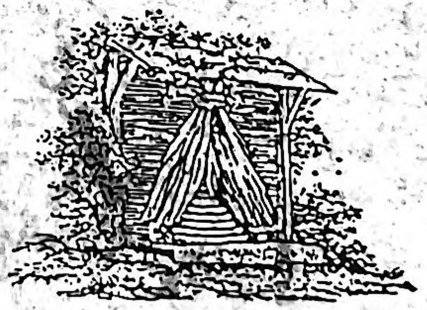


БИБЛИОТЕКА
ОДЕЉЕЊА ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ
Инв. бр. 2198
Сигн. _____
ФИЛОСОФ
УНИВЕР



Matica srpska
Section des arts

Recherches sur l'art

Novi Sad
1991 - 1992

Матица српска
Одељење за ликовне уметности

Зборник Матице српске за ликовне уметности

27–28

БИБЛИОТЕКА
СДЕЉЕЊА ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ
Инв. бр. 2198
Сигн.
ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА
УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ

Нови Сад
1991 – 1992

YU ISSN 0352–6844 / UDK 7 (05)

Главни уредник:
Академик Дејан Медаковић

•

Секретар :
Мр Лепосава Шелмић

•

Рецензенти:
Академик Војислав Ј. Ђурић (4, 7–20)
Др Вера Јовановић (6)
Др Миодраг Јовановић (2, 3, 5)
Др Миодраг Коларић (3)
Академик Војислав Кораћ (1)
Академик Сима Ћирковић (7–18, 20)
Мр Лепосава Шелмић (5, 6)

•

Технички уредник:
Владислав Војнић Хајдук

•

Лектор и коректор:
Душко Вртунски

•

Резимеа превели:
Др Томислав Бекић (1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19)
Зорица Хаџи Видојковић (10)
Клодин Мишић (4)
Др Павица Мразовић (11)

•

Књига је редакцијски закључена 20. јуна 1994.

•

Издавач:
Матица српска – Нови Сад

•

Штампа: „Графо-офсет”, Сремска Каменица

САДРЖАЈ – TABLE DES MATIERES

РАСПРАВЕ

1. Марина Бурђевић и Александар Кадијевић: СИМЕТРИЈА У НОВИЈОЈ СРПСКОЈ АРХИТЕКТУРИ _____ 1
Marina Đurđević und Aleksandar Kadijević: DIE SYMMETRIE IN DER NEUEREN SERBISCHEN ARCHITEKTUR _____ 13

2. Гордана Лазић: АРХИТЕКТ МИЛАН АНТОНОВИЋ (1868–1929) _____ 15
Gordana Lazić: ARCHITECT MILAN ANTONOVIĆ (1868–1929) _____ 35

3. Небојша Станковић: СРПСКА ЛИКОВНА КРИТИКА ОД 1908. ДО 1914. ГОДИНЕ _____ 37
Nebojša Stanković: ZUR ENTWICKLUNG DER SERBISCHEN KUNSTKRITIK _____ 66

ПРИЛОЗИ

4. Силас Кукијарис: НЕКОЛИКО ПРЕДСТАВА СРПСКИХ СВЕТИТЕЉА У ГРЧКОЈ ИЗВАН СВЕТЕ ГОРЕ _____ 67
Silas Kukiaris: QUELQUES REPRESENTATIONS DE SAINTS SERBES EN GRECE HORS DU MONT-ATHOS _____ 72

5. Бранислав Цветковић: О ДОЛОВСКИМ РИПИДАМА ЈОВАНА ПОПОВИЋА И ЊИХОВОМ ЛИКОВНОМ ПРЕДЛОШКУ _____ 73
Branislav Cvetković: ÜBER DIE RIPIDEN (RHIPIS) VON JOVAN POPOVIĆ UND DEREN KUNSTVORLAGEN _____ 79

6. Ирина Суботић: РАНИ ОПУС МИЛЕНКА ШЕРБАНА _____ 81
Irina Subotić: DAS FRÜHE SCHAFFEN VON MILENKO ŠERBAN _____ 95

САОПШТЕЊА СА НАУЧНОГ СКУПА
СРПСКА КУЛТУРА У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XVI ВЕКА

7. Душан Љ. Кашић: УНУТРАШЊИ ЦРКВЕНИ ЖИВОТ СТАРЕ СРБИЈЕ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XVI ВЕКА _____ 97
Dušan Lj. Kašić: DAS INNERE LEBEN DER KIRCHE IN ALT-SERBIEN IN DER ERSTEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS _____ 124

8. Мирослав Тимотијевић: СРЕМСКИ ДЕСПОТИ БРАНКОВИЋИ И ОСНИВАЊЕ МАНАСТИРА КРУШЕДОЛА _____ 127
Miroslav Timotijević: DIE SYRMISCHEN DESPOTEN DER BRANKOVIĆ'S UND DIE GRÜNDUNG DES KLOSTERS KRUŠEDOL _____ 149

9. Јанко Радовановић: НОВИ КУЛТОВИ СРБА СВЕТИТЕЉА И ЊИХОВА ИКОНОГРАФИЈА У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XVI ВЕКА _____ 151
Janko Radovanović: DIE NEUEN HEILIGENKULTE DER SERBEN UND IHRE IKONOGRAPHIE IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS _____ 173

10. Радмила Маринковић: СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ ПРВЕ ПОЛОВИНЕ XVI ВЕКА _____ 175
Radmila Marinković: LA LITTERATURE SERBE DANS LA PREMIERE MOITIE DU XVIe SIECLE _____ 184

11. Лазар Чурчић: СРПСКЕ ШТАМПАНЕ КЊИГЕ ДО ОБНОВЕ ПЕЋКЕ ПАТРИЈАРШИЈЕ _____ 185
Lazar Čurčić: GEDRUCKTE SERBISCHE BÜCHER BIS ZUR WIEDERHERSTELLUNG DER PATRIARCHALKIRCHE IN PEĆ _____ 211

12. Мара Харисијадис: НАЈСТАРИЈИ РУКОПИС ИСПИСАН У КРАТОВУ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XVI ВЕКА _____ 213
Mara Harisijadis: DIE ÄLTESTE IN KRATOWO ENTSTANDENE HANDSCHRIFT AUS DER ERSTEN HALFTE DES 16. JAHRHUNDERTS _____ 217

13. Александар Младеновић: ПРЕДГОВОР У ГРАЧАНИЧКОМ *ОКТОИХУ* (1539) И ПОГОВОРИ У МИЛЕШЕВСКОМ *ПСАЛТИРУ* (1544) И *МОЛИТВЕНИКУ* (1546) - ТЕКСТУАЛНЕ И ФИЛОЛОШКЕ НАПОМЕНЕ _____ 219
Aleksandar Mladenović: TEXTKRITISCHE UND PHILOLOGISCHE ANMERKUNGEN ZU DEM VORWORT IM *OKTOIH* (1539) UND DEN NACHWORTEN IN *PSALTER* (1544) UND *MOLITVENIK* (1546) _____ 227

14. Загорка Јанц: УМЕТНОСТ КЊИГЕ У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ XVI ВЕКА _____ 229
Zagorka Janc: DIE BUCHKUNST IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS _____ 235

15. Марина Шупут: СРПСКО ЦРКВЕНО ГРАДИТЕЉСТВО ОД 1459. ДО 1557. ГОДИНЕ - КОНТИНУИТЕТ ИЛИ ОБНОВА? _____ 237
Marica Šuput: DIE SERBISCHE KIRCHENBAUKUNST VON 1459 BIS 1557 KONTINUITÄT ODER ERNEUERUNG? _____ 255

16. Лика Стојаковић: АРХИТЕКТОНСКИ ПРОСТОР У СРПСКОМ ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ XV–XVI ВЕКА _____ 257
Anka Stojaković: ZUR ERÖRTERUNG DES ARCHITEKTONISCHEN RAUMES IN DER WANDMALEREI DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS _____ 269

17. Цветан Грозданов: ОХРИДСКИ АРХИЕПИСКОП ПРОХОР И ЊЕГОВА ДЕЛАТНОСТ _____ 271
Cvetan Grozdanov: DER ERZBISCHOF VON OHRID PROHOR UND SEINE TÄTIGKEIT _____ 286

18. Сотириос К. Кисас: СВЕТОГОРСКИ ДАНИ ПРОХОРА ОХРИДСКОГ _____ 289
Sotirios K. Kisas: PROCHORUS OF ACHRIDA'S ATHONITE DAYS _____ 295

19. Војислав Ј. Ђурић: ИКОНА О ХИРОТОНИЈИ ГРАЧАНИЧКОГ МИТРОПОЛИТА НИКАНОРА _____ 297
Vojislav J. Djurić: DIE IKONE ÜBER DIE BISCHOFSWEIHE (HEIROTONIE) DES METROPOLITEN NIKANOR IM KLOSTER GRAČANICA _____ 314

20. ANASTASIA TOURTA: THE PAINTERS FROM LINOTOPI (GREECE) AND THE SERBIAN CHURCH _____ 319
Анастасија Турта: СЛИКАРИ ИЗ ЛИНОТОПА (ГРЧКА) И СРПСКА ЦРКВА _____ 324

21. Добрила Јерков: Регистар – Index _____ 327

Радове припремљене за Научни скуп Српска култура у првој половини XVI века, који је одржан 6. и 7. новембра 1989. године у Београду и Приштини, Матица српска је са задовољством преузела и објавила

МАРИНА ЂУРЂЕВИЋ
АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ

Симетрија у новијој српској архитектури*

Геометријски ред ствари, заснован на строгим законима и правилним облицима, утицао је на естетски доживљај људи, уверених да су регуларност појава, организација и ред неминовна потреба њихове заједнице. Још у античко доба проблем симетрије истакнут је као један од примарних естетских феномена, нарочито применљив у градитељству.[1] У читавој историји архитектуре симетрија је сматрана основним мерилом лепоте које изражава равномерност и допадљив распоред целине, остварен подударањем њених делова у паровима једнаких или једнако распоређених елемената.[2] Уткана у обликовни речник грчко-римске архитектуре, симетрија је примењивана и у средњовековном хришћанском градитељству, да би у епохи ренесансе доживела пун процват на практичном и теоријском плану.[3] Барокна схватања простора и формална ди-

---

* Овај рад је прочитан на међународном научном скупу „Симетрија – култура и наука" који је одржан од 12. до 16. октобра 1993. год. у Београду.

[1] О симетрији у античкој архитектури в.: C. S. Robertson, *A handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge 1943; L. Crema, *L'architettura Romana*, Torino 1959; А. Дероко, *Архитектура старог века*, Београд 1962; W. L. Macdonald, *The architecture of Roman Empire I*, New Haven 1965; Витрувије, *Десет књига о архитектури*, Сарајево 1990.

[2] О симетрији и асиметрији у архитектури види: A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris 1899; J. Gaudet, *Elements et theories de l'architecture*, Paris 1902; М. Борисављевић, *Проблем симетрије у архитектури*, Уметнички преглед 1–2, Београд 1940, 12–15; Исти, *Проблем асиметрије у архитектури*, Уметнички преглед 4–5, Београд 1940, 114–120; N. Pevsner, *An outline of European architecture*, Harmondsworth 1943; R. Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, London 1948; A. Thompson, *On Growth and form*, Cambridge 1948; J. Nicole, *La symmetrie et ses applications*, Paris 1950; H. Weyl, *Simmetry*, Princeton 1952; C. Bairati, *La simmetria dinamica*, Milano 1952; R. Gross, *Symmetrie. Ornament ohne ornament*, Zürich 1960; A. Drexler, *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts*, New York 1967; G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Torino 1973; Ђ. К. Арган, *Студије о модерној уметности*, Београд 1982; П. Васић, *Увод у ликовне уметности*, Београд 1982; K. Frampton, *Modern achitecture. A critical History*, London 1986; Р. Вентури, *Сложености и противуречности у архитектури*, Београд 1987; Р. Арнхајм, *Динамика архитектонске форме*, Београд 1990; Б. Миленковић, *Увод у архитектонску анализу* II, Београд 1991; Ђ. Дорфлес, *Похвала дисхармонији*, Нови Сад 1991.

[3] R. Wittkower, нав. дело.

намика маса донекле потискују симетрију у корист асиметрије, да би у периоду неокласицизма поново преовладале симетричне диспозиције.[4]

У развоју новије српске архитектуре, од Милошевог доба до данашњих дана, естетска својства симетрије и асиметрије примењивана су различито у остварењима генерација архитеката.[5] Избор између симетрије и асиметрије наметао се као једна од најтипичнијих градитељских дилема у пројектовању архитектонске композиције, како у погледу организације простора, тако и у обликовању фасадних површина. Од решења тог проблема умногоме су зависили и остали ететски чиниоци архитектуре – хармонија, ритам, пропорцијски и декоративни систем. Симетрија је доприносила хармоничнијем и прегледнијем изгледу архитектонске целине. Поред тога, утицала је на избор јасних и правилних пропорција и одређивала функционални карактер ентеријера. Ипак, дилема између симетрије и асиметрије није била само питање слободног избора и својеврсног манифестног става појединих неимара, него је у великој мери произлазила из укупног програма грађевине и захтева наручилаца. Како се у новијој српској архитектури, по правилу, већи значај придавао спољном изгледу објекта, његовој елевацији и декорацији, а мањи функционалној компоненти и конструкцији, није чудно што је различит третман симетрије превасходно одражавао променљиве естетичке идеале српске средине, окренуте тумачењу актуелних стилских токова. Уткана у целокупну продукцију нашег новијег градитељства, симетрија се може посматрати са више страна, почевши од елементарних морфолошких одлика и стилистичких интерпретација до идеолошке и социолошке компоненте садржане у њеној примени.

Симетрија се у српској архитектури прве половине 19. века јавља као регулативни, корективан фактор који уноси ред и сразмеру у махом спонтано конциповане облике традиционалног балканског неимарства.[6] Делимично

---

[4] D. Frey, *Architetura barocca*, Roma, Milan 1926; E. Kaufman, *Architecture in the Age of Reason*, Harvard 1955; R.Wittkower, *Art and architecture in Italy 1600–1750*, London 1970.

[5] Проблем примене симетрије и асиметрије у нашој новијој архитектури није био целовито сагледан у досадашњим историографским радовима; ови естетски феномени разматрани су углавном фрагментарно, приликом описивања елемената архитектонске композиције појединих објеката (о српској архитектури новијег доба види: Н. Несторовић, *Грађевине и архитекти у Београду прошлог столећа*, Београд 1937; М. Коларић, *Класицизам код Срба II*, Београд 1966, 5–35; Ж. Шкаламера, *Обнова „српског стила" у архитектури*, ЗЛУМС 5, Нови Сад 1969; 189–237; З. Маневић, *Новија српска архитектура*, Српска архитектура 1900–1970, Београд 1972; Д. Ђ. Замоло, *Градитељи Београда 1815–1914*, Београд 1981; Ж. Шкаламера, *Сецесија у српској архитектури*, Зборник Народног музеја XII–2, Београд 1985, 7–15; З. Маневић, *Српска архитектура XX века*. Југословенска архитектура XX вијека, Београд, Загреб, Мостар 1986, 19–31; Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Београд 1986; М. Јовановић, *Српско црквено градитељство новијег доба*, Београд–Крагујевац 1987).

[6] О српској архитектури прве половине 19. века в.: М. Коларић, нав. дело; Д. Медаковић, *Српска уметност у XIX веку*, Београд 1981; Д. Ђ. Замоло, нав. дело; Б. Вујовић, нав. дело; М. Јовановић, нав. дело.

присутна и у остварењима традиционалне сеоске и варошке архитектуре, у којој је преовладавала слободна асиметрија облика, у градитељству Милошеве Србије симетрија добија наглашенију примену, с циљем да објектима утисне црту озбиљности, структуралне јасноће и дисциплине, која одговара идеалима младог грађанства, жељног да што пре досегне Европу.

У варошкој архитектури из прве деценије Милошеве владавине (1815–1825) главни тип грађевине још увек је била карактеристична балканска бондручара сложене основе, симетричне или асиметричне диспозиције. На Господарском конаку (1818), који се налазио преко пута Саборне цркве, још се задржава асиметрична диспозиција основе, да би се у архитектури Ичкове куће у Београду (1823) афирмисао симетричан архитектонски распоред.[7] Доследно обликована у духу традиционалног балканског профаног неимарства, Ичкова кућа имала је изнад подрума приземље са централно постављеним улазним вратима и симетрично распоређеним прозорима на спрату, док симетрија прозорских отвора приземља није доследно спроведена. Два симетрично истурена еркера на спрату препознатљиви су елементи виђени и на суседном објекту Наума Ичка – кафани „Знак питања" у Београду. И Конак кнегиње Љубице (1829–31), ремек-дело српске архитектуре прве половине 19. века, представља савршено симетричну и затворену композицију свих површина плана, ако се изузме део са амамом који је дозидан накнадно, 1836. године.[8] Иако овакав распоред у суштини одражава дубоко традиционално балканско схватање унутрашње организације простора, он у елементима хармоничког спајања и прожимања простора по хоризонтали и вертикали доноси нове могућности коришћења унутрашњег простора за савременији начин живота.

Грађен са мање амбиције, и Милошев конак у Топчидеру (1832–34) неимара Јање Михаиловића и Николе Ђорђевића уз надзор Хаџи-Николе Живковића конципиран је на принципима симетричног распореда. Иако заснована на традиционалној организацији простора, његова симетрична основа није више круто затворена у основни габарит спољних зидова, него показује приметну тежњу ка развијању бочних крила грађевине, чиме је остварено успешније уклапање објекта у његово природно окружење.[9] Међу многобројним примерима конака у осталим варошима Србије изразито симетричном композицијом фасаде истиче се и Пашин конак у Врању из 1820. године.[10]

Наглашена симетрија фасаде примењена је и на објекту на углу улица Каменичке и Гаврила Принципа, као и на Божићевој кући у Београду из 1836.

