе (1280) у Р. 129
Реноар – с. *Мисао* 228
Ресава манастир задужбина деспота Стефана 22, 23, 33
Ресен 292
Ресник планина 266
Riva Giacomo da италијански мајстор Тречента 137
Рилски манастир (Рила) 291 – Михаил зограф у Р. м. 291 – манастирски *Поменик* (Кодик) 291 – Бански зографи у Р. м. 291 – Самоковски зографи у Р. м. 291 – ц. Богородичиног покрова 85
Рим 309, 310, 324 – Musco Nazionale di Roma 130
Римник (Мала Влашка) – штампање трећег српског издања буквара *Первое ученије* у Р. 271
римска црква – примена меда и млека у ритуалу крштења у р. ц. 128
Рипа Чезаро (C. Ripa) – Хертлово издање амблематског зборника 186
Ристовски Блаже 287, 288
Рице Д. Г. 93
Робинсон А. Н. 180
Роден 240, 241, 247
Розић В. 225, 228, 242, 247
Роксандић Сима (Симеон) 223, 309, 312, 317, 318 – скулптура *Први покушај* 314, 326, 327 – скулптура *Доброта*

317, 326, 327 – скулптура *Моја жена* 318, 327 – скулптура *Поїрсје Јосифа Маринковића* 321, 326, 327 – статуа *Роба* 222

Роман старац приложник м. Хиландара (14 в) 268

Романович Василије – иконостас В. Р. у Саборној ц. у Костајници 183

Романски Ст. 289

Ronig F. 8, 119, 122, 124, 125, 130, 133

Ross Mavrin C. 137

Rossi G. B. de 123

Рослин Торос илуминатор 136

Ростовски Димитрије 173, 174, 177, 180, 183, 184 – *Алфавиш духовни* 173

Рубенс П. П. 10

Руварац Д. 162, 164; – **И.** 261, 263

Руденица манастир 22, 24 – владар у иконографији у м. Р. 24, 27, 29

Руденичка река 265

Рума 322

Румунија 90 – Страшни суд у сликарству Р. 85 – Лоза Јесејева у Р. 90, 109

Рупе Аланус де (+1475) 125

Русија 16, 85, 157, 194, 273, 274

руски синодици (17-18 в) стихови и минијатуре које се односе на судбину душе 49, 85

Сава река 14, 280, 307, 311

Сава игуман Мркшине цркве (1565) 151, 152, 153

Сава Јерусалимски 134

Свети Сава (Сава Немањић, Сава Српски, св. Сава Српски) 14, 90, 141, 150, 151 – С. С. у Житију Симеона Немање 69 – нерасположење С. С. према Латинима 81 – С. С. на владарској лози у м. Студеница 36 – доноси и. *Богородице Галактотрофусе* из Св. Земље 134 – С. С. и и. *Тројеручица и патерица* 134 – С. С. у *Празничном минеју* Б. Вуковића 141, 147, 148, 149, 152, 156 – С. С. у *Цветном триоду* 151, 152 – С. С. у Пећкој патријаршији 143 – С. С. у *Служби* од Теодосија 148 – С. С. у м. Хиландару 148

Савинац река 268

Савић Аница (Ребац) 69, 327, 328, 329 – у гостима код Л. Костића (1910) 311; – **Милан** (М. С-ћ.) 22, 221, 223, 224, 327, 328, 329; – **Милутин** управитељ школе у Букову (1887) 300

Савово село 259, 260

Самарина (Епир) 289

Самоковска река 263

Самоковски зографи у Рилском манастиру 291

Саидски рукопис (899. г. 895. г. 906. г.) – саидске минијатуре са ликом Млекопитатељнице 126

Sahl Fritz 93

Salaville S. 162

Салгети-Дриоли Фрањо задарски сликар 202

Самуило цар 34

San Domingo in Tarenze братовштина (1258) 136

Санкт-Петерсбург (в. и Љењинград) 199

Sanjian Avedis K. 129

Santa Maria in Trastevere – мозаик са ликом Галактотрофусе у С. М. Т. 133, 135

Santi Giovanni италијански хроничар (15 в) 8

Сарајево – Оријентални институт у С. 255; – и. са ликом св. Саве и Симеона уз Христа (1676) 153

Сахара – цркве у С. 126

Sahlin of Strängnäs Harald 131

Свенцицки И. 173, 181, 183

Света Гора 47, 63, 81, 294, 296, 297 – сликарске радионице у С. Г. (19 в) 290

Свети Арханђели манастир у Кучевишту – Лоза Јесејева у м. С. А. (1631) 89, 90

Св. Дионисије (St. – Denis) манастир код Париза

Свето писмо в. *Библија*

Светозарево – Народни музеј у С. 121

Северин – Мануил Козачинскиј у С. 164

Сегедин 191, 192, 312

Сезан (Cézanne) 3, 232, 240

Сезанова Л. И. 171

Селмановић Мелида 255

Semiteco Nicoletto италијански мајстор Трећента 137

Сентандреја – Саборна ц. у С. 159, 181 – Успенска ц. у С. 179, 184

Сеоба Срба (1738-39) 271

Сервија манастир у Грчкој Македонији 275

Seuses Henrich 120

Sicard D. 51, 52, 53

Симеон брат цара Душана 37, 38; – **из Солуна** – De Sacro Templo 5; – **Нови Теолог** (949-1022) – медитирање о смрти 63; – **Српски** в. Стефан Немања

Симић В. 269; – **П.** 61

Синај – м. Св. Катарина на С. – библиотека м. С. К. 57 – свхолигон No 973 (12 в) 57, 59, 60 – свхолигон No 978 (16 в) 58 – требник Cod. Slav. са С. (16 в) 59 – иконе (11 и 12 в) са С. 75, 79 – синајски свхолигон Barberini gr. 336 (8-9 в) 57; – и. Галактотрофусе на С. 130

Синдик Душан 265

Siren O. 129, 134

Сирија 127

Сиријска црква – примена меда и млека у ритуалу крштења у С. ц. 128

Сирин св. Јефрем (3-4 в) – *Слово о усопших* мидрини и загробне песме 54

Сычев Н. 119, 137

S. J. 125

Скадарско језеро – манастири на С. ј. – дар Божидара Вуковића м. на С. ј. 144

Сковран А. 143

Славонија 38

сликарство – дводимензионалност 1, 3 – перспектива 2, 3 – тродимензионалност (холограм) 1, 2, 3, 4, 9, 10 – фронталитет („паратактична конвенција") 1 – четврта димензија 1, 6, 10