---

[7] О историји и архитектури ових грађевина в.: Б. Вујошић, нав. дело, 128, 131.

[8] Исти, нав. дело, 138.

[9] Нав. дело, 140.

[10] О Пашином конаку в.: *Архитектонска баштина Врања*, Ниш 1979, 269–274.

године.[11] Симетричан распоред у организацији простора и концепцији фасаде примењен је и на већини објеката трговачко-стамбене намене широм Србије.

Идеал укључивања српске средине у европску градитељску културу трајно је присутан у развоју једног дела новије српске архитектуре, док је други стваралачки ток окренут романтичарском тумачењу и обнови националног средњовековног наслеђа. Након деценија заостајања и мукотрпне борбе за политичко и културно ослобођење, превласт симетрије у пројектовању означила је прелаз од оријенталне бондручне градње и патријархалног начина живота ка тековинама савременог европског друштвеног развоја.

Усвајање концепција средњоевропске класицистичке архитектуре у српском градитељству имало је за резултат зрелија тумачења симетрије у пројектовању.[12] Ову чињеницу убедљиво илуструје и неизведени пројекат за нови двор који је, по узору на кнежевске и краљевске дворове у престоницама средњоевропских држава, Милош намеравао себи да сазида још 1833. године.[13] Сачувани планови у Архиву Србије показују репрезентативно конципирану класицистичку архитектонску композицију строго симетричног распореда.

Међу стамбеним објектима, који такође почињу да се граде на нов начин, по европском узору, истиче се симетрична класицистичка композиција куће Цветка Рајовића у Београду (1836–38), остварена применом система златног пресека, чиме је постигнуто доследно и рационално пропорцијско решење целине и свих њених делова.[14] Ова зграда постала је узор у нашем градитељству, означивши радикалан прекид са традицијом и прелаз ка савременој архитектури у Србији. Грађене у истом стилу, али знатно репрезентативнијег изгледа, куће Јеврема Обреновића (1835–36) и Стојана Симића (1841), касније Кнежев двор, садрже, такође, до детаља спроведен симетричан распоред у композицији фасаде.[15]

Симетрија је подарила тражену правилност и класицистичким објектима сакралног српског градитељства, што најочигледније показују примери попут Саборне цркве у Београду, Успенске у Панчеву, бечејске, неготинске и других.[16] Осна, центрична, бочна и кружна симетрија су на овим објектима заступљене у пуној мери, како у подели маса и распореду отвора, тако и у облицима звоника и елементима декорације.

---

[11] Б. Вујовић, нав. дело, 143.

[12] М. Коларић, нав. дело.

[13] Б. Вујовић, нав. дело, 144–145.

[14] Нав. дело, 148.

[15] Исто, 149–150.

[16] О српском црквеном градитељству новијег доба в.: М. Коларић, нав. дело; Б. Вујовић, *Црквени споменици на подручју града Београда* II, Београд 1973; Исти, *Уметност обновљене Србије 1791–1848*, Београд 1986; М. Јовановић, нав. дело; Исти, *Опленац*, Топола 1990; Исти, *Међ јапом и међ сном*, Београд 1992.

Опчињени такозваним неостиловима, српски неимари друге половине 19. века, васпитани на водећим средњоевропским универзитетима, успостављају дуготрајну доминацију симетрије у архитектури. Капетан-Мишино здање Јана Неволе из 1864. године, са једном од најрепрезентативнијих фасадних композиција обликованих у духу епохе романтизма, представља типичан пример савесно примењене симетрије како у организацији простора, тако и у концепцији фасадних облика.[17] Применом строге симетрије на објекту који најновија тумачења сврставају у карактеристична дела средњоевропске романтичарске архитектуре рундбоген-стила, хетерогени стилски елементи романичког, византијског, ренесансног и оријенталног порекла, вешто су уклопљени у складну и уравнотежену композицију целине.

Симетрија се и у академски конципираним делима Бугарског, Илкића, Јовановића, Несторовића, Стевановића и других, задржала као примаран метод у компоновању фасада и унутрашњег распореда грађевина. Симетричан распоред средишњих и бочних ризалита, угаоних крила и еркера, тремова и тераса, допуњен симетричном диспозицијом отвора и елемената декорације, укомпонован у троделну поделу зона по хоризонтали, одговарао је естетским схватањима присталица европског духа у нашој средини. Градећи прво скромне, а затим све монументалније и репрезентативније објекте, српски неимари су дали својеврстан прилог академској пракси грађења, заснованој на строго утврђеним и непромењивим принципима пројектовања. Њихова концептуална логика преузимања архитектонских елемената из прошлости заступљена је у схематизованим основама објеката и карактеристичним главним мотивом у хијератичној градацији облика спољне композиције. У тежњи да постигну већу јасноћу и прегледност унутар еклектичког израза, српски академичари се ослањају на симетрију као поуздано средство уравнотежавања масивних волумена. Принцип поштовања осне симетрије и класичних пропорција искључивао је сваку еволутивну црту у оквиру стила, подстичући статичност његове херметичне градитељске филозофије. Народно позориште Бугарског (1869), Железничка станица (1884), дом Анкера Антоновића (око 1900), Лекова палата „Атина" (око 1900), Управа фондова Стевановића и Несторовића (1903), Народна скупштина Илкића (1903), Основна школа Јелисавете Начић (1906), Трећа мушка гимназија Ђорђевића и Живановића (1908), само су неки од најрепрезентативнијих примера примене симетрије у српској архитектури академске оријентације у периоду до Првог светског рата.[18]

---

[17] О Капетан-Мишином здању види. Б. Несторовић, *Капетан Мишино здање*, ГМГБ IX–X, Београд 1962–63; Д. Медаковић, *Српска уметност у XIX веку*, Београд 1981, 258; Д. Ђ. Замоло, *Градитељи Београда 1815–1914*, Београд 1981, 74; М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд–Крагујевац 1987, 125; Исти, *Међ јавом и међ сном*, Београд 1992, 207.

[18] О овим објектима види: Д. Ђ. Замоло, нав. дело, 22–23, 159, 18, 68, 97, 48, 70, 37.

И на сакралним грађевинама у такозваном националном стилу, нарочито онима изведеним у духу бечке неовизантијске школе Теофила Ханзена, преовлађује симетрична расподела маса и симетрични распоред отвора на компактним фасадама.[19] Преображенска црква у Панчеву (1874–78) Светозара Ивачковића један је од најилустративнијих примера ове чињенице. У профаном градитељству овог стилског опредељења, пошто нису сачувани средњовековни узори, углавном се академски компоноване фасаде аплицирају орнаментиком средњовековног порекла. Савршену симетрију фасаде, једног од најрепрезентативнијих објеката српско-византијског стила, зграде старог Министарства просвете на Теразијама Бранка Таназевића, нарушава једино асиметрично постављена улазна партија.[20]

У стамбеној архитектури овог времена, без обзира на стилску концепцију спољне композиције, задржана је једноставна организација основе без помоћних просторија. И у типу двотрактне основе, као и у просторном решењу са три тракта, које постаје карактеристично од средине века, наглашен је симетричан распоред облика.[21]

С појавом сецесије у Србији, почетком 20. века, донекле се мења однос пројектаната према композицијама строго симетричног плана и изгледа.[22] Највећи број сецесијских објеката у Србији можемо означити као прелазна решења конципована у академском маниру, али са сецесијском орнаментиком на фасади. Ретки су примери грађевина компонованих у целини сецесијски, са основним одликама негирања ранијих композиционих схема строго симетричне хоризонталне тројне поделе зидних површина са истуреним подеоним венцима. Напуштање устаљених схема остварено је на композицијама наглашеног вертикализма, отворених, слободно стремећих елевација. Сецесијски немир и динамика фасада подстакли су асиметрију у архитектонском компо-

---

[19] О утицају Теофила Ханзена на српско црквено градитељство деветнаестог века в.: М. Јовановић, *Теофил Ханзен, „Ханзенатика" и Ханзенови српски ученици,* ЗЛУМС 21, Нови Сад 1985, 235–261; Исти, *Међ јавом и међ сном,* Београд 1992, 279–282.

[20] О развоју тзв. српског стила у нашој новијој архитектури в.: Ж. Шкаламера, *Обнова „српског стила" у архитектури,* ЗЛУМС 5, Нови Сад 1969, 189–237; М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба,* Београд–Крагујевац 1987, 109–242; З. Маневић, *Романтична архитектура,* Београд 1990.

[21] О специфичностима у функционалном обликовању основе у новијој српској стамбеној архитектури в.: Б. Несторовић, *Еволуција београдског стана,* ГМГБ II, Београд 1955, 247–270; М. Бајлон, *Стамбена изградња у Београду,* Изградња 9–10, Београд 1984, 133–147.

[22] О сецесији у српској архитектури в: Ж. Шкаламера, *Сецесија у архитектури Београда 1900–1914,* ЗЛУМС 3, Нови Сад, 1967, 315–342; Б. Дуранци, *Архитектура сецесије у Војводини,* Грађа за проучавање споменика културе Војводине, VI–VII, Нови Сад 1976, 91–97; Ж. Шкаламера, *Сецесија у српској архитектури,* Зборник Народног музеја XII–2, Београд 1985, 7–15; К. Мартиновић-Цвијин, *Утицај мађарске сецесије на војвођанску архитектуру,* Зборник Народног музеја XII–2, Београд 1985, 33–45; А. Фолгић-Корјак, *Сецесија у Чачку,* Зборник Народног музеја XII–2, Београд 1985, 23–33; Д. Радованчић, *Сецесијске ковине на фасадама Београда,* ЗЛУМС 22, Нови Сад 1987, 283–312.

новању, нарочито у Београду и војвођанским градовима. Асиметричну композицију прочеља зналачки је искористио Бранко Таназевић на свом најпознатијем делу, Телефонској централи у Београду, где је применом различитих планова и декоративних спојева остварио жив стваралачки израз, повезивањем облика сецесије и националног стила. На већини објеката ипак је задржан симетричан распоред на зидном платну са аплицираним елементима сецесијске орнаментике. Асиметријом се углавном наглашавао део прочеља, попут акцентованих угаоних делова или динамичних кровних конструкција. Пластичност асиметричних форми изнад пробијених академских поткровних венаца указује на повезаност надахнућа сецесијског метода са живописним природним облицима. Конзервативним наручиоцима, међутим, више је одговарала статична симетрија него експресионизам покренутих асиметричних фасада. Стога је на најрепрезентативнијим примерима београдске сецесије попут Азријеловог Робног магазина (1907), Рувидићеве Смедеревске банке на Теразијама (1910), куће трговца Стаменковића, Стевановића и Несторовића (1907) и Официрске задруге Јовановића, Владисављевића и Поповића (1908) задржан симетричан распоред маса и декоративних детаља.[23] На неким примерима, као што су поједини објекти зрењанинске сецесије, видљива је тежња да се на симетричним прочељима аплицира вегетабилна декорација бечког порекла, као типичан знак склоности локалне градитељске средине ка симетрији.[24]

У периоду између два светска рата, обележеном коегзистенцијом различитих градитељских модела – академизма, националног стила и модернизма, однос архитеката према симетрији досегао је висок степен разноврсности и индивидуалне интерпретације.[25] Симетрија је остала чврсто композиционо оруђе српских академичара и руских емиграната, нарочито у еклектичкој архитектури треће деценије. Монументални јавни објекти Краснова, Баумгартена, Лека и Јовановића, задржавају строгу симетрију у основама, добијајући још израженију крутост и тежину израза претрпавањем фасада елементима другостепене пластике и пуном скулптуром. Субјективно осећање стила одвело је један број академичара ка слободнијим креацијама и модернијем изразу у четвртој деценији. Међутим, у годинама пред Други светски рат, један број

---

[23] О овим грађевинама в.: Д. Б. Замоло, нав. дело, 89–90, 97, 59–60.

[24] В. Поповић, *Сецесија у архитектури и примењеној уметности у Великом Бечкереку (Зрењанину)*, Зборник Народног музеја XII–2, Београд 1985, 18–19.

[25] О српској архитектури између два светска рата в.: Б. Несторовић, *Постакадемизам у архитектури Београда 1919–1941*, ГМГБ XX, Београд 1973, 339–381; З. Маневић, *Лучарство градитељство I*, Урбанизам Београда 53–54 Прилог 9, Београд 1979; Б. Којић, *Друштвени услови развитка архитектонске струке у Београду 1920–1940. године*, Београд 1979; З. Маневић, *Српска архитектура XX века. Југословенска архитектура XX вијека*, Београд, Загреб, Мостар 1986, 22–27; А. Кадијевић, *Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата*, Момент 19, Београд 1990, 90–100.

академичара окреће се монументализму пројектујући упадљиве, масивне архитектонске структуре.[26]

Водећи српски међуратни теоретичар и естетичар архитектуре Милутин Борисављевић, присталица академског метода, испитујући природу естетских појава у архитектури посебно се бавио проблемом симетрије и асиметрије.[27] Том приликом упустио се у испитивање узрока естетичког задовољства, проучавајући симетричну површину и симетрично тело. Док гледамо једну симетричну слику ми се кроз њу осећамо уравнотежени, мирни и спокојни, сматрао је Борисављевић. Док је одлика естетског феномена јасноћа и лакоћа перцепције, неестетички феномен је нејасноћа, колебање и мучење. Али то не значи да и асиметрија не може бити естетски феномен. Напротив, и она то може бити, али само под условом да однос између неједнаких делова буде јасан а не сумњив. Мора бити јасно који део доминира над другим. Ти односи могу бити различити, а као најлепши однос те неравнотеже узима се размера по такозваном златном пресеку. У јасноћи и једнакости односа симетричних делова произлази лакоћа и задовољство у препознавању симетрије. Повезујући естетику са физиологијом, Борисављевић је оставио значајна пионирска запажања о симетрији и асиметрији, отворивши могућности за даља истраживања.[28]

Представници националног стилског опредељења ступају у још тешњу формалну везу са академизмом, примењујући принцип осне симетрије како на црквама и спомен-обележјима тако и на профаним објектима.[29] У експресионистичкој струји наших међуратних романтичара примењује се и асиметрија, пре свега у делима Момира Коруновића.[30] Коруновић пројектује асиметричне композиције масивних волумена са истуреним површинама зидног платна

---

[26] Међу многобројним примерима поменућемо Пошту 1 В. Андросова, и Министарство у Немањиној улици Г. Тодића; О еклектичкој архитектури тог периода в.: З. Маневић, *Новија српска архитектура.* Српска архитектура 1900–1970, Београд 1972, 17–18; Б. Несторовић, нав. дело; З. Маневић, *Јучерашње градитељство...*; Ж. Шкаламера, *Архитекта Никола Краснов,* свеске ДИУС 14, Београд 1983, 109–129.

[27] О личности и делу М. Борисављевића в.: Љ. Милетић-Абрамовић, *Милутин Борисављевић,* ГМГБ XXXIII, Београд 1986, 63–86, са старијом литературом; стручне радове о симетрији и асиметрији Борисављевић је публиковао 1940. године (М. Борисављевић, *Проблем симетрије у архитектури,* Уметнички преглед 1–2, Београд 1940, 12–15; Исти, *Проблем асиметрије у архитектури,* Уметнички преглед 4–5, Београд 1940, 114–120).

[28] П. Васић, *Увод у ликовне уметности,* Београд 1982, 33–35.

[29] Главни представници тог стилског опредељења били су Јездимир Денић, Милица Крстић, Василије Андросов, Виктор Лукомски, Александар Дероко и др.; о националном стилу између два рата в.: Ж. Шкаламера, *Обнова „српског стила" у архитектури,* ЗЛУМС 5, Нови Сад 1969, 232–237; М. Јовановић, *Српско црквено градитељство...* 199–222; Исти, *Опленац,* Топола 1990; З. М. Јовановић, *Александар Дероко,* Београд 1991.

[30] О личности и делу М. Коруновића в.: А. Кадијевић, *Живот и дело архитекте Момира Коруновића* (1883–1969.), рукопис магистарског рада у Универзитетској библиотеци у Београду, р.н. 1721, Београд 1991, са старијом литературом.

који не стоје, као што је уобичајено, на угловима монументалних јавних објеката, него више уз средину њихових прочеља. Тиме је успео да оствари делимично слагање живописних облика првостепене и другостепене пластике, нарочито на својим најзначајнијим објектима – Пошти 2 и соколским домовима у Ужицу и Куманову.[31] И у домену меморијалне архитектуре Коруновић експериментише са симетријом и асиметријом. По мишљењу нашег водећег теоретичара архитектуре између два рата Милутина Борисављевића, у градитељство спомен-обележја не треба уносити асиметрију јер тим објектима треба изразити тугу, а не немир, покрет или веселост. Поштујући Борисављевићеве ставове, али и укупну традицију грађења спомен-обележја, градитељи на најпознатијим међуратним споменицима задржавају симетричну диспозицију маса.[32] Међутим, најчувеније и најмонументалније спомен-обележје на Зебрњаку код Куманова, оживљено асиметричном композицијом облика, представља дело изузетне вредности.[33] За разлику од Александра Васића, Коруновић је применом асиметрије на споменицима изграђеним ван урбаних зона постигао складније уклапање у природни амбијент.