Словенија 232 – секција „Ладс" у С. 246

Словенци 235, 237

Смирна – *Физиолог* са С. и лик. Богородице које доји 131, 133

Смедеревски санџак 255, 260

Совић А. 124

Сокобања – Хајдук-Вељко као војвода у С. б. 299

Сокоград нахија 258

Soldana S. 192

Соловјев А. В. 264, 265

Солун 297 – саркофаг у манастиру у С. 124 – Лоза Јелесејева у ц. Светих Апостола у С. 93, 104, 106, 108, 109, 113, 116, 117 – сликарске радионице у С. (19 в) 290

Сомбор – прва српска уметничка изложба (8-23. V 1910) 307-330 – Добротворна задруга Српкиња Сомборкиња 308, 312, 315, 316, 322, 324, 327, 329 – *Слоја* 308, 310, 312, 313, 314, 316, 323, 330 – Српско црквено певачко друштво 312, 321 – *Голуб* (1885) 300

Сопоћани манастир – Лоза Јесејева у м. С. 90, 91, 93, 94, 95, 98, 102, 103, 104, 105, 108, 111, 116, 118 – слика краља Уроша I у м. С. 32

Софија град 307 – Друга југословенска уметничка изложба у С. (1906) 244, 245, 246, 247, 251

Спасић Ж.(ивко) А. 299

Спасова вода манастир – пирг Преображења у м. С. в. 48

Spatharakis I. 32

Spenser J. R. 161

Спиридон патријарх – повеља п. С. (1388) 265

Сплит 196, 197, 198

Срби 17, 32, 235, 237, 239, 310, 312, 314, 316, 317, 321, 324

Србија 13, 14, 15, 17, 23, 30, 34, 36, 135, 145, 146, 191, 218, 231, 232, 237, 241, 250, 287, 295, 300, 304 – однос сизерен-владар у С. 29 – династичке слике у С. (14-15 в) 33 – Лоза Јесејева у С. 93 – карта Главног Ђенералштаба из 1893. г. 256 – грб С. у *Стематографији* Х. Жефаровића 284

Србобран – лист *Народ* 323

средњи век – уметност 7, 10

Сремски Карловци 271, 272, 285 – Мануил Козачинскиј у С. К. 164 – *Бранково коло* 223, 224, 225, 322

српска ликовна критика (1900-1907) 217-253

Српска цртачко-сликарска школа 218, 224 – оснивање (1895) 224

српске штампане књиге (16 в) 139-158 – *Молитвеник-Забавник за путнике* (1520) 139 – *Молитвеник* (1536) 139 – *Празнични минеј* (1538) 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157 – *Зборник* Виђенца Вуковић (1547) 139 – *Зборник* Јакова од Камене реке (1566) 139 – *Цветни триод* из Мркшине цркве (1565) 139, 151, 152, 153, 154 – иницијали у с. ш. к. 139 – заставице у с. ш. к. 139 – дрворези у с. ш. к. 139

Станић Р. 266

Станишић Милан 308

Станков-Ренза породица у Крушеву 290; – **Стојан** 290

Станковић Небојша *217-253*

Станојевић Ђока председник Београдског певачког друштва 301; – **Јован** свештеник (1887) 300, 301; – **Светислав** трговац у Неготину (1887) 300 – **Станоје** 151 – **Тихомир** 299, 302, 303

Стара Павлица манастир 264

Стара Пазова 322

Стевановић Боривоје сликар 224; – **Мих.**(аило) 301, 302, 303

Стефан архиђакон игуман м. Св. Јован Бигорски (1805) 204; – **син Вуканов** 37; – **Дечански** 141, 150, 151 – С. Д. у *Празничном минеју* Б. Вуковића 141, 142, 143, 152, 156 – у *Цветном триоду* 151 – у *Житију* од Г. Цамблака 143 – ктиторски портрети С. Д. у Дечанима 144; – **Душан** цар – Речи уз *Законик* 48; – **Немања** (Симеон Немања, Симеон Српски) 141, 151, 256 – С. Н. на владарској лози у м. Студеници 36, 41 – С. Н. у *Празничном минеју* Б. Вуковића 141, 147, 148,. 149, 152, 156 – С. Н. у *Цветном Триоду* 151, 152 – С. Н. у Пећкој патријаршији 143 – С. Н. у м. Студеници 148 – С. Н. у м. Хиландару 148 – С. Н. у м. Милешеви 149 – оснивачка повеља С. Н. за м. Студеницу 259 – **Ана** супруга С. Н. 284

Стефановић Боривоје (Бора, Борислав) сликар 309, 320, 328 – с. *У мислима* 326 – с. *На јесењем сунцу* 326; – **Венцловић Гаврил** 163, 185; – **Миодраг** 302

Stefanescu I. D. 90

Стирија 283

Стојаковић Анка *1-12*

Стојановић Георгије 156; – **Љ.** 61, 139, 164, 261

Стојковић Ђорђе С. директор Неготинске ниже гимназије (1887) 300; – **Ср.**(ета) 301, 302, 303, 304

Стоканов Радивој библиотекар 307

Стони Београд – х. Св. Јована Крститеља у С. Б. 174, 175, 184

Stornajovo S. 129

Стратимировић Стефан митрополит 165

Strzygowski J. 70, 71, 74, 131

Студеница манастир 38, 264 – Лоза српских владара у м. Студеница 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41 – Лоза Јесејева у м. С. 34, 36, 38, 39, 40 – летопис м. С. 41 – лик Симеона Српског у Краљевој ц. у м. С. 149 – мошти Симеона Српског у м. С. 148 – С. на секцији карте (1893) 256 – по турским катастарским пописима (16 в) 256, 257, 258, 259, 260 – оснивачка повеља Симеона Српског 259 – ризница м. С. 259 – калуђери м. С. као царски соколари (16 в) 259 – повеља м. С. (1688/89) 259 – призор монахиње Анастасије како се обраћа Богородици у м. С. 293 – *Студеница* бакрорезне графике 1733. и 1740. г. 273

Студеница река 256, 259

Суботић Г. 91, 135, 141, 149, 153; – **Мојсеј из Великих Бастаја сликар** – с. *Св. Сава Српски и Симеон Српски у молитвеном ставу* (1785) 153 – иконостас парохијске ц. у Мартинцима М. С. 175

Сулејман тимарник 257

Супрасалски хомилијар (Клонзов-Михановичев) 132

Сусек – иконостас Т. Крачуна у х. Св. арханђела Гаврила 172

Сучеава – Лоза Јесејева у ц. Свети Ђорђе у С. (1532-1534) 89 – Лоза Јесејева у ц. Свети Димитрије у С. (1536-1537) 89

Сучевица манастир – Лоза Јесејева у ц. Васкресења Христовог у м. С. 90, 117

Тадић Ј. 144

Таронеци Торос – минијатура Богородице Галактотрофусе (1321) 129

Татић-Ђурић Мирјана *119-138*

Твртко I краљ 40

Tea B. E. 2

Taylor M. D. 36, 89, 90, 93, 102, 132

Текелија Сава – бакрорезне књиге у библиотеци С. Т. 273

Темишвар 191, 192, 312

Тенецки Стефан – наос храма манастира Крушедол 174, 185

Теодоров псалтир (1066. г.) – опроштај са живима у Т. п. 70 – композиција Страшног суда у Т. п. 76

Теодоровић Арсеније 187

Теодосије 60; – **Велики** (364-378) 130;– **Ђакон** песник 61 – *Канон Ниџифору Фоки* 61; – **монах** књижевник из Хиландара 154 – *Служба св. Сави* 148

Теоријанос Јован родоначелник охридског сликарства 48

Теофан Крићанин – представа Лозе Јесејеве Т. К. 91; – **раковачки игуман** (1702) 49; – **Граптос** (+845) песник 61, 62

Теофилакт 179

Thèrel Marie-Louise 125

Tertulian 123, 125 – *De Carne* 123

Thierry N. 131

Tikkanen J. J. 70

Тимотеј игуман м. Трескавца 291

Тимотијевић Мирослав *159-188*

Тиса Калман 312

Тителбах В. 228

Тихомиров Е. руски литургичар 52, 55, 57

Тишбајн А. А. (August Anton Tischbein) немачки сликар 199

Tischendorf J. 128

Тодић Б. 25, 36, 37, 90

Тодоровић Драган 30, 36; – **Стеван** сликар 220, 228 – прва изложба у Србији (1860) 218

Toynbee A. 61

Тома игуман м. Мораче 89

Томинц Алфред (A. Tominz) 191; – **Јозеф** сликар 191

Томић Оливер *89-118*

Томић-Тривунац Г. 153

Томићев псалтир (1356-66) 62, 64, 84 – опроштај са живима у *Т. ū.* 70 – слике суђења и мука у *Т. ū.* 74

Томов Ефтим 294

Томовић Гордана 256

Тошић Драгутин 218, 246, 307

Tramoyeres Blasco L. 119

Транквилион-Ставровецки Кирил 169, 177, 179, 180, 184 – *Учительное Евангеліе* 159, 163, 174, 177, 179, 184

Трапезунт 93 – Света Софија у Т. – Стабло Јесејева у С. С. 93

Трговиште нахија 260

требници 10-11 в. – предлошке циклуса *Канона на исход душе* 47

Трескавац манастир (Трескавачки манастир) 290 – и. *Исус Христос* у Т. м. 291 – живопис у куполи Т. м. 291

Трир – Бистам архив у Т. – минијатура са ликом Млекопитательнице 136

Трифуновић Ђ. 34, 40, 41, 56, 64, 124, 141, 148, 151, 154; – **Л.** 219, 220, 224, 225, 226, 228, 229, 242, 247

Трновица село 259

Трново 16

Троицки С. В. 81

Трпковски-Трпку Вангел 289

Трст 192, 196, 197, 199, 200, 202 – изложба Уметничког удружења у Т. (1846) 199

Трстеник село 268

Tsioumis Ch. 49

Турска 197, 287

турски катастарски пописи Зворничког санџака о манастирима у нахији Брвеник 255-270 – **из** 1519. г. 255, 256, 260, 262, 263, 264, 266 – **из** 1533. г. 255, 258, 261, 262, 263, 264, 266, 267 – **из** 1548. г. 255, 258, 262, 263, 265, 267 – **белешке из** 1530/31. г. 256, 267 – **из** 1529. г. 256 – **из** 1543. г. 256 – **из** 1523. 257, 262

Турци 16, 34

Тушимља манастир у нахији Брвеник по турским катастарским пописима (16 в) 256, 266, 267, 268, 269 – **манастир у Дреници** задужбина Бранковића 268 – **манастир у Црној Гори** у селу Тушини код Шавника 268 – **село** (16 в) 267, 268 – **брдо** 267, 268

Тушина село 268

Ћетатуја – Лоза Јесејева у п. у Ћ. (1668-1672) 90

Ћирило словенски просветитель 288

Ћирковић С. 30, 31, 33, 90, 152, 256, 259

Корнаков Димитар (Ћорнаков) 29, 288, 289, 291, 293

Ћоровић В. 60, 81, 141

Ћоровић-Љубинковић М. 141, 143, 146, 148, 156

Ћурчија Данило хаџи 275

Ћурчић Стеван критичар 221, 224

Ћустендилски санџак 257

Убавкић Петар сликар 225, 309 – с. *Таковски устанак* 226

Угарска 191, 192, 204, 283

Украјина 162
украјински проповедничкн зборници 158-188
Underwood P. A. 114
унијатска црква 85
Urbani Getholfde 146
Урош I српски краљ (цар) 32, 37, 38, 81; – повеља ц. У. (1363) 264
Usener Herman 128
Успенский П. 57
Учело Паоло (Paolo Uccello) 3
Ушће између река Студенице и Радуше 256, 259 – средњевековна црква Светог Николе на У. 259