И у Дероковом делу запажамо експериментисање са елементима симетрије и асиметрије. Градио је приватне куће симетричне академске троделне поделе са декорацијом у националном стилу. И на другој варијанти скице за споменик на Виду из 1925. године он се приклонио апстрактној форми кружног каменог зида са двема симетрично распоређеним кулама и композицијом експресивних крстова унутар меморијала.[34]

У модерној архитектури, зачетој у Србији крајем треће деценије, чија је битна одлика снажна динамика маса и контраст хоризонтала и вертикала, асиметрија се чешће употребљава да би се карактер динамичности још више нагласио.[35] Модернисти теже отвореним динамичким структурама остварeним транспарентним линијама архитектонских облика, за разлику од академских непрекидних, компактних и затворених целина. Међутим, декларативни раскид српских модерниста са академском традицијом није донео и суштински заокрет у схватању архитектуре. Економисање простором и тражење решења које

---

[31] Исти, нав. дело, 116–121, 176, 133–134.

[32] Међу најзначајније примере српске споменичке архитектуре између два рата спадају споменик војводи Путнику (1927), Зејтинлик (1936), Мачков камен (1928), Видо (1939) и др.

[33] А. Кадијевић, нав. дело, 179–185.

[34] З. Маневић, *Александар Дероко.* Велика награда архитектуре, Београд 1991, 6.

[35] О модерној архитектури у Србији в.: З. Маневић, *Београдски архитектонски модернизам (1929–1931),* ГМГБ XXVI, Београд 1979, 209–226; Исти, *Појава модерне архитектуре у Србији,* рукопис докторског рада на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду 1980; М. Ђурђевић, *Живот и дело архитекте Милана Злоковића (1898–1965),* ГМГБ XXXVIII, Београд 1991, 145–168; А. Бркић, *Знакови у камену.* Српска модерна архитектура 1930–1980, Београд 1992.

одговара потребама наручиоца била је стална брига модерниста, чиме се они у пројектовању нису разликовали од академичара. Иако су декларативно напустили академско поштовање осне симетрије, српски модернисти су у пракси мало експериментисали основама стана, чије су раније облике одржавали у безмало каноничном виду. Попут заговорника и осталих праваца, модернисти су тежили стварању новог стила, а не нове авангардне, функционалне архитектуре.[36] Стога се на многим модернистичким објектима узиданим унутар блока задржавају принципи осне симетрије који су тек понегде нарушени асиметрично постављеним улазом.[37] Асиметрија је посебно наглашена на угаоним деловима модерних објеката, акцентованих најчешће у експресионистичком духу.[38]

Размишљајући о симетрији и асиметрији као елементима лепог у модерној архитектури, Иван Здравковић је 1935.г. писао: „Несиметричност, као последица плана и скулпторалног развоја грађевине, насупрот досадашњим усиљеним и неизбежним симетричним решењима, даје савременој архитектури живост, ведрину, животну свежину и богатство у концепцији... и симетрична решења такође као последица плана и околине грађевине, имају монументално дејство баш истицањем мирних и неиспресецаних површина у композицији."[39]

С друге стране, млађа генерација српских модерниста покушава да у организацију основе унесе више модерног духа. Заговара се повратак на двотрактну основу са бочним крилима и у њој се разрађују елементи који пружају више удобности од дотада уобичајеног становања. Тако се по старом примеру с краја 19. века стварају нове типизиране основе доброг распореда и прихватљивих димензија простора. Постепено се на узиданим објектима прелази на решење основе са средњим крилима. Увиђа се штетност светларника и бочних дубоких крила, тражи се више осунчаности и ваздуха. Упоредо се развијају многи други типови основа са покушајима да се крила изоставе или сведу на најмању меру.[40] Асиметрија је заступљена и на самосталним јавним објектима, посебно онима репрезентативне намене, као и на приватним поро-

---

[36] Српски модернисти су више пажње посвећивали спољном изгледу објекта, док су функционална компонента, употреба нових материјала, конструкција и социјална улога нове архитектуре остали на маргини њихових интересовања.

[37] Један од типичних примера који илуструју ову чињеницу је и зграда госпође Јеленић браће Крстић из 1930–31. године.

[38] Најбољи примери су Којићева зграда др Ђурића у Призренској улици, Брашованова зграда Пензионог фонда беочинске фабрике цемента у Београду и Радничка комора у Новом Саду.

[39] И. Здравковић, *„Лепо" у савременој архитектури*, Живот и рад, књ. XXI, св. 131, Београд 1935; 167–169.

[40] Б. Несторовић, *Еволуција београдског стана*, ГМГБ II, Београд 1955, 247–270.

дичним кућама.[41] Виле се граде са нетипским аранжманом основе, прилагођене жељама инвеститора, величини парцеле и врта. Попут модернистички конципованих вила, и оне грађене у фолклорном стилу поседују јасну асиметричну црту.

За правилан, уоквирен и симетричан изглед великих потеза у несређеној и недовољно усклађеној урбаној слици Београда, нарочито се залагао Никола Добровић, бескомпромисни идеолог модерне архитектуре. Његов авангардни пројекат за решење Теразијске терасе (1929) требало је да коригује урбанистички лик најзначајнијег дела градског центра. „С обзиром на то да цели постојећи комплекс Теразија показује слику архитектонске несређености, без икакве равнотеже, створена је за терасу геометријска осовина симетрије да би се увео у центар града бар донекле неки ред, дисциплина и технички систем."[42] Отуд је Добровић своју „круну целине" београдских Теразија и замислио у јасном, прегледном симетричном распореду каскадираних вертикалних и хоризонталних волумена, остављених без асиметричних акцената, који су у то време били јако популарни. Тиме је исказао свестрани архитектонско-урбанистички став доследног пројектанта, незаинтересованог за екстравагантне експресионистичке потезе.

У периоду обнове и изградње ратом разрушене земље (1945–50) могу се запазити одјеци идеја источноевропског соцреализма.[43] Принцип поштовања строге симетрије и монументалног израза поново је овладао градитељском праксом, како на фасадама државно-партијских здања, тако и у организацији простора и у распореду волумена. Међутим, у нашој недогматичној и пословично резервисаној градитељској средини, склоној да споро усваја утицаје са стране, соцреалистички предлошци нису били прихваћени до краја. Није грађено у духу супермонументализма, нити су подизани бескрајни манифестациони тргови, грандиозни маузолеји и споменици. Соцреалистички елементи

---

[41] Примери на којима је примењена асиметрија могу се наћи међу сајамским павиљонима и монументалним индустријским објектима попут Завода за израду новчаница на Топчидеру и штампарије на Сењаку, као и на вилама Душана Томића и Олге Лазић браће Крстић и сопственим кућама архитеката Брашована и Злоковића; о овим објектима види: А. Кадијевић, *Елементи експресионизма у српској архитектури између два светска рата*, Момент 19, Београд 1990, 96–97; Исти, *Живот и дело архитекта Драгише Брашована (1887–1965)*, ГМГБ XXXVII, Београд 1990, 162–164; М. Ђурђевић, *Живот и дело браће Крстић*, рукопис магистарског рада на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, бр. 73, Београд 1991; А. Кадијевић, *Драгиша Брашован – класик југословенске архитектуре XX века*, Момент 13, Београд 1989, 92; М. Ђурђевић, *Предлог за проглашење виле професора Душана Томића за национално културно добро*, Форум 4, Београд 1991, 8; Исти, *Милан Злоковић*, Момент 11/12, Београд 1988, 93; Исти, *Живот и дело архитекта Милана Злоковића (1898–1965)*, ГМГБ XXXVIII; 149–151.

[42] Н. Добровић, *Уређење „терасе" на Теразијама у Београду*, Архитектура 4, Љубљана 1932, 114–118.

[43] Утицаји идеја источноевропског соцреализма на нашу архитектуру досада нису били тема научних истраживања, изузев краћег осврта З. Маневића (З. Маневић, *Новија српска архитектура*, Српска архитектура 1900–1970, Београд 1972, 26–28).

уткани су у урбанистичке композиције појединих градских амбијената и у схематизовану архитектуру радничких насеља, у симболичну декорацију свечаних ентеријера.

У шестој деценији сазрева прва генерација градитеља тзв. београдске школе модерне архитектуре, која је из отпора према соцреалистичкој униформности и модернистичком маниризму створила особен локални ауторски израз.

У развоју послератне српске архитектуре, како су неимари стицали све већу стваралачку слободу, асиметрија је постепено преовладала над симетријом.[44] Симетрија је, ипак, остала доминантан елемент у композицији вишеспратних објеката изведених у шестој и седмој деценији у духу интернационалне архитектуре челика и стакла, док су асиметричне композиције преовладале у маштовитим композицијама органске оријентације и експресионистичког приступа. С друге стране, простор у стамбеној архитектури доводи се у хармонију са новим функционалним потребама и променљивим односима савременог живљења. У тежњи да се превазиђе дотадашња схематизованост приступа, боља артикулација и повезивање делова стамбеног простора приближили су српску архитектуру светским токовима.

Промена укуса у погледу симетрије, била је одраз укупних друштвених промена које су утицале и на архитектонско стваралаштво. Модернизација и прогрес у миру, кризе и застоји у периодима нестабилности одражавали су се на организацију основа и на програм грађевина. Симетрија је примењивана тамо где је одговарала програму, претежно у еклектички замишљеним објектима. Академски класицизам пружао је веће осећање сигурности симболизујући поново враћени ауторитет државних установа након ратова и великих економских криза. Симетрија је уступила место асиметрији у пројектовању тамо где је требало остварити различите функције. Успон модернизма у четвртој деценији наговестио је потпун раскид са старом академском праксом готових решења. Формулишући језик плуралистичке архитектуре, оригиналних идеја и облика, наши истакнути послератни градитељи Антић, Богојевић, Мацура, Бркић, Митровић и Богдановић проблему симетрије прилазе свестрано у контексту дубљег просторно-обликовног сагледавања постављеног задатка. У постмодерном и деконструктивистичком приступу, актуелном последњих година, асиметрија и децентризам у потпуности преовлађују у архитектонском компоновању.[45] Иако је велика слобода ауторског изражавања понегде

---

[44] О српској архитектури после 1945. г. види: З. Маневић, нав. дело, 27–34; М. Митровић, *Новија архитектура Београда*, Београд 1975; Б. Стојановић, У. Мартиновић, *Београд 1945–1975*, Београд 1978; З. Маневић, *Српска архитектура XX века*. Југословенска архитектура XX вијека, Београд, Загреб, Мостар 1986, 27–31; И. Штраус, *Архитектура Југославије 1945–1990*, Сарајево 1991; А. Бркић, *Знакови у камену*. Српска модерна архитектура 1930–1980, Београд 1992.

[45] О елементима деконструктивизма у савременој београдској архитектури види: *Осамнаести салон архитектуре*, Музеј примењене уметности Београд 1993, 5–85.

унела несклад у традиционално шаролике амбијенте српских градова, захтеви за превагом имагинације, формулисани у делима наших савремених пројектаната, несумњиво су припремили погодно тле за наступ нових генерација неимара, који ће креирати српску архитектуру двадесет првог века.

Marina Đurđević und Aleksandar Kadijević

DIE SYMMETRIE IN DER NEUEREN SERBISCHEN ARCHITEKTUR

Zusammenfassung

Die auf strengen Gesetzen und regelmäßigen Formen beruhende geometrische Anordnung von Sachen und Dingen beeinflußte das ästhetische Erlebnis der Menschen, da man die Regelmäßigkeit von Erscheinungen, die Organisation und Ordnung in der Welt der Erscheinungen als ein unumgängliches Bedürfnis der menschlichen Gemeinschaft empfindet. Bereits in der Antike hat man das Problem der Symmetrie als eines der primären ästhetischen Phänomene fixiert, von besonderer Bedeutung für die Baukunst. In der gesamten Geschichte der Architektur galt die Symmetrie als Grundmaßstab der Schönheit, indem man die Gleichmäßigkeit und entsprechende Anordnung einer Einheit oder eines Ganzen, bestehend aus ebenmäßig angeordneten Teilen, beachtete. Aufgenommen in das Vokabular der griechisch-römischen Architektur, wurde die Symmetrie in der mittelalterlichen christlichen Baukunst angewandt, um dann in der Epoche der Renaissance ihre volle Blütezeit sowohl in praktischer wie auch theoretischer Hinsicht zu erleben. Die barocke Raumauffassung und die formale Dynamik von Massen hat dann zum Teil die Symmetrie zugunsten einer Asymmetrie verdrängt, um dann wieder in der Epoche des Neuklassizismus bevorzugt zu werden, indem wiederum symmetrische Formen überhandgenommen haben.

Im Laufe der Entwicklung der neueren serbischen Architektur, von der Zeit des Fürsten Miloš bis in die Gegenwart, wurden seitens der Projektanten die ästhetischen Eigenschaften der Symmetrie und Asymmetrie verschiedentlich angewandt. Die Entscheidung zwischen Symmetrie und Asymmetrie war eines der typischen Dilemmata bei der Ausarbeitung von Kompositionen und zwar sowohl in bezug auf die Lösung des Raumproblems wie auch die Gestaltung der Fassadenfläche. Von der Lösung dieses Problems hing zum großen Teil auch das Konzept der übrigen ästhetischen Architekturelemente ab – der Harmonie, des Rhythmus, des Proportional – und Dekorativsystems. Die Symmetrie trug auch zur harmonischen und übersichtlichen Gestalt der architektonischen Einheit bei, bedingte einen maßvolleren Rhythmus, wirkte sich auf die Auswahl von klaren und regelmäßigen Proportionen aus und bestimmte den funktionellen Charakter des Interieurs. Und dennoch war das Dilemma zwischen Symmetrie und Asymmetrie nicht nur eine Frage der freien Wahl und der eingentümlichen manifesten Stellungnahme unserer Baumeister, sondern zum großen Teil eine aus dem gesamten Bauprogramm und den von Bestellern gestellten Forderungen entspringende Folge. Angesichts der Tatsache, daß man in der serbischen Architektur immer eine größere Bedeutung der Außenansicht des Objekts, seiner Elevation und Dekoration, beigemessen hatte, und viel weniger die Funktionalität und Konstruktion beachtete, so ist es kein Wunder, daß man an den verschiedenartigen Behandlungsarten der Symmetrie die sich ändernden ästhetischen Ideale des serbischen Milieaus, das sich immer aktuellen Stilarten zuwandte, ablesen kann. Indem sie ein fester Bestandteil der gesamten Produktion unserer neueren Baukunst geworden ist, so kann man die Symmetrie von verschiedenen Seiten betrachten, von ihren elementaren morfologischen Merkmalen und stilistischen Interpretationen bis zu in ihrer Anwendung beinhalteten ideologischen und soziologischen Komponenten.

Die Symmetrie erscheint in der serbischen Architektur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als ein regulativer und korrektiver Faktor, mit dem in das verhältnismäßig chaotische und im Grunde spontan konzipierte traditionelle balkanische Bauwesen eine bestimmte Ordnung eingebracht wurde. Obwohl sie zum Teil auch in den Schöpfungen der traditionellen Land – und Stadtarchitektur, in der die freie Asymmetrie der Formen überwogen hatte, bemerkbar war, so erfuhr die Symmetrie in Serbien zur Zeit des Fürsten Miloš eine betontere Anwendung, mit dem Ziel dem Bauwesen eine Note der strukturellen Klarheit und Disziplin zu verleihen, da diese eben den Idealen des jungen Bürgertums entsprach, das womöglich rascher den Anschluß an Europa verwirklichen wollte. Das Bestreben, das serbische Bauwesen und die serbische Baukunst an die europäische Baukultur anzuschließen, bildete von nun an eines der ausgeprägtesten Mer-

kmale in der Entwicklung der neuen serbischen Architektur, während zu gleicher Zeit ein anderer Strang in diesem Entwicklungsprozeß, getragen von einer stark betonten romantischen und nationalen Gesinnung, dem mittelalterlichen Erbe zugewandt war. Nach Jahrzenten eklatanten Rückstands und mühevollen Einsatzes für die politische und kulturelle Freiheit, bedeutete die Bevorzugung der Symmetrie im Projektieren einen Übergang von dem orientalischen fachwerkartigen Baustil und der traditionellen patriarchalischen Lebensweise zu Formen und Errungenschaften der zeitgenössischen gesellschaftlichen Entwickulng Europas. Die Rezeption des Konzepts der mitteleuropäischen klassizistischen Architektur seitens des serbischen Bauwesens hatte zur produktiven Folge, eine reifere Interpretation der Symmetrie beim Projektieren.