Фајум (Каранис) – зидна слика Изиде у Ф. 122
Falke O. von 145
Фарас – фреске у Ф. 126
Facio B. италијански хроничар (15 в) 8
Фенек манастир 191
Festugiere R. P. 123
Филип Самотник – *Диоптра* Ф. С. 55, 63
Филиповић Љубица сликар 309, 326 – с. *Предео* 315, 321; – М. 141
Фисон (в. и Дунав) 14
Flaury R. de 130
Фолиери Енрико (E. Follieri) – зборник Е. Ф. *Initia hymnorum* 58, 61
Форти А. В. – римски Триптих А. В. Ф. (16 в) са ликом Галактотрофусе 136
Франгеш Р. – скулптура *Филозоф* 242
Francastel G. 134
Француска 240, 273
француско-пруски рат 1870/71 194, 198
Фрања Јосиф цар 191, 194
Фридрих српхерцог 199
Фројд Сигмунд – утицај на уметност 9
Frolov A. 90
Фулберт из Шартра (+1153) 125, 132
Футог – српска православна црква у Ф. 176

Хават – капела у Х. 42, 126
Хајделберг 225
Heisenberg A. 5
Heitzinger K. B. 193
Hacklander F. 193
Халс 247
Халил (Јакубов син) 260, 261
Halkin Fr. 131
Hamann Mac-Leen R. 120, 128
Hamilton псалтир (11-12 в.) – опроштај са живима у Н. п. 70
Handžić Adem 255, 257, 258, 260, 262, 264, 266
Харисијадис М. 49
Haase A. 126
Hase-Schmundt Urlicke von 189, 200
Hautecoeur L. 5
Haustein E. 37, 38, 40, 90, 91, 93, 94
Hafner S. 41
Хаџић Антоније председник Матице српске 309, 312
Наџи Никола из села Беличица (Гостивар) 293
Chatzidakis M. 90, 93
Henry P. 90, 117
Hänzel I. 134
Хераклеја – пећинска црква у Х. 127
Херберт А. Г. 131
Хетхерингтон П. 172, 180, 186
Херцеговина – на сликама Е. Адама 198 – устанак у Х. (1876) 198, 205 – Кривошијски устанак (1869) 206
Hefele Ch. 127
Hibbard H. 161
Хизир (Есдријев син) 257

Хиландар манастир 265, 268 – *Каноник* No. 342 (14 в) 58 – требник No 167 (15 в) 58 – рукописи у м. Х. (15, 16, 17/18 в) 58, 59 – псалтир No 87 (15 в) 59, 62, 63, 64 – *Номоканон (Иловичка крмчија)* 1262. г. 81 – Св. Сава доноси Млекопитательницу из Св. Земље у м. Х. 134 – и. *Богородице* (малог формата) у Х. 134 – ц. св. Трифуна 136 – дар Б. Вуковића Х. 144 – св. Сава и Симеон као ктитори 148 – параклис св. Саве у Х. 168, 174, 180, 183 – повеља цара Уроша (1392) 264

Хиполит (Hypolite de Rome) 125 – Х. коментари *Песме над песмама* 125

Хлинћеа – Лоза Јесејева у цркви у Х. 90

Хлудовски псалм (9 в) – о опроштају с живима у Х. п. 69

Холанд Х. (Hyazinth Holland) 201, 203, 204, 205

Hommel H. 131

Хопово манастир – Доситеј Обрадовић у м. Х. 163

Хоровиц сликар 319

Хофман Јозеф – с. *Долина у Србији* (звана) *Клисура* 204

Hopfner Th. 127

Храстиште село 260

Хрвати 234, 237, 244

Хрватска 194, 195, 196, 197, 232, 235 – секција „Ладе" у Х. 246

Huber Paul 130

Цајић Душан Ж. часовничар (1887) 300

Цамблак Григорије живописац Стефана Дечанског – *Житије краља Стефана Дечанског* 34, 146 – служба светом краљу Стефану Дечанском 141, 143

Цариград 14, 16, 81, 293, 294; – **Света Софија** у Ц. 48 – портрет цара Лава VI Мудрог у С. С. 63 – царско Константиново одело у С. С. 39 – м. **Богородица Добре наде** у Ц. 32 – женски м. **Спаса филантропа** у Ц. 58; – настанак циклуса *Чина* у Ц. (11-12 в) 79; – ктиторска композиција у цариградском *Типику* 32

Цветковић Наталија сликар 309, 320, 326 – студија Портре 321

Czeike F. 192

Цетиње 198

Züntz D. 119

Цицеронова школа 174

Црна Гора 197, 198, 199, 268

Црничић сликар 241

Чајетина село 265, 266

Чајетинско брдо 266

Чалма – парохијска ц. у Ч. 182

Чанак-Медић М. 36, 90

Черная Л. А. 169

Четиревић Јован Грабован 174 – певница храма Св. Јована Крститеља у Стоном Београду 174, 175, 184

Чижек Драгутин диригент 300

Чикош 235

Чин Бивајеми на разлучениje души от тела (*Канон на исход душе, Чинь бывaемий на разлучениe души отъ тѣла, Чин на разлучење душе, Чин*) – **у Светој Софији у Охриду** 47-88 – у Хиландару 47, 65, 66, 69, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81 – у српским преписима 58; – **ликовне представе Чина** 64-88 – у средњовековној уметности 85 – у монументалном сликарству 14. в. у Србији 50 – као литургијски феномен 51 – обред „отходна молитва" 52, 53; – **на фрескама у Григоријевој галерији** – сцене опроштаја са живима 65, 66, 69 – слике напуштеног тела 70, 71 – слике суђења и мука 73, 74, 75 – призор спасења 77, 78 – значење *Чина* 79-86; –

хиландарски циклус Чина у пиргу св. Ђорђа– сцене суђења и мука 73, 74, 75 – призор спасења 77, 78 – значење *Чина* 79, 80; – **на руској икони из 17. в.** „Изображеније канона на исход души" 47, 59, 65 – слике напуштеног тела 71 – призор спасења 77

Чурчић Лазар *271-286*

Џамбатзовски Климент 288

Џепска река 266

Џефаровић Христофор в. Жефаровић Христофор

Шабац место 312, 313; – пад под турску власт (1521) 255

Шавник место 268

Шакота М. 36, 90, 256, 259

Chareaurouge D. 136

Шаулић Аница 302

Шваинфурт – музејска збирка Georg Schäffer у Ш. 200, 203

Шевић Милан 177, 236, 238, 239, 240, 251; – **Милош** 240; – **Митрофан** бачки епископ 309, 311, 312, 315, 321

Шелмић Лепосава 168, 174, 176, 275

Schennis 204

Шишкина М. В. 56, 69, 74

Šerech J. 164

Шибеник 196

Шиклуш 275 – Х. Жефаровић у Ш 271, 275

Шилер 329; – **Gertrud** (Schiller) 132

Шипачина село 265, 266

Штајнхаузер (Steinhauser) 265

Schipflinger Thomas 120, 123

Шишатовац манастир – библиотека у м. Ш.163

Chlosser J. V. 130

Smith E. B. 5, 6

Schmoll J. A. 120; – **Eisenwerth J. A.** 131

Schneider A. 119

Schnitzler H. 130

Шоамовић Моша сликар 309

Spitz H. J. 131

Штета-Оточанин Бранко М. 316, 317, 323

Stephan Ch. 93, 104, 106, 109

Stichel R. 49, 50, 52, 55, 60, 62, 64, 70, 71, 73, 74, 82

Штрасер П. 164

Штутгард 192 – Виртенбершки зем. музеј у Ш. 122 – приказ Изиде (1-2 в) 122

Попис слика, фотографија, бакрореза, цртежа, мапа и факсимила

1. **Солун**. Црква св. апостола, *Улазак Христов у Јерусалим*. Део композиције (с. 1, 12/13)
2. **Пећ**. Црква св. Апостола. *Причешће апостола*. (с. 2, 12/13)
3. **Ариље**. Црква св. Ахилија. *Сретење*. (с. 3, 12/13)
4. **Дечани**. *Христос исцељује ташту Петрову*. (с. 4, 12/13)
5. **Paris**. Bibl. Nation. *Јован II Добри оснива ред звезде* (с. 5, 12/13)
6. Црква св. Апостола у Цариграду насликана у рукопису проповеди Јакова Какиновафоса. (с. 6, 12/13)
7. Ђото, *Благовести св. Ане*. (с. 7, 12/13)
8. Пабло Пикасо, *Жена која плаче*. (с. 8, 12/13)
9. М. Дишан, *Нага жена силази степеништем*. (с. 9, 12/13)
10. Јан ван Ајк, *Двоструки портре Арнолфинијевих*. (с. 10, 12/13)
11. Јан ван Ајк, *Двоструки портре Арнолфинијевих*. Детаљ огледала. (с. 11, 12/13)
12. Петрус Кристус, *Св. Елоа у својој радионици*. (с. 12, 12/13)
13. **Руденица**, ктиторска композиција (ц. 1, 18)
14. **Велуће**, кнез Лазар и кнегиња Милица (ц. 2, 20)
15. **Велуће**, ктиторска композиција (ц. 3, 21)
16. **Велуће**, портрети ћерке и синова ктиторке цркве (ц. 4, 22)
17. **Каленић**, ктиторска композиција (ц. 5, 24)
18. **Раваница**, ктиторска композиција породице Кнеза Лазара (ц. 6, 26)
19. **Есфигмен**, породична ктиторска композиција с повеље деспота Ђурђа (ц. 6, 28)
20. **Љубостиња**, династичка слика Лазаревића, деспот Стефан с братом Вуком (ц. 7, 300
21. **Љубостиња**, династичка слика Лазаревића, кнез Лазар и кнегиња Милица (ц. 8, 31)
22. **Студеница**, западна кула, Лоза српских владара (ц. 9, 35)
23. **Раваница**, црква Вазнесења Христовог (с. 1, 46/47)
24. **Љубостиња**, црква Богородичиног успења (с. 2, 46/47)
25. **Нова Павлица**, храм Богородичиног ваведења (с. 3, 46/47)
26. **Горњак**, храм Ваведења Богородице (с. 4, 46/47)
27. **Рамаћа**, династичка слика Лазаревића (с. 5а, 46/47)

28. **Рамаћа**, династичка слика Лазаревића (с. 5б, 46/47)
29. **Ресава**, портрет деспота Стефана (с. 6, 46/47)
30. Охрид. Света Софија, Григоријева галерија, илустрације почетних тропара *Чина* (с. 1, 88/89)
31. **Vatican**. Cod. gr. 394. fol. 47^{r}, илустрације *Пете пауке Лествице* св. Јована Лествичника (с. 2, 88/89)
32. **Vatican**. Cod. gr. 394. fol. 47^{r}, илустрације *Пете пауке Лествице* св. Јована Лествичника (с. 2а, 88/89)
33. **Vatican**. Cod. gr. 394. fol. 16^{r}, илустрације *Покајног канона Лествице* (с. 3, 88/89)
34. **Vatican**. Cod. gr. 1754. fol. 16^{v}, илустрације *Покајног канона Лествице* (с. 3а, 88/89)
35. **Хиландар**, пирг св. Ђорђа, илустрације VI песме *Чина* (с. 4, 88/89)
36. Priston, Univ. Lib. Garet MS 16, fol. 63^{v}, илустрација VI песме *Лествице* св. Јована Лествичника (с. 5, 88/89)
37. **Хиландар**, пирг св. Ђорђа, илустрације VI и IX песме *Чина* (с. 6 88/89)
38. **Париз**. Библ. нац, рукопис гр. 510, фол. 149^{r}, илустрација *Параболе о богаташу и Лазару* (с. 7, 88/89)
39. **Дионисијат**, Псалтир No 65, fol 11^{r}, Христос у слави, монах размишља о греху (с. 8, 88/89)
40. **Дионисијат**, Псалтир No 65, fol 11^{v}, исход душе мерење душе (с. 9, 88/89)
41. **Дионисијат**, Псалтир No 65, fol. 12^{r}, кажњени грешник, благословени праведник (с. 10, 88/89)
42. *Минхенски српски псалтир*, fol. 203^{v}, илустрација *Параболе о Милосрдном Самарићанину* (с. 11, 88/89)
43. **Охрид**. Света Софија, Григоријева галерија, илустрација четвртог тропара VII песме *Чина* (с. 12, 88/89)
44. **Охрид**. Света Софија, Григоријева галерија, илустрација првог тропара VIII песме *Чина* (с. 13, 88/89)
45. **Хиландар**, пирг св. Ђорђа, илустрације VIII песме *Чина* (с. 14, 88/89)
46. **Охрид**. Света Софија, Григоријева галерија, илустрације трећег тропара IX песме *Чина* (с. 15, 88/89)
47. *Теодоров псалтир*, London Add. 19352 fol. 93^{v}, илустрација уз Пс. 7, 4 (с. 16, 88/89)
48. **Принстон**, Univ. Lib. Garret MS 16, fol. 187^{v}, илустрација XXIX поуке *Лествице* св. Јована Лествичника (с. 17, 88/89)
49. **Vatican** Cod. gr. 394, fol. F^{r}, *Небеска лествица*, детаљ (с. 18, 88/89)
50. Х. Жефаровић, *Описаније Јерусалима*, стр. 9 црква Св. гроба (с. 19, 88/89)
51. **Vatican**, Cod. gr. 394, fol. F^{v}, *Небеска лествица* (ц. 1, 92)
52. **Морача**, Графичка представа Лозе Јесејеве (ц. 1, 92)
53. **Морача**, Драпирани постамент (ц. 1, 95)
54. **Морача**, Реконструкција првобитног Јесејевог лика (ц. 2, 95)
55. **Сопоћани**, Јесеј (ц. 3, 95)