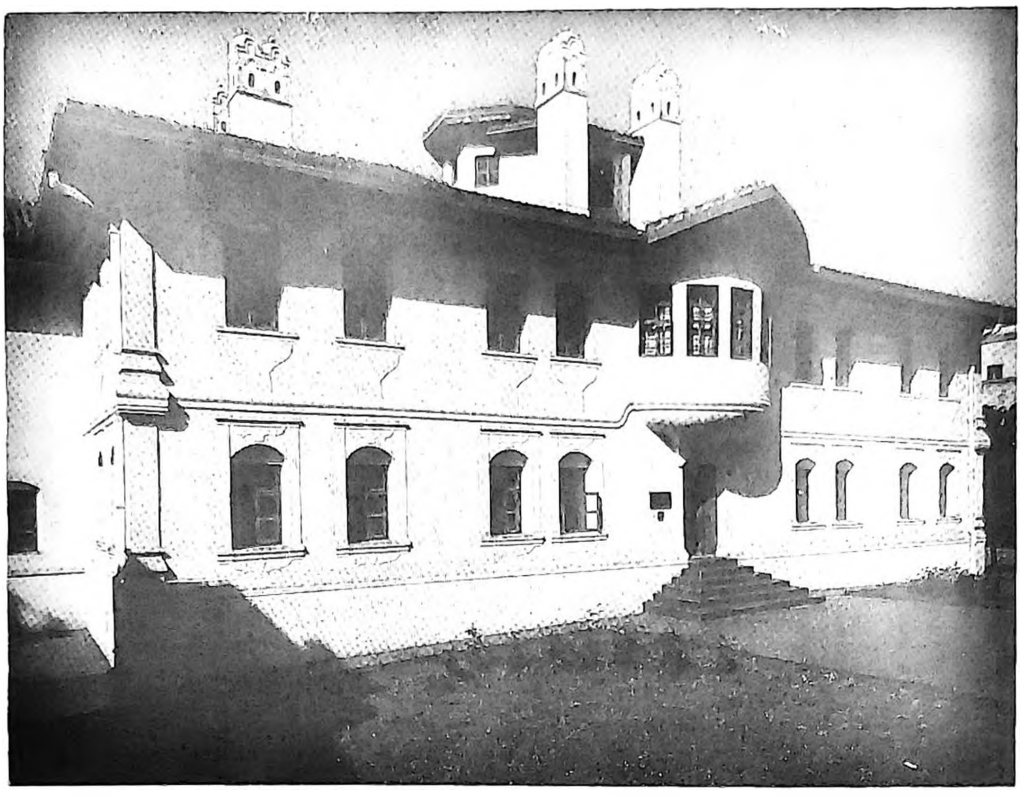
Angetan von den sogenannten neuen Stilrichtungen, vor allem von der Neurenaissance und dem Neubarock, haben die serbischen Baumeister der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die sich ihre Bildung und ihr Wissen an den mitteleuropäischen Universitäten angeworben haben, nicht nur eine Übernahme der Symmetrie befürwortet, sondern zu ihrer Dominanz in der serbischen Architektur beigetragen.

Um eine womöglich größere Klarheit und Übersichtlichkeit innerhalb des eklektischen Ausdrucks zu erreichen, lehnten sich die serbischen, akademisch ausgebildeten Baumeister an die Symmetrie als ein zuverlässiges Mittel für die Erzielung des Gleichgewichts von großen Massen an. Sogar bei sakralen Bauwerken im sogenannten Nationalstil, besonders jenen die im Geiste der Wiener neobyzantinischen Schule Teophil Hansens ausgeführt wurden, herrscht eine symmetrische Aufteilung der Masse und der Öffnungen an den kompakten Fassaden.

Mit der Erscheinung der Sezession in Serbien anfang des 20. Jahrhunderts ändert sich gewissermaßen auch die Haltung der Projektanten gegenüber Kompositionen streng symmetrischer Planung und Gestaltung. Die sezessionistisch motivierte Dynamik der Fassaden regte eine Asymmetrie in den architektonischen Entwürfen, besonders in Beograd und den Städten in der Vojvodina, an. In der modernen Architektur, begründet in Serbien Ende des dritten Jahrzehnts, die sich durch eine starke Dynamik der Massen, durch Kontraste der Horizontalen und Vertikalen auszeichnet, kommt die Asymmetrie immer mehr zum Ausdruck, wodurch auch der dynamische Charakter betont wird.

In der Zeitspanne zwischen den zwei Weltkriegen, die sich durch eine Koexistenz von verschiedenen Baumodellen auszeichnet – des Akademismus, des Nationalstils und des Modernismus – war die Stellungnahme der Architekten gegenüber der Symmetrie äußerst verschieden und durch individuelle Interpretationsarten geprägt. Die Symmetrie ist ein festes Kompositionsmittel der serbischen Akademiker und russischen Emigranten geblieben, besonders in der eklektischen Architektur des dritten Jahrzehnts. In der Epoche des Wiederaufbaus des durch den Krieg zerstörten Landes (1945 – 50) sind Reflexe der Ideen des osteuropäischen Sozrealismus zu bemerken. Das Prinzip der strengen Achsensymmetrie und des monumentalen Ausdrucks hat in der Baupraxis wiederum überhandgenommen, was sowohl an Fassaden der ausgebauten und nicht zu Ende ausgeführten repräsentativen Staats – und Parteigebäuden zu ersehen ist, wie auch an der Raumanordnung.

Der Geschmackwechsel hinsichtlich der Symmetrie war eine Folge der gesamtgesellschafltichen Änderungen, die sich auch auf die Architektonik ausgewirkt haben. Die Modernisierung, die Krisen und die Destabilisierungen in bestimmten Zeitspannen haben sich auch auf die Bauprogramme ausgewirkt. Die Symmetrie wurde da angewandt, wo sie dem Programm entsprach, besoders an eklektisch entworfenen Projekten. Der akademische Klassizismus bot ein größeres Sicherheitsgefühl, indem er auch die wiedererrungene Autorität von Staatsinstitutionen nach den Kriegen und großen wirtschaftlichen Krisen symbolisierte. Die Symmetrie wurde durch die Asymmetrie ersetzt nur in solchen Fällen, in denen man verschiedene Funktionen erreichen wollte. Der Aufstieg des Modernismus in Serbien anfang der vierziger Jahre deutete eine völlige Aufgabe der alten akademischen Praxis mit ihren fertigen Lösungen. Unsere hervorragenden Architekten der Nachkriegszeit behandeln die Symmetrie in einem allumfassenden Kontext der Raumgestaltung und haben eine pluralistische Architektur mit originellen Ideen und Formen befürwortet und geschaffen. Im Rahmen des postmodernen und dekonstruktivistischen Verfahrens, das besonders in den letzten Jahren an Aktualität gewonnen hat, werden nun voll und ganz die Asymmetrie und der Dezentralismus vertreten. Obwohl die große individuelle Freiheit in der Suche nach neuen Ausdruckformen eine bestimmte Disharmonie in das traditionell bunte Embiente der serbischen Städte gebracht hat, so haben die Forderungen nach der Vorherrschaft der Imagination, die in den Werken unserer zeitgenössischen Projektanten formuliert wurden, den fruchtbaren Boden vorbereitet für eine neue Generation von Architekten und Baumeistern, die die serbische Architektur des einundzwanzigsten Jahrhunderts prägen wird.



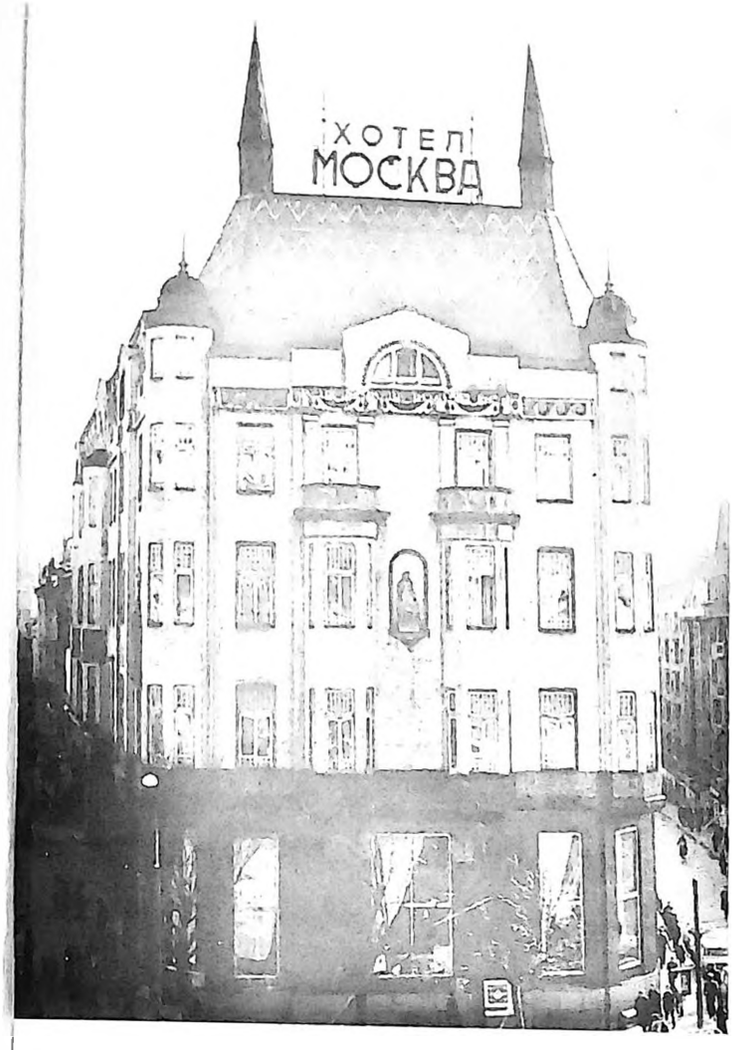
Сл. 1. Конак кнегиње Љубице у Београду, 1829–31.



Сл. 2. Франц Јанке, Саборна црква у Београду, 1836–41.

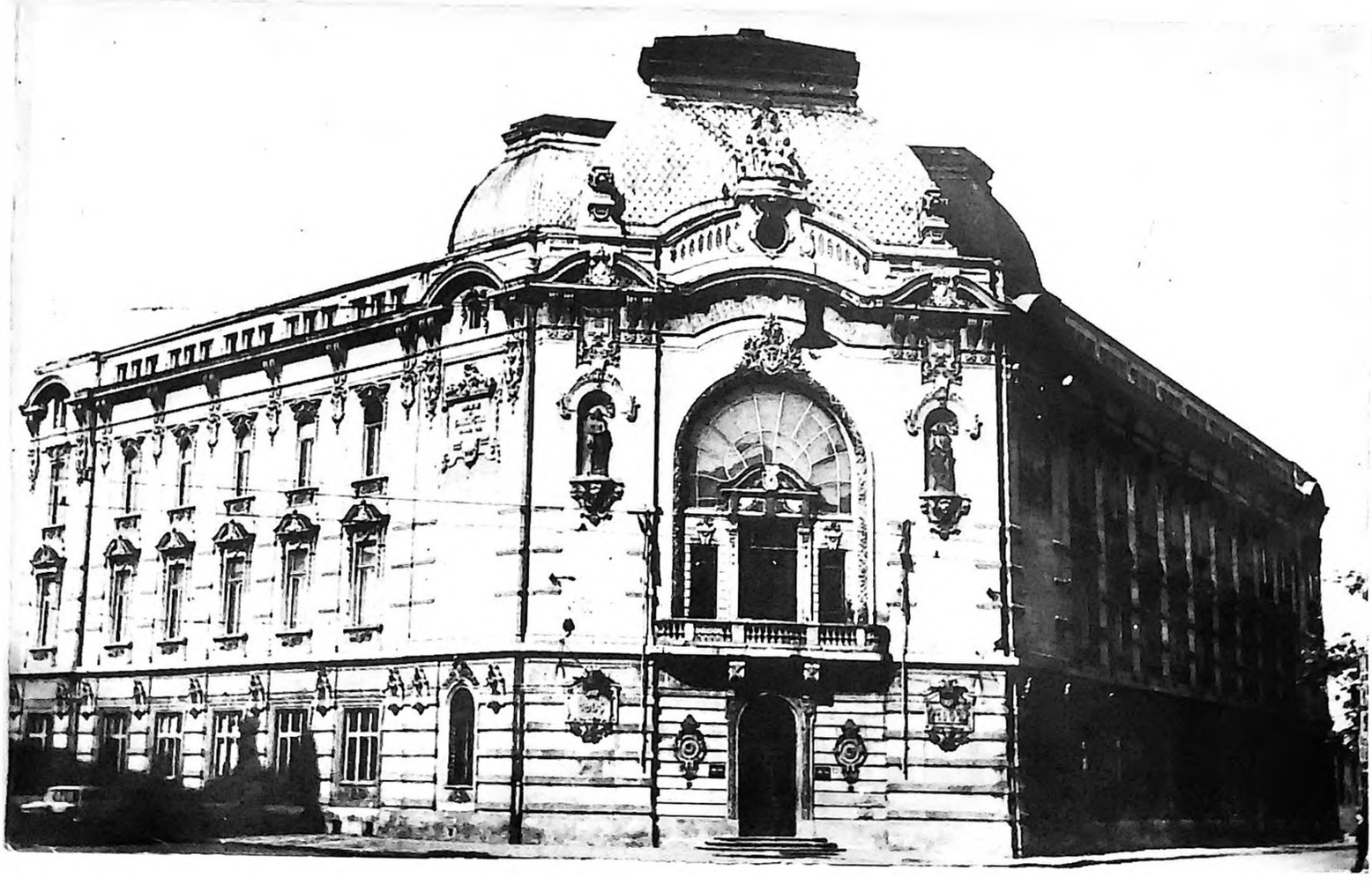
Сл. 3. Јован Илкић – Милорад Рувидић, Официрски дом у Београду, 1908.





Сл. 4. Јован Илкић, Хотел Москва у Београду, 1905–1906.

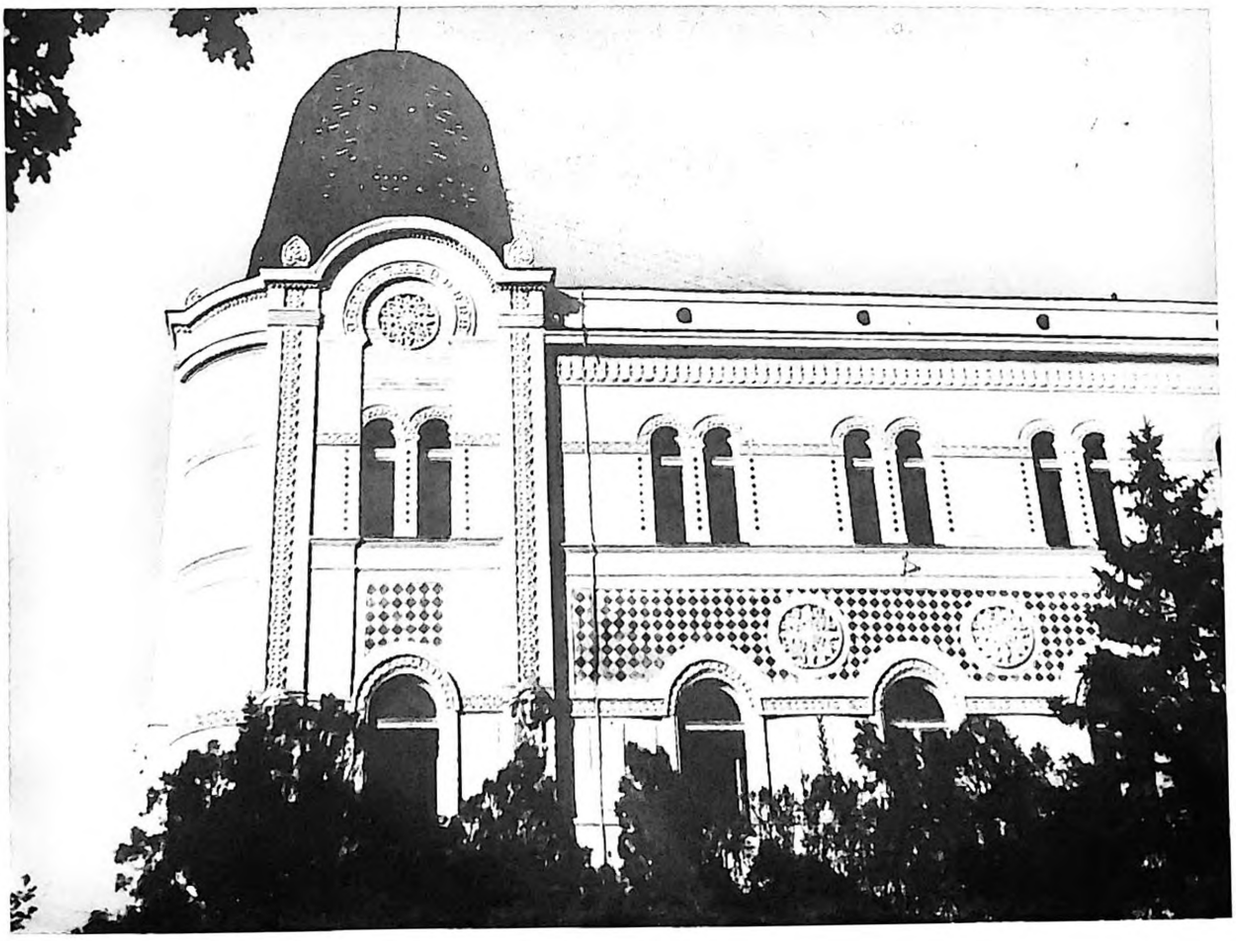
Сл. 5. Андра Стевановић – Никола Несторовић, Београдска задруга у Београду, 1905–1907.