56. **Дечани**, Јесеј (ц. 4, 95)
57. **Сучевица**, Јесеј (ц. 5, 95)
58. **Морача**, Валаам и анђео (ц. 2, 96)
59. **Сопоћани**, Валаам и анђео (ц. 2, 96)
60. **Ариље**, Валаам и анђео (ц. 3, 96)
61. **Дечани**, Валаам и анђео и Валаам пред Валоком (ц. 4, 96)
62. **Лавра**, Валаам и анђео (ц. 5, 96)
63. **Морача**, Звезда Јаковљева (ц. 1, 97)
64. **Сопоћани**, Звезда Јаковљева (ц. 2, 97)
65. **Богородица Љевишка**, Звезда јаковљева (ц. 3, 97)
66. **Дечани**, Звезда Јаковљева (ц. 4, 97)
67. **Лавра**, Звезда Јаковљева (ц. 5, 97)
68. **Богородица Љевишка**, Преображење (ц. 6, 97)
69. **Морача**, Гедеон на гумну (ц. 1, 98)
70. **Сопоћани**, Гедеон на гумну (ц. 2, 98)
71. **Ариље**, Гедеон на гумну (ц. 3, 98)
72. **Богородица Љевишка**, Гедеон на гумну (ц. 4, 98)
73. **Дечани**, Руно Гедеоново (ц. 5, 98)
74. **Лавра**, Руно Гедеоново (ц. 6, 98)
75. **Сучевица**, Гедеон на гумну (ц. 7, 98)
76. **Морача**, Помазање Давида за цара (ц. 1, 99)
77. **Сопоћани**, Помазање Давида за цара (ц. 2, 99)
78. **Дечани**, Помазање Давида за цара (ц. 3, 99)
79. **Студеница**, Помазање Давида за цара (ц. 4, 99)
80. **Лавра**, Помазање Давида за цара (ц. 5, 99)
81. **Сучевица**, Помазање Давида за цара (ц. 6, 99)
82. **Морача**, Сретење (ц. 1, 100)
83. **Сопоћани**, Сретење (ц. 2, 100)
84. **Богородица Љевишка**, Сретење (ц. 3, 100)
85. **Дечани**, Сретење (ц. 4, 100)
86. **Лавра**, Сретење (ц. 5, 100)
87. **Морача**, Пропаст Содоме (ц. 1, 102)
88. **Сопоћани**, Пропаст Содоме (ц. 2, 102)
89. **Богородица Љевишка**, Пропаст Содоме (ц. 3, 102)
90. **Дечани**, Пропаст Содоме (ц. 4, 102)
91. **Лавра**, Пропаст Содоме (ц. 5, 102)
92. **Воронец**, Пропаст Содоме (ц. 6, 102)
93. **Морача**, Христ и Мојсије (ц. 1, 103)
94. **Сопоћани**, Христ и Мојсије (ц. 2, 103)
95. **Дечани**, Христ и Мојсије (ц. 3, 1030

96. **Лавра**, Христ и Мојсије (ц. 4, 103)
97. **Воронец**, Нерушима стена (ц. 5, 103)
98. **Морача**, Благосиљање Витлејема (ц. 1, 105)
99. **Сопоћани**, Објава спаса Јеврејима у Египту (ц. 2, 105)
100. **Богородица Љевишка**, Благосиљање Витлејема (ц. 3, 105)
101. **Лавра**, Најава Другог доласка (ц. 4, 105)
102. **Богородица Љевишка**, Извор из Дома Господњег (ц. 5, 105)
103. **Молдовица**, Најава Другог доласка (ц. 6, 105)
104. **Морача**, Језекиљева визија (ц. 1, 106)
105. **Ариље**, Језекиљева визија (ц. 2, 106)
106. **Лавра**, Језекиљева визија (ц. 3, 106)
107. **Морача**, РођењеХристово (ц. 1, 107)
108. **Ариље**, Рођење Христово (ц. 2, 107)
109. **Сопоћани**, Рођење Христово (ц. 3, 107)
110. **Богородица Љевишка**, Рођење Христово (ц. 4, 107)
111. **Дечани**, Рођење Христово (ц. 5, 107)
112. **Лавра**, Рођење Христово (ц. 6, 107)
113. **Воронец**, Рођење Христово (ц. 7, 107)
114. **Морача**, Правда и Истина, Псалм 85 (ц. 1, 108)
115. **Богородица Љевишка**, Правда и Истина, Псалм 85 (ц. 2, 108)
116. **Дечани**, Правда и Истина, Псалм 85 (ц. 3, 108)
117. **Лавра**, Правда и Истина, Псалм 85 (ц. 4, 109)
118. **Дохиjар**, Правда и Истина, Псалм 85 (ц. 5, 109)
119. **Воронец**, Правда и Истина, Псалм 85 (ц. 6, 109)
120. **Сучевица**, Правда и Истина, Псалм 85 (ц. 7, 109)
121. **Морача**, Благовести (ц. 1, 110)
122. **Богородица Љевишка**, Благовести (ц. 2, 110)
123. **Морача**, Распеће (ц. 3, 110)
124. **Богородица Љевишка**, Распеће (ц. 4, 110)
125. **Студеница**, Распеће (ц. 5, 110)
126. **Морача**, Предаја књиге закона (ц. 1, 112)
127. **Лавра**, Предаја књиге закона (ц. 2, 112)
128. **Воронец**, Предаја књиге закона (ц. 3, 112)
129. **Лавра**, Проклињање Јерусалима (ц. 5, 112)
130. **Дохиjар**, Проклињање Јерусалима (ц. 6, 112)
131. **Воронец**, Проклињање Јерусалима (ц. 7, 112)
132. **Сучевица**, Проклињање Јерусалима (ц. 8, 112)
133. **Дохиjар**, Пророчанство Савске царице (ц. 1, 115)
134. **Воронец**, Пророчанство Савске царице (ц. 2, 115)
135. **Сучевица**, Пророчанство Савске царице (ц. 3, 115)

136. **Лавра**, Анђео коњаник (ц. 4, 115)
137. **Дохиjар**, Мојсије и горућа купина (ц. 5, 115)
138. Лествице Јаковљеве и анђео коњаник (ц. 6, 115)
139. **Лавра**, Три младића у пећи огњеној (ц. 7, 115)
140. **Морача**, Валаам и анђео, детаљ Лозе Јесејеве (с. 1, 118/119)
141. **Морача**, Преображење, детаљ Лозе Јесејеве (с. 2, 118/119)
142. **Морача**, Мојсије из Преображења, детаљ Лозе Јесејеве (с. 3, 118/119)
143. **Морача**, Цар Давид, детаљ Лозе Јесејеве (с. 4, 118/119)
144. **Морача**, Цар Соломон, детаљ Лозе Јесејеве (с. 5, 118/119)
145. **Морача**, Пророчица Ана поред сцене Сретења, детаљ Лозе Јесејеве (с. 6, 118/ /119)
146. Статуста из Дренове, IV-III миленијум (с. 1, 138/139)
147. Изида која доји, 7. век п.н.е. (с. 2, 138/139)
148. Изида доји Хоруса, 3-4. век н.е. сликарство на штуку, Фајум (с. 3, 138/139)
149. Богородица Млекопитатељница, стела, 5-6. век, кречњак из Мединет ел Фајума, (с. 4, 138/139)
150. **Присцила**, акросолиј катакомбе, 2. век (с. 5, 138/139)
151. Саркофаг из Солина: Богородица црква, Добри пастир и св. Јован Златоусти, 4. в. (с. 6, 138/139)
152. **Сахара**, око 640. г. Млекопитатељница из Јеремијиног манастира (с. 7, 138/139)
153. **Бавит** капела 42, Фреска Гобородице са Христом, светитељима и апостолима (с. 8, 138/139)
154. Галактотрофуса Латом, фреска оштећена (с. 9, 138/139)
155. **Крит**, Кандanос, Ана Млекопитатељница, фреска из 1462. г. (с. 10, 138/139)
156. **Ватикан**, рукопис gr. 1162 fol. 159: Јелисавета доји св. Јована; Какинобафос XIX 2 (с. 11, 138/139)
157. **Париз**, Bibl. nac. Слоновача из Меца, Рођење Христово, 8. век (с. 12, 138/139)
158. **Лесново**, Улазак у Јерусалим, фреска из 1349. г. (с. 13, 138/139)
159. **Stu Maria in Transtevere**, Млекопитатељница са лудим и мудрим девицама, мозаик 1145-1153. г. (с. 14, 138/139)
160. **Венеција**, Ризница св. Марка, Млекопитатељница, икона из 13. в. (с. 15, 138/139)
161. **Кареја**, Млекопитатељница св. Савс, XVI, 13. в. (с. 16, 138/139)
162. **Пећка патријаршија**, Млекопитатљница са девицама, око 1330-1337. (с. 17, 138/ /139)
163. **Матејич**, Осми кондак, 14. в. (с. 18, 138/139)
164. **Трир**, Bistumsarhiv, cod. 407, 16. в. Апокалиптична жена (с. 19, 138/139)
165. **Лондон**, Брит. библ. рукопис Ad. Ms. 15411 f. 92a, Торос из Тарона 1321 (с. 20, 138/139)
166. *Празничнй минеј*. Страница са илустрацијом Стефана Дечанског кога приводи св. Никола Христу (ц. 1, 140)
167. *Празничнй минеј*, Стефана Дечанског приводи св. Никола Христу (ц. 2, 142)

168. *Празнични минеј*, Свети Сава Српски и свети Симеон Српски (ц. 3, 147)
169. *Цветни триод*, Христос са светим Савом Српским и Симеоном Српским (ц. 4, 151)
170. **Никоље Кабларско**, Стефана Дечанског приводи св. Никола Христу 1637. г. (с. 1, 158/159)
171. **Никољац** у Бијелом пољу, Стефан Дечански, 16. в. (с. 2, 158/159)
172. **Јежевица** код Чачка, Стефана Дечанског приводи св. Никола Христу, 1637. г. (с. 3, 158/159)
173. Црква у Мртвици, Свети Сава и Симеон Српски, 17. в. (с. 4, 158/159)
174. *Библија Ектипа*, Парабола о добром Самарјану (с. 1, 188/189)
175. *Библија Килијана*, Парабола о добром Самарјану (с. 2, 188/189)
176. **Нови Бечеј**, црква Св. Николе, Парабола о добром Самарјану, Стефан Гавриловић (с. 3, 188/189)
177. *Библија Ектипа*, Парабола о блудном сину (с. 4, 188/189)
178. **Крушедол**, црква Сретења Господњег, Парабола о изгубљеној овци и добром пастиру, Димитрије Бачевић (с. 5, 188/189)
179. *Библија ектипа*, Парабола о трну и брвну у оку (с. 6, 188/189)
180. *Библија Ектипа*, Парабола о сејачу (с. 7, 188/189)
181. **Нови Сад**, Успенска црква, Парабола о две удовичине лепте, Јован Поповић (с. 8, 188/189)
182. *Библија Ектипа*, Парабола о митару и фарисеју (с. 9, 188/189)
183. **Сент Андреја**, Саборна црква, Парабола о узваницима на царску гозбу, Василије Остојић (с. 10, 188/189)
184. **Кијев**, *Мач духовни*, Парабола о богаташу и сиромашном Лазару, Лазар Барановић (с. 11, 188/189)
185. **Сент Андреја**, Саборна црква, Парабола о богаташу и сиромашном Лазару, Василије Остојић (с. 12, 188/189)
186. *Библија Ектипа*, Парабола о богаташу и убогом Лазару (с. 13, 188/189)
187. **Лавов**, *Цветни триод*, Парабола о мудрим и неразумним девицама (с. 14, 188/189)
188. **Зрењанин**, Успенска црква, Парабола о мудирим и неразумним девицама, Димитрије Поповић (с. 15, 188/189)
189. **Сент Андреја**, Саборна црква, Парабола о безумном богаташу, Василије Остојић (с. 15, 188/189)
190. Рихард Бено Адам, *Патрола под вођством принца Виндишгреца у Бојосавцима* (с. 1, 216/217)
191. Франц Адам, *Угарско-влашка пијаца* (с. 2, 216/217)
192. Франц Адам, *Група јахача у Далмацији* (с. 3, 216/217)
193. Франц или Еуген Адам, *Логор Хрвата у кући Пикоци код Местре пред Венецијом* (с. 4, 2160217)
194. Карл Блас, *У галерији* (с. 5, 216/217)