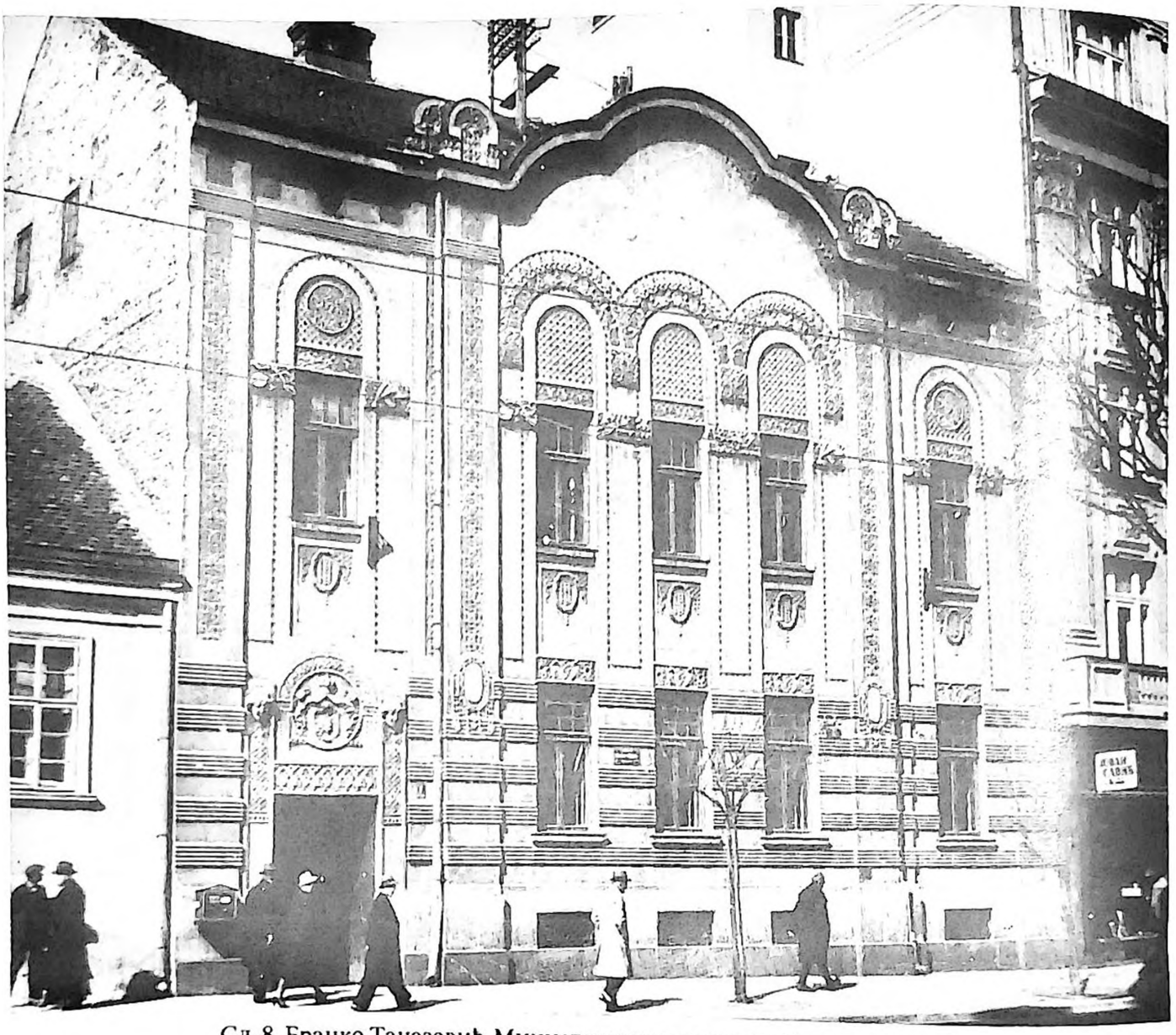




Сл. 6. Никола Несторовић – Андра Стевановић,
Зграда трговца Стаменковића у Београду, 1907.

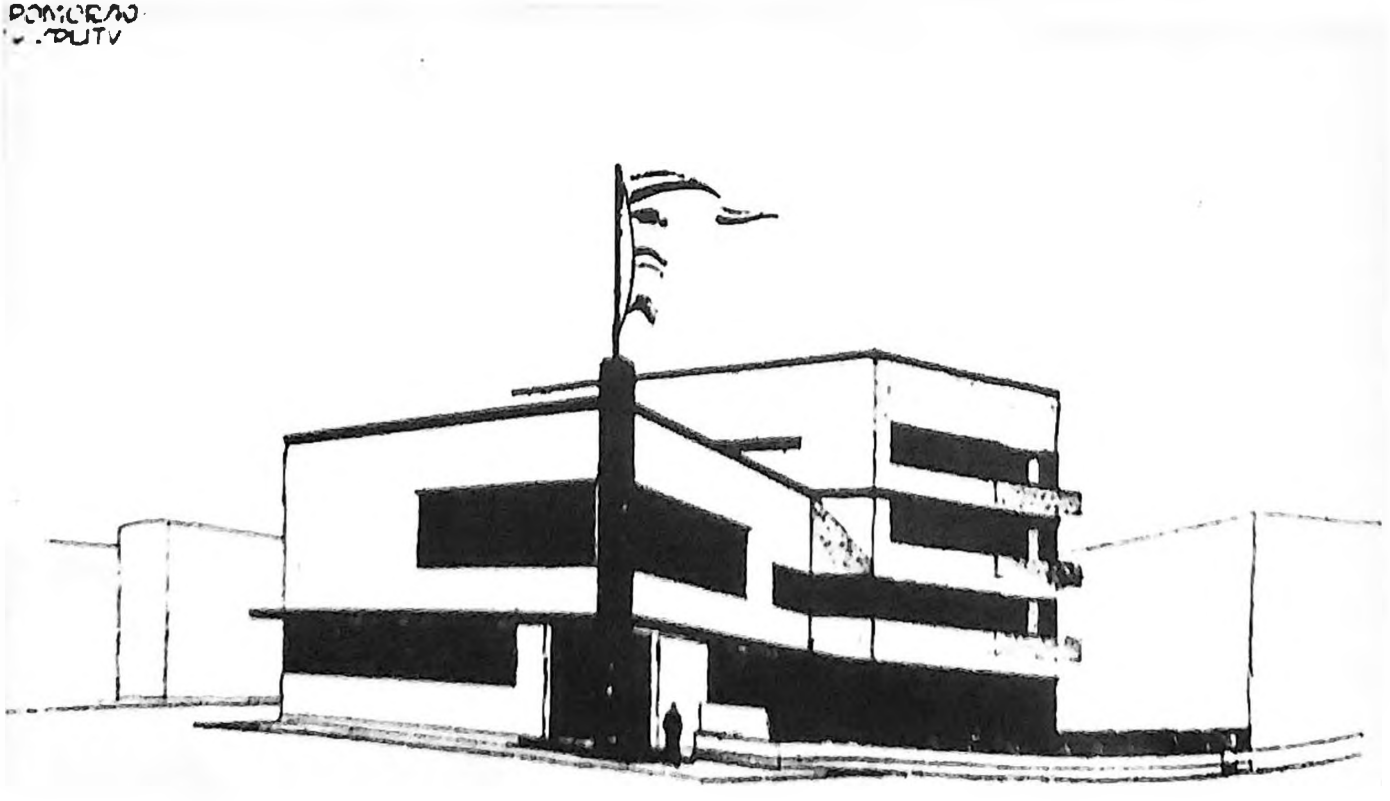
Сл. 7. Бранко Таназевић, Телефонска централа у Београду, 1908.

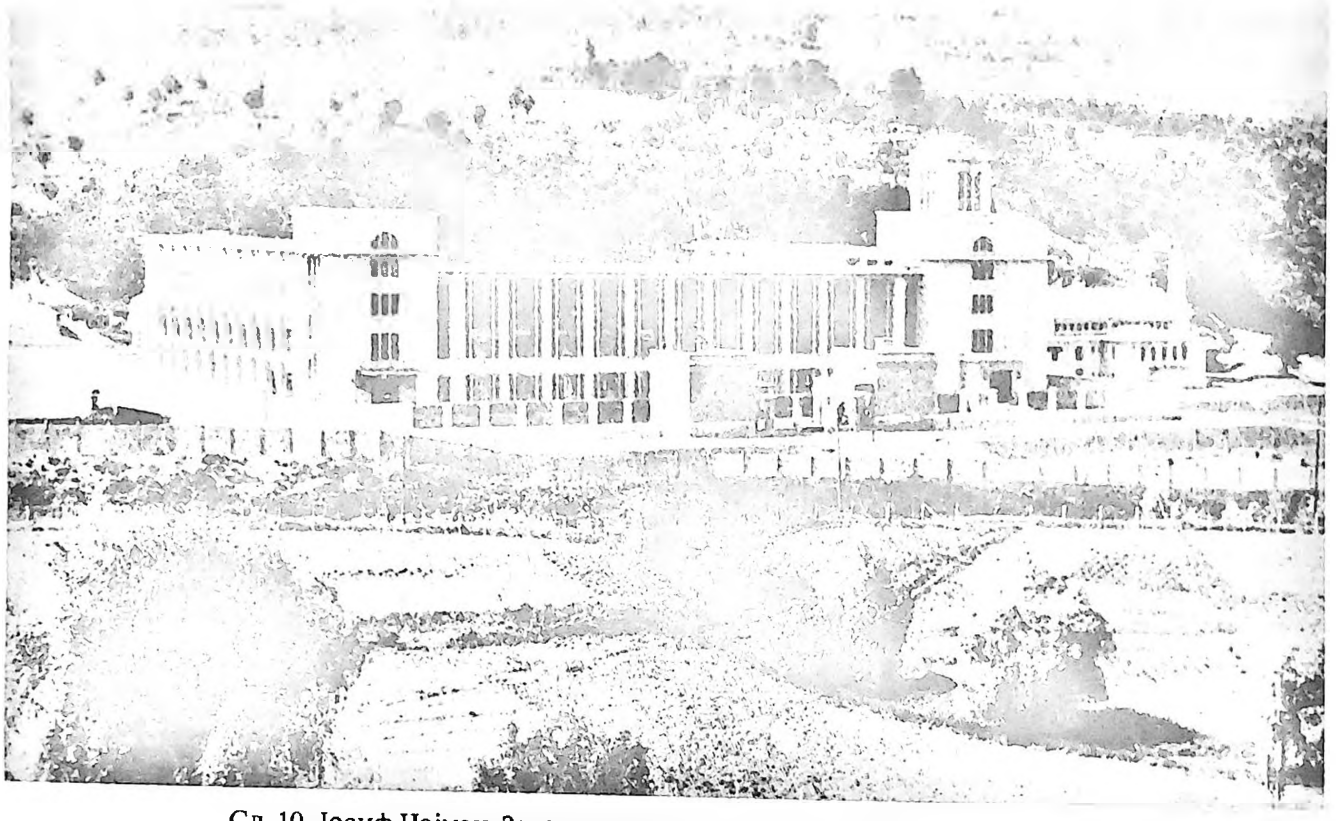




Сл. 8. Бранко Таназевић, Министарство просвете у Београду, 1912.

Сл. 9. Милан Злоковић, Пројекат за Музеј поморске страже у Сплиту, 1928.





Сл. 10. Јосиф Најман, Завод за израду новчаница у Београду, 1928–30.

Сл. 12. Душан Бабић, Стамбена задруга у Београду, 1932.

Сл. 11. Светозар Јовановић, Министарство саобраћаја у Београду, 1930–32.

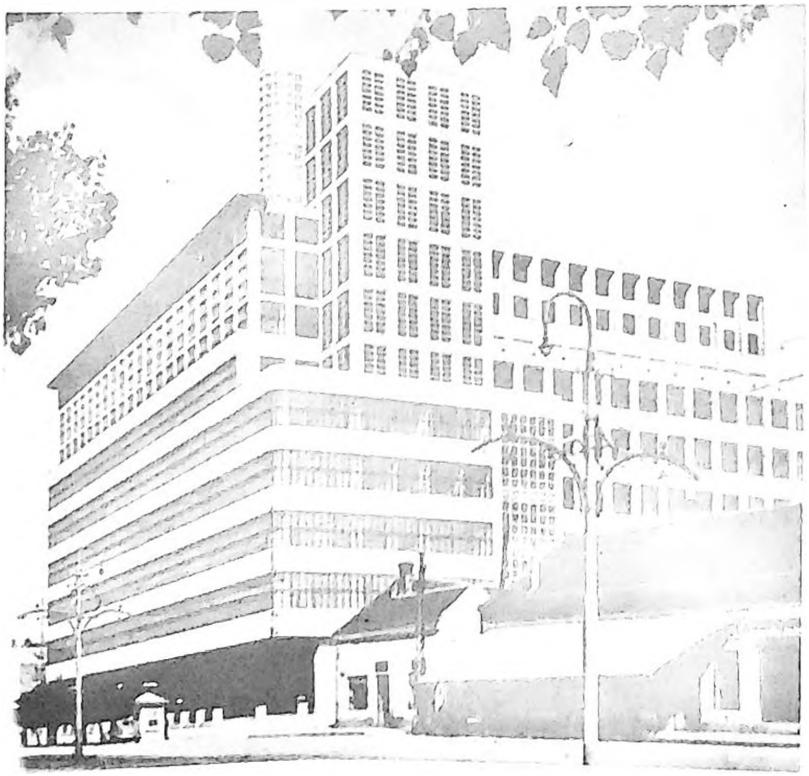




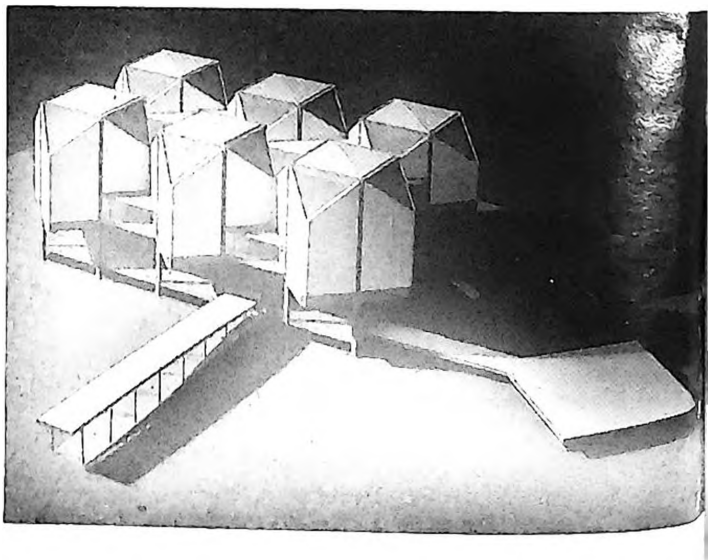


Сл. 13. Драгиша Брашован, Вила Лазић у Београду, 1932.

Сл. 14. Драгиша Брашован, Државна штампарија у Београду, 1933–40.



Сл. 15. Иван Антић – Иванка Распоповић,
Музеј савремене уметности у Београду, 1961.



ГОРДАНА ЛАЗИЋ

Архитект Милан Антоновић (1868–1929)

I ДОСАДАШЊА ИСТРАЖИВАЊА

О архитекти Милану Антоновићу писано је почев од 1912. године, када је Светозар Стојановић у *Српском неимару* навео списак његових значајнијих пројеката остварених до тог доба. Књига *Грађевине и архитекти у Београду прошлог столећа,* изашла 1937. године из пера Николе Несторовића, проширује овај списак и истиче, између осталих Антоновићевих пројеката, Гранд хотел као прву зграду у Београду у стилу сецесије са таваницама од армираног бетона. Пет дотада непознатих, а неки од њих су и кључни Антоновићеви пројекти, публиковала је Гордана Гордић у *Каталогу архитектонских објеката на подручју Београда од 1690. до 1914. године* (објављено у *Саопштењима Завода за заштиту споменика културе Београда* VI, 1966. године). О Антоновићу су потом писали и Жељко Шкаламера у тексту *Сецесија у архитектури Београда 1900–1914,* објављеном у *Зборнику ликовних уметности Матице српске* III из 1966. (једини који изричито приписује зграду Бразилске амбасаде Милану Антоновићу), Зоран Маневић у тексту *Новија српска архитектура,* штампаном у каталогу Музеја савремене уметности у Београду 1972, и Богдан Несторовић у *Прегледу споменика архитектуре у Србији XIX века* у *Саопштењима Републичког завода за заштиту споменика културе* X из 1974. године.

На педесетогодишњицу смрти архитекте Милана Антоновића, 1979. године, у часопису *Урбанизам Београда* број 51, изашао је текст Љубомира Никића *Архитект Милан Антоновић,* који по први пут даје комплетан списак пројеката остварених до Првог светског рата, као и два послератна пројекта од којих један, вила Савке Димитријевић на Сењаку, дотада није било познат у литератури. Текст се заснива на брижљиво прикупљеној архивској грађи и стога је разумљиво што су тек тада многе Антоновићеве грађевине датоване тачно. Осим тога, Љубомир Никић је увидом у податке Матичне службе општине Стари град напокон обелоданио праве податке о годинама рођења и смрти Милана Антоновића.

О Милану Антоновићу су, после Никића, писали још и Дивна Ђурић Замоло у *Градитељима Београда 1815–1914.* у Београду 1981, Жељко Шкаламера у *Сецесији у српској архитектури* у *Зборнику Народног музеја у Београду* 1985, као и Дејан Радовановић у *Сецесијским ковинама на фасадама Београда* у *Зборнику ЛУМС* у Новом Саду 1986. године. Ако се овом списку дода књига Дивне Ђурић Замоло *Хотели и кафане XIX века у Београду* (Београд, 1988), где су дати историјат, архивска грађа и архитектонска анализа Гранд-хотела, једног од најзначајнијих пројеката архитекте Антоновића, заокружује се невелика библиографија о њему и његовом делу.

II СТВАРАЛАШТВО МИЛАНА АНТОНОВИЋА

Милан Антоновић је рођен 7. новембра 1868. године у Београду, од родитеља Драгиње и Константина Антоновића. Отац му се бавио трговином. Држао је помодно-галантеријску радњу у улици Кнеза Михаила где му се налазило и имање. У породици Антоновић била су највероватније три сина: Драгољуб, Милан и Душан.[1] Школовање започето у Београду између 1881. и 1885. Милан Антоновић, захваљујући добрим материјалним приликама, наставља у швајцарском граду Винтертуру где је и матурирао. Студије архитектуре завршио је у Цириху.[2] Одмах по завршетку студија Антоновић се вратио у Београд и запослио у државној служби као општински архитект. На том месту остао је врло кратко – већ 1897. године помиње се као архитект у приватној пракси, једини у то време.[3]

Архитектонска делатност Милана Антоновића трајала је пуних 35 година, са прекидом 1913–20. године, који се углавном поклапа са раздобљем балканских и Првог светског рата. Његов градитељски опус може се поделити на пословне, пословно-стамбене, стамбене, школске и здравствене објекте. Иза ове уопштене поделе крије се широк круг наручилаца и инвеститора, као и остварени објекти различитих намена. Изградио је свега две државне грађевине, Палилулску основну школу и Општу државну болницу, с тим што је школа настала као резултат његовог краткотрајног државног службовања. Затим се, као инвеститори, појављују осигуравајућа друштва, приватна лица, хотелијери, трговци, један фотограф, лекари, адвокати, пуковници, механичари, пен-

[1] То потврђује цртеж са посветом Паје Јовановића, *Три брата Антоновића*, датован 1905–1910, власништво Народног музеја у Београду.

[2] У Цириху, административном седишту истоименог кантона у североисточној Швајцарској, налази се Универзитет основан 1883. и Техничка школа из 1885. године.

[3] Љубомир Никић, *Архитект Милан Антоновић*, Урбанизам Београда 51, Београд, 1979, 62.

зионери, једно културно друштво (за улепшавање Врачара) и, две године пред смрт, поново београдска општина која наручује изградњу пута на Топчидеру.[4]

Захваљујући постојању сопствене грађевинско-предузимачке фирме, протоколисане 1910. по закону о радњама, Антоновић се јавља и као извођач радова на готово 50 објеката који му се приписују.[5]

Антоновићево прво остварење била је Палилулска основна школа у улици Таковској 41, освећена и свечано отворена 19. априла 1895. године.[6] Ова школа спада у прве објекте те врсте у Београду који су задовољавали све педагошко-хигијенске норме. Инвеститор је била београдска општина, а извођач радова Ђура Николић. Основа зграде слободно је положена у дворишту. Школа има подрум, приземље и спрат. Средњи део је истакнут, а бочна крила кратка, са испадима на фасади. На средњем ризалиту постоје два улаза, један за женску и један за мушку децу. Сваки спрат има другачије обрађено зидно платно и другачије решене прозоре. Хоризонтална подела фасаде остварена је јаким подеоним и кровним венцем. Примена декоративног система неоренесансе учинила је фасаду Палилуске школе симетричном, статичном, мирном и уравнотеженом, са израженом тежњом ка монументалном.

Своје техничко знање и познавање заната Антоновић демонстрира на још једном строго дефинисаном архитектонском корпусу јасно одређене намене. Реч је о згради Опште државне болнице краљице Драге на Западном Врачару, између улица Генерала Жданова и Вишеградске. Одлука да се установи болнички фонд донета је још 1895. године,[7] а зграда је освећена и отворена 11. септембра 1901. Осим тада завршеног гинеколошког павиљона, до 1907. године завршени су: два хируршка павиљона, павиљон за инфективне болести, кухиња, перионица, стан управника и апотека. Од читавог овог комплекса данас постоје зграда гинеколошког одељења, с леве стране улаза у болнички круг из улице Генерала Жданова, и један приземни павиљон, али са измењеном фасадом, на супротној страни круга.[8]

---

[4] Предвиђена је изградња Топчидерског пута од Вапине фабрике до Господарске механе и од Топчидерске економије до цркве.

[5] Изузетак чине: Палилулска школа (Ђура Николић), Гранд хотел (Винсент Маркини), Дом друштва за улепшавање Врачара (Маркини), зграда Зора (браћа Спасићи) и зграда П. Папакостопулоса на Топличином венцу 8 (Карл Кристен).

[6] В. Тешић, *Развој школства од 1878. до 1903,* Историја Београда II, Београд, 1974, 588.

[7] В. Станојевић, *Најстарије болнице у Београду,* Годишњак Музеја града Београда, VII, 1960, 799.

[8] Павиљонски систем у начину градње и коришћења болница у Србији јавља се педесетак година касније у односу на развијене европске земље. Смисао павиљонског система је у научно верификованом грађењу засебних зграда са болесничким салама и потребним просторијама. Зграде су приземне или једноспратне. (О. Ножинић, *Јелисавета Начић, прва жена архитекта у Србији,* Зборник ЛУМС, XIX, Нови Сад, 1983, 276).

Архитектонско решење зграда овог болничког комплекса слично је стилском решењу Палилулске основне школе. Сачувано здање гинеколошког павиљона представља још један пример академске, неоренесансне архитектуре у Београду. Сличност је наглашена јаким испадом средњег ризалита и плитким бочним ризалитима. Ипак, разлике у општем изгледу су знатне. Док прво остварење делује монументално, оптерећено јаким кордонским венцима и натпрозорницима, друго одаје утисак лакоће и једноставности и то најпре захваљујући одсуству подеоног венца између првог и другог спрата, као и због једноставних прозорских отвора са минимумом декорације. Овакав став према архитектонском украсу логичан је с обзиром на намену грађевине.

Милан Антоновић је један од првих београдских архитеката који користи елементе стила сецесије. Међутим, он се, као и већина савременика, готово никада не ослобађа у потпуности духа академизма. У његовим пројектима јавних грађевина најчешће се јављају двотрактне основе са централним ходником и, симетрично распоређеним, прегледним просторијама око њега. Такву просторну организацију показују палате Дом Анкера на Теразијама 26 из 1898. године и Дом Британиша у улици Кнеза Михаила 20 из исте године.[9] У решавању распореда просторија Антоновић тежи најекономичнијем решењу, водећи рачуна о основним хигијенским условима осветљавања, проветравања и сл. Основа је јасна и прегледна а спољашњи изглед грађевине одговара њеном унутрашњем склопу. Центричност фасаде и даље се наглашава средњим и угаоним ризалитима, централним балконом и фронтисписима или атикама. Ослобађањем зидне површине, уношењем нових мотива и свођењем декорације све ближе равни зида, припремани су услови за коришћење модернијих решења. Нарочито је карактеристична употреба лизена (Дом Анкера) које, протежући се дуж обају спратова, разбијају академску поделу фасаде по хоризонтали.

Обликовању физиономије Антоновићевог градитељског дела допринела је и повољна уметничка и градитељска клима крајем прошлог века. У Београду је домаћих школованих архитеката било све више. Архитектонски одсек Техничког факултета основан је 1896. године, када је објављен и Закон грађевински за варош Београд. За развој домаће техничке културе значајно је оснивање *Српског техничког листа* 1890. године у којем сарађују Стевановић, Таназевић, Несторовић, Леко и други. Осим тога, управо на иницијативу Милана Антоновића, у Београду је 28. децембра 1901. године образован Грађевинско–предузимачки еснаф. Почетком века и држава активно учествује у грађевинском препороду расписивањем великих конкурса за градњу Управе

[9] У то време председник друштва Норд Британиш и Меркатиле за Србију био је Драгољуб Антоновић, рођени брат Миланов. Ово је први, али не и једини пример њихове пословне сарадње.

фондова, Официрске задруге, Дома Народног представништва, цркве на Опленцу, хотела Москва...

Управо је у таквом тренутку, на раскршћу двеју епоха и двају стилова, настало најзначајније дело архитекте Антоновића – Гранд хотел у Чика-Љубиној улици број 18. Гранд хотел је подигнут на месту некадашњег Хана Мијаила Ристића који је 1876. године добио име Престолонаследник. Хотел је крајем века купио Душан Миличевић, у иностранству школован за хотелијера.[10] Међу сачуваним документима из 1900. године име пројектанта се не помиње. Међутим, више извора бележи да је то био Антоновић, што потврђује сачувана документација о преправкама из 1925. године.[11] Цео овај велики грађевински објекат саграђен је у једној сезони 1900. године. Предузимач је био Винсент Маркини.[12] Зграда је зидана од тврдог материјала и покривена је црепом на гвозденом бетону типа Monier. Преградни зидови су такође рађени по систему Monier.[13] Сва степеништа су рађена на гвозденим носачима који леже на гвозденим стубовима.

Најмодерније опремљен београдски хотел имао је електрично осветљење, лифт, купатила, ресторан, кафану. Хотелски оркестар концертирао је свакодневно, а стални гости кафеа били су Богдан Поповић, Риста и Бета Вукановић и други. До 1929. године хотел са рестораном био је угоститељски објекат, а тада су собе преуређене у пословни простор. Здање је порушено у лето 1968. године.

Фасада према улици била је најрепрезентативнија. Мада је општа концепција објекта решена у академском духу – наглашена је оса симетрије у свим нивоима – хотел се одликовао богатом сецесијском декорацијом. Приземље је имало девет отвора, од којих су се двоја улазних врата завршавала архитравно, а остала лучно. Зидови приземља нису били декорисани. Фасадна површина првог и другог спрата решена је као целина. Вертикализам сецесије наглашен је лизенама дуж обају спратова. На сваком спрату било је по десет прозора, с тим што су средња два удвојена и са сецесијским гвозденим балконом и улазним вратима чине осу симетрије. Сви прозори су завршавани архитравно. Плитка пластична флорална декорација налазила се и испод прозора и изнад

---

[10] Д. Миличевић је био масон и, после Ђорђа Вајферта, он је понео титулу Великог мајстора. У ресторану Гранд-хотела масони су се састајали приватно. И М. Антоновић је припадао братству, а од 1919, када је основана Велика ложа Југославија, имао је титулу Великог обредника. (З. Ненезић, *Масони у Југославији 1764–1980,* Београд, 1988, 328). С обзиром на природу масонерије, ови подаци могу бити у узајамној вези.

[11] С. Стојановић, *Српски неимар,* Београд 1912, 22; Н. Несторовић, *Грађевине и архитекти у Београду прошлог столећа,* Београд, 1937; 89; Д. Ђ. Замоло, *Хотели и кафане XIX века у Београду,* Годишњак МГБ, Београд 1988, 25.

[12] Љ. Никић, нав. дело, 58.

[13] На светској изложби 1867, Monier приказује армиране сандуке за цвеће из којих се касније развила нова технологија армираног бетона.

прозора. Фасада се завршавала кровним венцем изнад којег је у средини била атика са богато декорисаним прозором.

Камен темељац за градњу Дома друштва за улепшавање Врачара у улици Његошевој 1 постављен је 1. септембра 1901. године. Зграда је довршена априла 1902. а извођач радова поново је био Винсент Маркини.[14] Зграда има приземље, спрат и мансарду у надзитку са таванским прозорима. Зидана је као пословно-стамбени објект са четири локала у приземљу и два стана на спрату.[15]

Фасада је компонована симетрично, са традиционалном поделом јаким кордонским и кровним венцима. Међутим, пропорције зграде, атика са гвозденом оградом и слободно поље изнад главног улаза, нарушавају строгост академског компоновања фасаде. Велика сецесијска декорација у пољу изнад улазних врата била је приликом поправке зграде између два рата уклоњена; међутим, данашњи изглед зграде карактеристичан је управо по мотиву стилизованог дрвета у средишњем пољу. Гвоздена ограда на атици припада средишњој групи сецесијских ковина на фасадама Београда, што је, с обзиром на рани датум изградње, доста необично. Према подели Дејана Радовановића, у другој етапи развоја сецесијске орнаментике расте улога геометризованих елемената, а биљне вреже замењује апстрактна арабеска.[16] Такав је случај са оградом крова врачарског Друштва изведеном у кованом гвожђу. Облици су чланковити, осетљиви, са израженим смислом за ритам, у духу Густава Климта.[17] Ковина садржи и амблематски карактер: у средишту се налазе два симбола чувара, супротстављене, стилизоване кобре и псеће главе у врху орнамента. Поред употребе древних симбола, на амблематски карактер упућује и хералдичка симетрија орнамента. Ковина зграде Врачар и подрумски прозори куће у улици Проте Матеје представљају редак пример зооморфне стилизације у сачуваној сецесијској продукцији Београда.[18]

У првим годинама XX века настао је и фото-атеље Милана Јовановића на Теразијама 40, по Антоновићевом пројекту. Милан Јовановић, дворски фотограф српског и црногорског двора, изучио је у Паризу фотографски занат. Кретао се у кругу оновремене боемије и важио за врло културног човека, полиглоту, иако је завршио само три разреда основне школе. Кум му је био Бранислав Нушић, а старији брат Павле важи за најзначајнијег представника

---

[14] У огради од кованог гвожђа, на врху зграде уписана је година завршетка радова – 1902.

[15] Љ. Никић, нав. дело, 59.

[16] Дејан Радовановић, *Сецесијске ковине на фасадама Београда*, Зборник ЛУМС 22, Нови Сад 1986, 307.

[17] У сличном маниру изведен је орнамент балкона у првој варијанти скице за нову зграду на краљевом имању Стојана Тителбаха, али је тај пример тек из 1908. године. (Ж. Шкаламера, *Сецесија у архитектури Београда 1900–1914*, Зборник ЛУМС 3, Нови Сад 1967, 330).

[18] Д. Радовановић, нав. дело, 307–8.

академског реализма у Србији. Атеље је имао значајну репутацију и доносио власнику лепе приходе.[19] Зграда на Теразијама служила је искључиво као атеље и никада није имала стамбену намену.[20]

Фото-атеље на Теразијама ни у којем случају није изграђен пре краја 1901. године, јер се тада атеље М. Јовановића још увек налазио на Обилићевом венцу 42. Ова једноспратна пословна зграда са локалима у приземљу и атељеом на спрату имала је зид према улици, као и кров, сав у стаклу.[21] У приземљу су се налазили салон за пријем и продавница, а на спрату, поред атеља за снимање, и лабораторија. Атеље је степеништем био везан са салоном а имао је и самосталну комуникацију са улазом, поред салона. На главној фасади, у биљној врежи која испуњава троугаони забат, крије се монограм МЈ, а испод њега је рељеф који открива намену објекта – два аморета поред велике салонске камере. Прозор испод рељефа издељен је пречкама које формирају облик рибљег мехура.[22] Биоскопска сала, која је данас у саставу овог објекта, грађена је касније.[23] Смеле, а складне пропорције омањег објекта на Теразијама оплемењене су рафинираним избором из декоративног репертоара сецесије и у том смислу ово Антоновићево дело једно је од најупечатљивијих остварења поменутог стила.

Кнез-Михаилова улица добила је почетком овог века карактер пословно-стамбене целине захваљујући многим градитељима, у чему је Александар Бугарски дао највећи допринос са чак осам објеката. И Милан Антоновић има удела са укупно пет зграда у овој улици и око ње. Његови пројекти за доградње зграда Зора и Србија сведоче да су у овом периоду послови доградње били ништа мање изазовни него пројектовање нових објеката.

Прва реконструкција зграде Зора („кућа К. и Н. Браће З. Поповића") на углу Кнез-Михаилове и Чика-Љубине улице извршена је 1903. и почетком 1904. године.[24] Радове су изводили браћа Спасићи, грађевинари. Тек је детаљном архитектонском анализом установљено да се у случају Зоре не ради о новоградњи, него о старијој згради из седамдесетих година прошлог века.[25]

---

[19] Д. Ђ. Замоло, *Сачувани лик Београда на фотографијама А. Јовановића, И. Громана и М. Јовановића*, Годишњак МГБ, 1967, 14.

[20] Милан Јовановић је имао приземну кућу у улици Скендербеговој 29, где је становао до смрти, 1944. Ова зграда је, према тврђењу господина Јована Секулића, супруга Миланове унуке Соје Јовановић, такође Антоновићев пројекат.

[21] Љ. Никић, нав. дело, 59.

[22] Исти мотив употребљен је у обради стаклених окана минхенског атељеа Елвира, архитекте Ендела.

[23] Биоскоп Колосеум (данас Звезда) подигао је око 1910. године београдски индустријалац М. Шонда. (*Историја Београда II*, Београд 1974, 452).

[24] Љ. Никић, нав. дело, 59.

[25] Зоран Јаковљевић, *Дограђени објекти на подручју Кнез-Михаилове улице и проблем њихове реконструкције*, Урбанизам Београда X, Београд 1978, 46.

Данашњи изглед зграде са наново реконструисаном фасадом и двама дограђеним спратовима, потиче из 1930. године. Антоновићев пројекат подразумева многе елементе академизма изражене строгом симетријом зидног платна, хоризонталном поделом, подножним и кровним венцима и обрадом фасаде приземља. Следећа два спрата имају наглашену вертикалност истакнуту лизенама и угаоним ризалитима. Кров је висок, у складу са доминантним положајем зграде на улици.

И на укрсници улица Кнеза Михаила и Краља Петра подигнут је у ово доба већи број стамбено-пословних зграда, стварајући на тај начин нови трговачки, друштвени и пословни центар. Доградња зграде Милана Павловића, Србије, подразумевала је излазак на регулациону линију Кнез-Михаилове улице и изградњу другог спрата, чиме је фасада потпуно реконструисана. Угао зграде је заобљен и наглашен балконом првог спрата и тимпаноном јаког кровног венца. Испод тимпанона налази се богати, сецесијски украс, а испод стилизованог орла раширених крила – кружно поље уоквирено фестоном у чијем је врху глава девојке, а у самом пољу иницијали МП. Маскерони женских глава са дугом, лелујавом косом, симболичне функције, истовремено представљају и традицију историцизма и обележје сецесије.

На другом спрату, према Кнез-Михаиловој улици, налазе се маскерони са детаљима флоралне орнаментике. Над удвојеним прозором је преломљени тимпанон у који је, у сецесијском оквиру, уписана година доградње – 1906. Угао зграде обележен је високим декоративним кубетом које има посебан значај за формирање амбијенталне вредности овог објекта.