195. Франц. Адам, *Хрватски коњаници* (с. 6, 216/217)
196. Еуген Адам, *Аутопортрет са фесом* (с. 7, 216/217)
197. Еуген Адам, *Пејзаж из Далмације* (с. 8, 216/217)
198. Еуген Адам, *Слике из далмације* (с. 9, 216/217)
199. Еуген Адам, *Слике из Далмације*, деталь (с. 10, 216/217)
200. Еуген Адам, *Слике из Далмације*, деталь (с. 11, 216/217)
201. Непознати сликар, *П.П. Његош* (с. 12, 216/217)
202. Еуген Адам, *Караван коња на одмору* (с. 13, 216/217)
203. Еуген Адам, *Пијаца у Далмацији* (с. 14, 216/217)
204. Еуген Адам, *Далматинци са коњима на извору* из 1849. (с. 15, 216/217)
205. Еуген Адам, *Далматинци са коњима на извору* из 1850. (с. 16, 216/217)
206. Еуген Адам, *Логорска сцена из Хрватске* (с. 17, 216/217)
207. Еуген Адам, *Вашарска сцена из Хрватске* (с. 18, 216/217)
208. Еуген Адам, *Слике са херцеговачке границе: Устаници спремни за поход* (с. 19, 216/217)
209. Еуген Адам, *Слике са херцеговачке границе: Стари Далматинац прича о својим некадашњим јуначким делима* (с. 20, 216/217)
210. Еуген Адам, *Херцеговачке избеглице* (с. 21, 216/217)
211. Еуген Адам, *Устаничка предстража у борби са регуларним трупама* (с. 22, 216/ /217)
212. Еуген Адам, *Борба код Очњева* (с. 23, 216/217)
213. Еуген Адам, *Реквизиција аустријских војника* (ц. 24, 216/217)
214. Михајло Валтрофић (ф. 1, 219)
215. Надежда Петровић (ф. 2, 227)
216. Богдан Поповић (ф. 3, 229)
217. Божидар Николајевић (ф. 4, 231)
218. Милоје Васић (ф. 5, 236)
219. Бранко Поповић (ф. 6, 245)
220. Владимир Р. Петковић (ф. 7, 248)
221. Манастири у нахији Брвеник у првој половини 16. в. (с. 1, 257)
222. Христофор Жефаровић, бакрорез *Св. Теодор Стратилат и св. Теодор Тирон* (с. 1, 272)
223. Христофор Жефаровић, бакрорез *Свети Сава са јужнословенским светитељима* (с. 2, 274)
224. Христофор Жефаровић, бакрорез *Св. Стефан Немања наречени Симеон и св. Стефан Првовенчани* (с. 3, 276)
225. Христофор Жефаровић, бакрорез *Силни Стефан* (с. 4, 278)
226. Христофор Жефаровић, *Стематографија* (с. 5, 281)
227. Дебар, Св. Јован Бигорски, *Архимандрит се обраћа св. Богородици*, Даниил (с. 1, 298/299)

228. **Дебар**, Св. Јован Бигорски, *Архимандрит се обраћа св. Богородици* (детаљ) Даниил (с. 2, 298/299)
229. **Дебар**, Св. Јован Бигорски, *Исус Христос Велики архијереј*, Михаил зограф (с. 3, 298/233)
230. **Дебар**, Св. Јован Бигорски, *Први вазнесенски сабор*, Михаил и Даниил (с. 4, 298/ /299)
231. **Дебар**, Св. Јован Бигорски, *Усековање главе Јована Претече*, Михаил и Даниил (с. 5, 298/299)
232. **Струмица**, црква у Новом Саду, *Рођење Богородице*, Никола Михаилов (с. 6, 298/ /299)
233. **Велес**, село Богомила, црква Св. Атанасис, *Рођење Богородице*, Никола Михаилов (с. 7. 298/299)
234. **Велес**, село Богомила, црква Св. Атанасије, *Благовештење*, Никола Михаилов (с. 8, 298/299)
235. **Охрид**, црква Св. Ђорђа, *Св. Стефан*, Михаил зограф (с. 9, 289/299)
236. **Охрид**, црква Св. Ђорђа, *Св. Ђорђе*, Михаил зограф (с. 10, 289/290)
237. **Пробиштип**, црква Св. Богородица, *Богородица Одигитрија*, Коста зограф (Атанасов) (с. 11, 289/299)
238. **Неготин**, Споменик на месту погибије Хајдук-Вељка Петровића (с. 1, 306/307)
239. Анастас Јовановић, Таблотипија према којој је израђен литографисани портрет Хајдук-Вељка (с. 2, 306/307)
240. Анастас Јовановић, *Портрет Хајдук-Вељка Петровића*, Литографија (с. 3, 306/ 307)
241. Ђорђе Јовановић, *Рељеф са портретом Хајдук-Вељка Петровића* (с. 4, 306/307)
242. **Неготин**, Споменик на месту погибије Хајдук-Вељка Петровића (с. 4, 306/307)
243. Улазница за Прву уметничку изложбу у Сомбору (с. 1, 308)
244. Плакат Прве српске уметничке изложбе у Сомбору (с. 2, 310)

Штампање завршено децембра 1993.

Штампа: „ГРАФО-ОФСЕТ", Нови Сад

ВОЈВОЂАНСКА БАНКА

ЗНАК ПРАВИХ ВРЕДНОСТИ