У периоду између радова на доградњама зграда Зора и Србија, Милан Антоновић је 1905. године пројектовао кућу Димитрија Живадиновића у улици Грачаничкој 16. То је пословно-стамбена зграда са смештајним простором за трговину хартијом у сутерену и приземљу и стамбеним просторијама на спрату. Фасада је компонована у духу академизма али са богатом сецесијском декорацијом спрата, са балконом од кованог гвожђа изнад главног улаза и високом атиком са чијих су се обеју страна раније налазиле по две акротерије.[26] Данас су сачувани само балкон и скромна декорација у виду биљних и шкољкастих мотива.

У сродну групу грађевина спада и зграда Платона Папакостопулоса на Топличином венцу 9. По Антоновићевом пројекту, радове је изводио Карл Кристен током 1906. до 19. марта 1907. године.[27] Основа је успешно прилагођена специфичној локацији зграде, на углу улице и под нагибом. Приземље и

[26] Историјски архив града Београда, Ф XV-9-1926 и Ф XIII-15-928. (Постоје планови са аутентичним изгледом фасаде и преписка везана за каснију доградњу која није Антоновићева, како се у литератури наводило, него пројекат инжењера Леона Талвија).

[27] Љ. Никић, нав. дело, 60.

спрат имају идентичан распоред просторија. У приземљу се налазе улазна двокрилна врата са маскеронима и са стакленим надвратником сецесијски заобљених ивица. На првом спрату је дугачки заобљени балкон. Прозори су вертикално издељени лизенама чије завршетке представљају главе девојака у богатој декорацији. Испод прозора су парапетна поља испуњена биљним мотивима. Завршни акцент даје јак кровни венац са балустрадом.

Зграда Драгољуба Антоновића, познатија као Бразилска амбасада, у Хиландарској 9, не може се са сигурношћу приписати Милану Антоновићу. Тврдње о ауторству ове зграде у литератури су доста опречне. Док Гордана Гордић и Богдан Несторовић сматрају да је зграда подигнута 1910. по плановима архитекте Драгутина Ђорђевића,[28] Жељко Шкаламера је приписује Антоновићу.[29] Љубомир Никић, као најозбиљнији истраживач Антоновићевог дела, прибегава методи аналогије. Наиме, највероватније би било да је Драгољуб Антоновић поверио пројектовање свом брату, што не би био први случај њихове сарадње.[30] Нажалост, ниједан од истраживача не помиње изворе својих података, осим Никића који наводи да је почетком 1907. године Управа града Београда одобрила Драгољубу Антоновићу подизање зграде на углу Хиландарске и „новопросечене улице Митрополитове баште".[31]

Ова једноспратна грађевина налази се на терену под нагибом и има заобљени угао према улицама Хиландарској и Ђуре Даничића. Богато декорисана фасада сједињује декоративне елементе неокласицизма и сецесије. Одлике првог стила огледају се у примени украсних конзола, триглифа, метопа и гута (капљица). Флорална орнаментика из репертоара сецесије пружена је у тракама дуж читаве фасаде, хоризонтално.

Следећа у низу кућа, на углу улица Хиландарске 11 и Ђуре Даничића 2, је кућа архитекте Милана Антоновића. Иако се у литератури најчешће помиње 1900. као година изградње, она је настала нешто касније. Архитект Антоновић поднео је пријаву за подизање зграде почетком 1908. године.[32] Зграда има подрум и приземље. С обзиром да постоје два улаза, она није служила само у стамбене сврхе, него су у њој биле смештене и Антоновићеве пословне просторије.

---

[28] Г. Гордић, *Архитектонско наслеђе града Београда I*, Каталог архитектонских објеката на подручју Београда 1690–1914, Саопштења VI, Београд, 1966, кат. бр. 195; Б. Несторовић, *Преглед споменика архитектуре у Србији XIX века*, Саопштења X, Београд 1974, 78.

[29] Ж. Шкаламера, *Сецесија у архитектури Београда 1900–1914*, Зборник ЛУМС 3, Нови Сад 1967, 335.

[30] М. Антоновић је пројектовао Дом Британца у време када је његов брат Драгољуб био председник овог друштва за Србију. Осим тога, чим је завршена Драгољубова кућа, М. Антоновић је, одмах до ње, изградио своју.

[31] Љ. Никић, нав. дело, 60.

[32] Исто.

Стилски зграда припада необароку због динамичног склопа и таласасте линије кровног венца, а сецесији због јасно наглашене вертикалности и примењеног декоративног репертоара. Сви натпрозорници имају елипсасто поље уоквирено цветовима развијених латица, док се над угаоним прозорима налазе светларници у овалним рамовима са украсима у виду љиљановог цвета. На истакнутим завршецима лизена налазе се симболи слободних зидара, али и инжењера и градитеља уопште: троугао, шестар и висак, обједињени у целину.[33] Сви ови симболи везани су за легенду о грађењу Соломоновог храма и о зидару Хираму Абифу и уобичајена су амблематика масонства којем је припадао и Антоновић. Међутим, с обзиром на умерену природу Антоновићеву, као и на карактер масонерије, логичан је закључак да ови симболи на кући архитекте нипошто нису ознака припадности братству, него дискретан путоказ ка бироу једног предузимача. Тврдњи доприноси чињеница да се на кућама градитеља и њиховим пословним просторијама налазе исти симболи а да они притом нису били масони. Један од таквих примера је кућа инжењера Илије Богдановића у улици Мајке Јевросиме 50.[34]

Заједнички именитељ двема последњим грађевинама је обнова историјских стилова, неокласицизма и необарока. Употреба елемената ових двају стилова представља уплив историцизма у Антоновићево дело и то управо у тренутку када долази до извесне засићености сецесијом. Премда обилато коришћен у архитектури XIX века, историцизам није доживљавао добре критике. Сматрало се да он значи „помрачење историје",[35] „одрицање од стварања историје",[36] „најнижу тачку у историји градитељства".[37] Насупрот томе, постоје покушаји да се историцизам рехабилитује тако што се историцистичка имитација сублимира у историзам, односно „поновно рађање из духа историје".[38]

Последње завршено Антоновићево дело пре почетка балканских ратова и Првог светског рата била је кућа Платона Папакостопулоса у улици Космајској 38 (данас Маршала Бирјузова). Зграда има приземље, спрат и мансарду. Фасада је решена симетрично, уз наглашени вертикализам. Једини украс чине два гвоздена балкона на централном делу зграде, гвоздена балустрада над кров-

---

[33] На овај детаљ указала ми је, још у време пре обнове фасаде, историчар уметности Снежана Лазић, којој овом приликом захваљујем на драгоценој помоћи при обиласку терена.

[34] Податак добијен од ак. сликара Владимира Богдановића, сина Илије Богдановића, на чему најлепше захваљујем.

[35] У д о К у л т е р м а н, *Савремена архитектура*, Нови Сад 1971, 8.

[36] Н и к о л а у с П е в з н е р, *Извори модерне архитектуре и дизајна*, Београд 1972, 18; уп. N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, London 1972, 321–323.

[37] Никола Добровић, *У одбрану савременог градитељства* (1931) објављено у: *Српска архитектура 1900–1970*, Београд 1972, 52.

[38] М и о д р а г Ј о в а н о в и ћ, *Историзам у уметности XIX века*, Саопштења XX–XXI, Београд 1988–89, 276.

ним венцем и ковина улазних врата. Готово ничег од академских постулата, али ни од богате сецесијске декорације, на овој згради нема. Ковина улазних врата је усамљен пример сасвим пречишћеног и правилног орнамента у београдској архитектури тог доба. Израђена је у склопу линија које се секу под правим углом и квадратне површине у горњем делу. Овде је сецесијски орнамент пречишћен до функционализма. Ограда крова је мирна, прегледна и једноставна.[39] Овакво решење фасаде, где су једини украс ограде крова и балкона, представља у раду Милана Антоновића продор функционализма и безорнаменталне архитектуре по обрасцу Адолфа Лоса. Не зна се какав би био даљи исход оваквих Антоновићевих интересовања, јер су ратови од 1912. до 1918. године за дуже време прекинули његову градитељску активност.

У периоду од 1913. до 1920. године нема података о делатности Милана Антоновића. Међутим, о кретању архитекте говори чињеница да је током Првог светског рата у свом дому и о свом трошку отворио болницу са 15 кревета коју је и издржавао. У том контексту Антоновић се помиње као припадник слободних зидара и то као члан Врховног савета и масон 33. степена.[40]

Послератна реконструкција Београда, престонице нове државе Југославије, узроковала је појачану активност београдских архитеката.[41] Друга фаза у градитељском опусу Милана Антоновића започиње 1920. године, а прекида се његовом смрћу, 1929.

Прво у низу остварења била је зграда Француско-српског друштва за јавне радове на углу улица Крунске 13 (Пролетерских бригада) и Франкопанове 17 (Генерала Жданова). Градња је започета још пре ратова, настављена маја 1921, а завршена 29. децембра 1922. године. У Архиву града налази се молба упућена Грађевинском одбору при суду општине града Београда да се настави градња троспратнице на углу Ресавске 17 и Крунске 13, која је услед рата обустављена.[42] М. Антоновић упућује Грађевинском одбору и молбу да зграда има три спрата због ослобађања од пореза. Читав пројекат и статички прорачун за ову зграду извео је архитект Антоновић који се овде јавља и као пројектант и као извођач радова.[43]

Зграда Француско-српског друштва има приземље, три спрата и мансарду са кровним прозорима. Средњи прозори на крову имају лучни забат, док су

---

[39] Д. Радовановић, нав. дело, 286.

[40] З. Ненезић, нав. дело, 328.

[41] Такође и Руса, емиграната, попут Краснова или Баумгартнера, који постају нека врста државних архитеката.

[42] Данашња Улица генерала Жданова у прошлости је носила називе и Франкопанова и Ресавска.

[43] Знатан део података о Антоновићевој послератној активности добијен је од историчара уметности Дејана Радовановића, којем изражавам посебну захвалност.

остали троугаони. Угао према улици је заобљен, са пространим кубетом на врху. Зидно платно је рашчлањено тако што су по два реда прозора одвојени лизенама од приземља до последњег спрата. Испод кровног венца је валовита трака, „пасји скок", декоративни мотив познат још из античког доба.

Кућа доктора Андре Јовановића у Космајској 9 (Маршала Бирјузова) знатно се разликује по стилској концепцији. Према архивским подацима молба др Јовановића решена је позитивно 16. маја 1921, а градња ове двоспратнице завршена је 24. новембра 1924. године.[44] Главни улаз у зграду раскошно је декорисан. Довратници су украшени фестонима, пластично обликованим гирландама од грања, плодова, цвећа и украсних трака, што је донекле у нескладу са оскудном декорацијом спратова. Главну одлику ове зграде чини необично слободан ритам вишеструко рашчлањених прозора, уз комбинацију лучних, правоугаоних и квадратних облика.

Слободу којом распоређује и комбинује зидне отворе, осим на кући у Космајској 9, Антоновић показује примером пројекта за измену фасаде на кући Софије Киш у Душановој 8. Друга верзија, из 1922. године, подразумева изглед фасаде какав је сачуван до данашњих дана.[45] Зграда има приземље, два спрата и мансарду. На првом спрату је сачуван дугачки централни балкон, а изнад њега, бочно, два мања балкона, такође бетонска. Између прозора првог и другог спрата налазе се парапетна поља. Угаони ризалити одвојени су лизенама, те фасада само на први поглед делује мирно и строго. Недостатак слободе у решавању основа и понављања у обради зидног платна Антоновић надокнађује једним природним даром – осећајем за ритам. Распоред зидних отвора, врата, прозора и балкона на кућама у Космајској 9 и Душановој 8 чини ове зграде особеним у Антоновићевом опусу – архитект је постигао лакоћу, разиграност и динамичну покретљивост зидне површине.

Градња породилишта доктора Милутина Живковића на углу улица Крунске 55 и Браће Недића (данас Студентска поликлиника у улици Пролетерских бригада) трајала је пуне четири године. Израда пројекта прво је била поверена инжењеру Николи Нонвејеу 1921. године. Измене у пројекту и нови статички прорачун потписао је Милан Антоновић 25. јула 1922. године.[46] По Антоновићевом плану породилиште је садржало следећа одељења: акушерско, гнојно-гинеколошко и чисто гинеколошко. Нова зграда имала је сутерен, приземље, три спрата и мансарду, на 440 m². Градња је завршена 25. октобра 1927. године. Карактеристично је за ову зграду завојито степениште (такозвани „пуж") и то

[44] Извор се налази у личној документацији Д. Радовановића.

[45] Извор се налази у личној документацији Д. Радовановића.

[46] Историјски архив града Београда, Ф. XIX–29–1922.

је мотив који ће се још само једном јавити у градитељству М. Антоновића (вила Савке Димитријевић).

Будући да је трећа деценија у београдској архитектури обележена снажним утицајем постакадемизма, понекад се дешавало да тек изграђени објекти доживљавају преправке како би што више били у складу са стилом епохе. Такав је случај са кућом Стеве Божовића у Франкопановој 22-а из 1921. године. По пројекту М. Антоновића, зграда је имала приземље и три спрата. Приземље је изведено у каменој рустици са троделним прозорима и вратима и лучним натпрозорницима. На спратовима су се налазили правоугаони прозори и два балкона. Међутим, Антоновићева измена фасаде уследила је већ 20. децембра 1922. уз пропратно писмо о изменама.[47] Ако је и било извесне слободе, она се овим изменама потпуно укида. Приземље је остало исто, али је спратна површина фиксирана гигантским, јонским пиластрима. Кров је добио троугаони забат и два додатна прозора, а подела фасаде у ритму: један-три-један постала је још израженија.

Развијеност трговинских и привредних веза Француске и Србије у периоду између два рата одразила се и на делатност Милана Антоновића.[48] После зграде Француско-српског друштва за јавне радове, он пројектује и зграду Француско-српске банке La Nationallc, на углу улица Кнез-Михаилове 36 и Вука Караџића. Првобитни Антоновићев пројекат потиче још из 1913-14, с тим што је услед рата обустављено зидање зграде, а Антоновићеви планови нестали.[49] Зна се само да је по том пројекту угаона кула требало да буде нешто нижа него што је данас. По Антоновићевом пројекту из 1923. предвиђено је да зграда има три спрата и мансарду. Дуж читаве фасаде наизменично се смењују редови прозора са лучним и троугаоним забатима. Из декоративног репертоара историцизма преузете су висеће гирланде и вазе са гирландама по ободу крова. Завршни акцент даје велико, декоративно кубе на углу зграде. На основу многобројних одлика, ова зграда се може повезати са зградом Француско-српског друштва за јавне радове. Такође је реално претпоставити да је оба пројекта Антоновић остварио у сарадњи са француским архитектима.[50]

Осим постакадемизма, као основна оријентација Антоновићевог послератног градитељства, на једном пројекту се јавља и одјек сецесије. Реч је о кући Ђорђа Ђурчиновића у Милешевској 24-а и 26 (данас Саве Ковачевића).

---

[47] Извор се налази у личној документацији Д. Радовановића.

[48] До бржег развоја економских односа Србије и Француске дошло је нарочито након оснивања Француско-српске банке 1910. године (*Историја српског народа* VI–1, Београд 1986).

[49] Извор се налази у личној документацији Д. Радовановића.

[50] Француско-српска банка је копија париских решења. Обрада фасаде и ентеријера у вештачком камену од белог цемента и са имитацијом тесаника подражава кречњак којим је део Париза изграђен. (Б. Несторовић, *Постакадемизам у архитектури Београда*, Годишњак МГБ XX, 1973, 335).

Антоновић је најпре направио пројекат за једноспратницу на броју 26. Кров је био асиметричан, десна страна се завршавала лучном атиком, а свуд по ободу крова били су акротеријски мотиви бакљи. Међутим, Ђурчиновић није могао да добије регулациону линију за плац у Милешевској 26, па се одлучује да сличан, само допуњен пројект оствари на броју 24-а. Градња је завршена августа 1923. године.[51] На овој двоспратници комбиновани су декоративни елементи сецесије са слободним ритмом прозора – полукружних, једноделних и удвојених. Задржано је улазно степениште које се благо сужава ка улазним вратима. Првобитна лучна атика замењена је тролисним забатом који садржи један квадратни прозор и на врху поновљени мотив бакље.

У исто време Антоновић ради и на преправци зграде Југословенског Лојда, на углу улица Цариградске и Млетачке (данас 29. новембра и Ђуре Стругара). До 1922. Југословенски Лојд била је фабрика сапуна и перионица. Тада је дошло до преправке с циљем да се од овог простора направи радионица за одржавање машина, „поглавито аутомобила".[52] На фасади једноставне једноспратнице истицали су се само плитко профилисани зидни отвори. Између прозора су квадратни парапети, Антоновићев стереотип у недостатку инвентивнијих решења. Угао зграде је истакнут и заобљен, са балконом на спрату и кубетом, а на врху је троделна атика. Иако је фасада доста пропала, назиру се трагови некадашње декорације, гирланди и флоралне орнаментике.

Кућа браће Рош у Катићевој улици 7 и 9, подигнута је још крајем XIX века, по плановима инжењера Себастијана Роша.

Марта 1924, пројектом М. Антоновића, предвиђено је дозиђивање спрата, изградња гараже и штале и ситне измене на самој згради. Сви предвиђени послови завршени су новембра 1925. године.[53] Зграда је, у новом издању, имала приземље, два спрата и мансарду. Реч је, заправо, о двојном објекту који је повезан заједничким двориштем. Приземље је обрађено у каменој рустици. На дворишној страни зграде налази се монументално степениште које води на терасу са балустрадом. Пиластри са коринтским капителима протежу се дужином фасаде првог и другог спрата. Хоризонтална подела остварена је плитко профилисаним венцем који повезује пиластре. Декорацију кровног венца чине гирланде, биљни мотиви и аморети. На згради је остварена сложена хоризонтална и вертикална подела зидног платна и раскошна декорација фасаде.

Удео Матије Блехе, прашког архитекте са сопственом филијалом у Београду, досада је у литератури свођен на улогу извођача радова.[54] Међутим,

[51] Извор се налази у личној документацији Д. Радовановића.

[52] Исто.

[53] Љ. Никић, нав. дело, 61.

[54] Исто.

архивска грађа указује на постојање Блехиних планова за изградњу економских зграда из 1924. и дозиђивање спратова из 1925. године.[55] Уз изјаву да су радови завршени, стоји печат Матије Блехе. Може се претпоставити, с обзиром на контрадикторне податке, да су два предузимачка тима, Антоновићев и Блехин, били ангажовани на овом пројекту и да је њихово учешће било углавном равноправно.

Власник трговине Поличевић и друг, Миша Поличевић, саградио је почетком XX века пословну зграду за мануфактурну трговину на велико, у улици Краља Петра 35. У приземљу се налазио продајни простор, а на спрату и мансарди складишни. Поличевић је 27. маја 1925. тражио од Грађевинског одбора да му се дозволи преградња дућана, по Антоновићевим плановима.[56]

Зграда је подвргнута строгој централној симетрији. Приземље је сасвим једноставно, са већим средишњим и мањим бочним улазима. Велики део површине првог спрата био је застакљен. Средишњи прозор је троделни, са лучним завршетком, такође застакљеног натпрозорника. Бочни прозори представљају основно решење централног, али су сразмерно мањих димензија. Између прозора су била правоугаона поља са гирландама. Изнад јаког кровног венца налазила се мансарда са три лучна прозора. Над сваким од њих, сразмерно величини, уздижу се необарокно разуђене и декорисане атике. Испод таласасте силуете атика налазе се овална поља уоквирена гирландама. Зграда у улици Краља Петра 35 срушена је у бомбардовању 1941.

На Сењаку, у Четничкој улици 14 (данас Војислава Вучковића) налази се вила Савке Димитријевић, супруге пуковника Александра Р. Димитријевића, маршала двора краља Александра. Грађена је од 10. јула 1927. до 18. маја 1928. године.[57] Озидана површина од 170,36 m² имала је приземље, спрат, мансарду и зимску башту. Вила је подигнута, по пројекту Милана Антоновића, у породичном винограду на Сењаку. У подрумском простору налазе се перионице и глачаре, а у приземљу хол, трпезарија, спаваћа и дечија соба, кухиња, предсобље и остава. Један од најтежих чворова за архитекту представља група коју чине кухиња, трпезарија, остава и предсобље, односно прилази у поменуте просторије. Антоновић је овај проблем решио тако што је пространом холу наменио улогу централног језгра које чини основ комуникације са осталим просторијама. На мансарди се налази соба са балконом и још две мање собе. Фасада виле Савке Димитријевић делује мирно, одмерено. Прилаз чини завојито степениште са полукружном терасом која води у хол. Пластична декора-

[55] Историјски архив града Београда, Ф XIII–11–1925.

[56] Историјски архив града Београда, Ф XVII – 8 – 1925.

[57] Ослањајући се на казивање Јованке Рајачић, сестре Савке Димитријевић, Љубомир Никић датује ову вилу у 1926. годину. Подаци из архива говоре да је градња трајала током 1927–28. године (Историјски архив града Београда Г XI – 26 – 1927).

ција смештена је над балконом, у забату, у облику штитастог поља уоквиреног флоралном орнаментиком. У конструктивном смислу постоје логичне паралеле са пројектом виле за доктора Живковића која је завршена исте, 1927. године, када је почета градња виле на Сењаку.

Последње[58] остварење у градитељском опусу Милана Антоновића је палата италијанског осигуравајућег друштва Асикурациони ђенерали у улици Краља Милана 39 (данас Теразије). Када је у питању ауторство ове зграде, у литератури се наводе различити подаци. Према Николи Несторовићу, Антоновић је надзирао извођење, док је пројекат рађен у Италији.[59] Зоран Маневић, пак, тврди да Антоновић „учествује у изградњи палате италијанског осигуравајућег друштва, али је пројекат за ову гломазну академску грађевину свакако дело италијанских архитеката."[60] Љубомир Никић наглашава да су датуми градње палате Асикурациони ђенерали и смрти М. Антоновића исувише блиски и да Антоновић никако није могао „нити зграду изводити, нити вршити надзор над извођењем".[61]

Архивска грађа износи неке нове чињенице. За сопственика зграде наводи се Асикурациони ђенерали у Трсту, Дирекција за Краљевину Југославију у Београду. Радови су започети 18. децембра 1928, а завршени 11. марта 1930. (година 1930. стоји и на самој згради). Главно заступништво Асикурациони ђенерали упутило је 14. новембра 1927. писмо Грађевинском одбору где, на крају, стоји: „... за извештаје о плановима изволите назвати г. архитекту Милана Антоновића, тел. број 5–31."[62] Планови у архиву су заправо планови измена на тек сграђеном објекту. Они потичу од 17. априла 1930. а као пројектант се потписује Предузеће за бетонске радове Тунер и Вагнер, односно овлашћени инжењер Лујо Тунер из Банатске улице 5 у Београду. Поменуто предузеће упутило је 12. јуна 1930. једно индикативно писмо Грађевинском одбору. Део писма који је од значаја гласи: „... и не би било лепо, да пројектант Србин (који данас није жив) због овако мале разлике у иступу од 15 cm буде хрђаво

---

[58] Осим представљених Антоновићевих дела, списак се може употпунити следећим зградама: Павла Матића у Кнеза Милоша 65 (1906), Драгољуба Антоновића у Ђуре Даничића 4 (1908), Јована Јовановића у Кнеза Милоша 5 (1910), Воје Мирковића у Краља Петра 67 (1921), Лепосаве Антић у Змај-Јовиној 30 (1922), Данице Јовановић у Хиландарској 42 (1922), Милића Миличевића у Делиградској 16 (1921), Чеде Мирковића у Генерала Жданова 6 (1922-23), Драгутина Сабоа у Добрињској 12 (1921-23), Данице Бошковић у Српских владара 13 (1922), генерала Пешића у Његошевој 48 (1924), Николе Мијатовића у Стојана Протића 21 (1924), Димитрија Владуловића у Шафариковој 5 (1924), Антоније Дифранко у Ице Лоле Рибара 38 (1924), Евженије Кики у Краља Петра 65 (1926), Милутина Станковића на углу Светог Наума и Сењачке (1927) итд.

[59] Н. Несторовић, *Грађевине и архитекти у Београду прошлог столећа*, Београд 1937, 89 (он такође наводи и сличан податак Богдана Несторовића).

[60] З. Маневић, *Српска архитектура 1900–1970*, Музеј савремене уметности, Београд 1972, 17.

[61] Љ. Никић, нав. дело, 61.

[62] Историјски архив града Београда, Ф I – 1 – 1928.

критикован вековима..." Вероватно је једини „пројектант Србин" на којег ово може да се односи био Милан Антоновић.[63]

Изнети архивски подаци приближавају се закључку да је М. Антоновић пројектант палате Асикурациони ђенерали. Томе доприноси и чињеница да досада нису била позната многа Антоновићева дела из његовог послератног опуса. Будући да се он у овом периоду усмерио пројектовању постакадемских, неретко „гломазних" грађевина, могућност да буде пројектант ове палате постаје све већа. Његово образовање и прагматична природа допуштали су му да одговори на разноврсне захтеве инвеститора. Осим тога, М. Антоновић важи за архитекту који доста сарађује са страним, осигуравајућим, банкарским и сличним друштвима. То потврђују пројекти за Дом Британиша, Дом Анкера, зграду Француско-српског друштва за јавне радове, зграду Ла Насионал и, најзад, за палату Асикурациони ђенерали.[64]

Ако се има у виду да су радови на палати италијанског осигуравајућег друштва започети 18. децембра 1928, сигурно је да тада никакав Антоновићев надзор над градњом није био могућ, јер је он тада већ два месеца био тешко болестан. Међутим, ова разматрања тичу се искључиво његовог ауторства или коауторства у пројекту који је, наравно, могао настати раније.

Зграда Асикурациони ђенерали има подрум, приземље, магацин, три спрата и мансарду. Средњи ризалит представља истовремено и осу симетрије. Средишњи лучни улаз приземља уоквирен је фугованим пиластрима и лучним забатом и маркиран маскероном човека-лава. Сва три спрата су, у складу са академским принципима декорације, различито обрађена, с тим што су прозори другог спрата украшени забатима и малим балустрадама. Изнад јаког, зупчастог, кровног венца налази се мансарда са симетричним распоредом лучних и троугластих тимпанона и скулптурама међу њима. Истакнутост средњег ризалита наглашена је балустрадом са украсним куглама над њим.

III ДОМЕТИ АНТОНОВИЋЕВЕ АРХИТЕКТУРЕ

Читав свој век архитект Милан Антоновић проживео је у Београду, без дужих одсуствовања, осим када се радило о школовању у Швајцарској. Стога су српска престоница и прилике које су владале у њој знатно утицале на Антоновићево животно дело. У време када се вратио из Цириха као свршени студент архитектуре на власти је био краљ Александар Обреновић. Године 1900. Срби-

[63] Милан Антоновић је умро непуна четири месеца раније, 25. фебруара 1929. године, после четворомесечног боловања од апоплексије а затим пнеумоније.

[64] Већ истакнута чињеница да је Антоновић припадао масонима објашњава велики број пројеката за банкарска и осигуравајућа друштва.

ја има два и по милиона становника и то 87,5% земљорадничких породица. С једне стране приватна иницијатива је у пуном замаху, трговина и занатство се развијају, а са друге – државне финансије су у дубокој кризи. Повећан је број основних, средњих и стручних школа, основана многа удружења и часописи. Године 1901. покренут је *Српски књижевни гласник,* а оснивач и први уредник био је Богдан Поповић. Све је јачи утицај француске културе и књижевности и писаца попут Додеа, Мопасана и Франса. Атмосфера грађанске средине којој није била страна ни књига, ни штампа, изложбе или концерти, надјачала је статичну, фаталистичку, патријархалну свест. Србија је одржавала живе културне везе са Бечом, Прагом, Пештом, Минхеном и Паризом.

Из некадашње трошне турске вароши, Београд израста у модеран, хигијенски град. Архитекти који су постепено усвајали и дуги низ година понављали западноевропске градитељске каноне заправо су све време радили на консолидацији београдске архитектуре и припремали тле за долазак архитеката из генерације Милана Антоновића који ће се окушати и у тада актуелним архитектонским стиловима. Ако је понављање академских постулата и имало карактер регресивног у уметнички развијенијим срединама, за Београд су остварења архитеката попут Бугарског или Јовановића значила убрзано хватање корака са уметничким центрима Европе.[65]

Сецесија је у Србију стигла посредно, преко уметничких центара као што су Минхен, Беч и Пешта, и преко међународних изложби 1900. у Паризу, 1907. у Лондону и 1911. у Торину. Јавила се најпре у Београду, око 1900, заједно са елементима стила претходне епохе и то пре свега на мањим, породичним кућама, а тек онда на већим грађевинама. Компромисно решење, настало комбиновањем академских правила и сецесијске декорације, карактеристично је и за прва остварења (кућа Јоце Смедеревца из 1901) и за дела која спадају у највише домете сецесијске архитектуре у Београду као што су Официрска задруга (Јовановић, Владисављевић и Поповић) и Београдска задруга (Несторовић). Није ретко да се на једном једином делу појаве све три владајуће оријентације тог доба – академска, сецесијска и српсковизантијска, што показује кућа Мике Аласа (Петар Бајаловић) или Телефонска централа (Таназевић). Најдоследнији раскид са традиционалним схватањима архитектуре XIX века показују кућа трговца Стаменковића (Несторовић, Стевановић), где је пластична декорација сведена на раван зидног платна, хотел Москва (Илкић), где је остварен непосредан контакт са Отом Вагнером, оцем бечке сецесије, и, најзад, робни магазин (Азриел), прва модерна робна кућа, са уличном фасадом у стаклу и развијеном сецесијском декорацијом.

---

[65] Александар Бугарски је 1869. пројектовао Народно позориште, а од 1881. до 1884. и зграду Старог двора. Врхунац академског компоновања у београдској архитектури је зграда Народне банке из 1889. архитекте К. Јовановића. (З. Манević, нав. дело, 12).

Током четврт века активне градитељске делатности архитектура Милана Антоновића кретала се путевима различитих стилских опредељења, комбиновала их са лакоћом својственом једном швајцарском ђаку и показивала живост у потрази за новим стилским изразима и грађевинским методама. Све оно што чини Антоновића интересантним за историју архитектуре догодило се до 1912. године. После тога настала је регресија у креативном смислу а напредак у грађевинској продукцији.

Код Антоновића, али и код других градитеља, логично долази до појаве да се приватне куће пројектују слободније и инвентивније у односу на државне наруџбине. Кад су појединачна дела у питању, видљиво је да архитектонска слобода постаје све изразитија идући од дна ка врху грађевине – фасаде спратова су разноврсније решаване од фасада приземља. Развој сецесијског орнамента на зградама М. Антоновића кретао се од узнемирених линија ране сецесије, са дугокосим девојкама окруженим бујном вегетацијом (зграда Милана Павловића), до мирних линија геометризованих облика класичне сецесије (зграда у Космајској 38). Временом, нарочито у другој фази, основна концепција већине грађевина остаје академска, а сецесијски елементи се полако претварају у једну врсту помодног плашта који постепено губи своја револуционарна обележја.

Као архитект који није учествовао на јавним конкурсима нити на изложбама архитектонских радова, који није писао полемике и био готово сасвим повучен из јавног живота, Антоновић није побуђивао већу пажњу истраживача. И поред тога, не може се превидети чињеница да је он први пројектовао једну сецесијску грађевину у Београду и на њој промовисао потпуно нове методе конструкције.[66] Реч је, наравно, о згради Гранд-хотела, која није имала програмске претензије себи савремених, капиталних светских остварења, него тежњу да се коришћењем најновијих достигнућа решавају конкретни, практични проблеми.[67] За непуних десетак година армирани бетон постао је у Србији широко прихваћен грађевински материјал.

После ратова 1912–18, под утицајем руских архитеката, емиграната, у Београду је оживљен жилави, догматски, академски начин градње. Заморен борбом за сецесију, а немоћан да настави функционалистички експеримент наговештен зградом у Космајској 38, Милан Антоновић, којем је преостало да

---

[66] Иако се у проучавању београдске сецесије као први такав објекат увек наводи кућа Јована Смедеревца, Антоновићев пројект за Гранд хотел, па и за зграду Друштва за улепшавање Врачара, настао је нешто раније. (Љ. Никић, нав. дело, 63).

[67] На могућности употребе гвожђа као грађевинског материјала упућивала су још теоретска дела Виоле ле Дика 1864. и Рејноа 1850. године. Међутим, капитална дела су настала нешто касније: Ајфелов париски торањ, 1884–5. или Гимарове станице метроа 1899, такође у Паризу. (У. Култерман, *Савремена архитектура*, Нови Сад 1971, 26; Г. Штернер, *Југендстил*, Београд 1978, 160.).

проживи још непуну деценију живота, приклања се обновљеној доминацији академизма. Уместо лаганих, декоративних лизена, он пројектује масивне пиластре. Маштовите флоралне, зооморфне или антропоморфне мотиве замењује сада већ банализованим репертоаром историцизма: вазама и штитовима са гирландама, балустрадама, триглифима и метопама.

Грађевинска епоха која је на располагању имала ливено и ковано гвожђе, челик, бакар и олово, разне врсте грађевинског стакла и цемента, бетон и армирани бетон, показала је безнадежну окошталост и беживотност.[68] Основна заблуда те епохе био је став да постоји савршена форма и да, кад се једном дође до ње, она постаје коначна. Сматрало се да архитектуру као уметничку категорију чини стил – вишак просторног обликовања који настаје пошто су грађевином задовољене утилитарне потребе. Већ је и Виоле ле Дик својевремено указивао колико је такав став погрешан, јер „стил ни у којем случају није нека врста зачина који се узима из џака да би се посуо по делима која сама немају никаквог укуса."[69] Последње дело приписано Антоновићу, палата Асикурациони ђенерали, својим помпезним и хладним академизмом наглашава потребу за слободом у архитектури. У том контексту готово апсурдно звуче речи Портогезија да треба градити тако да грађевине на известан начин примећују присуство човека, да се угибају, да га пусте да прође и савијају према њему, да га обавију.[70]

Па ипак, можда су управо замор у понављању академских постулата и безидејност историцизма, стила који није имао снаге чак ни толико да сâм себи дâ име, покренули ланац узрока и последица, тако својствених и људској и уметничкој егзистенцији. Као што су архитекти попут Бугарског и Јованови-ћа припремили тле за генерацију која ће прихватити сецесију, тако су и потоњи створили услове за појаву архитеката модерног правца који ће у периоду 1929–33. године направити преокрет у београдској архитектури.

На размеђу двају векова Антоновић је београдску и српску архитектуру обогатио новим методама конструкције и новим декоративним стилом. Иако разумевање тих новина није било на истом нивоу као у развијенијим земљама Европе, Београд се управо тада, можда највише у својој ближој историји, приближио светским уметничким токовима.

---

[68] Н. Добровић, нав. дело, 52.

[69] Г. Штернер, нав. дело, 74.

[70] С. Селинкић, *Паоло Портогези*, Београд 1989, 36.

Gordana Lazić

ARCHITECT MILAN ANTONOVIĆ (1868–1929)

Summary

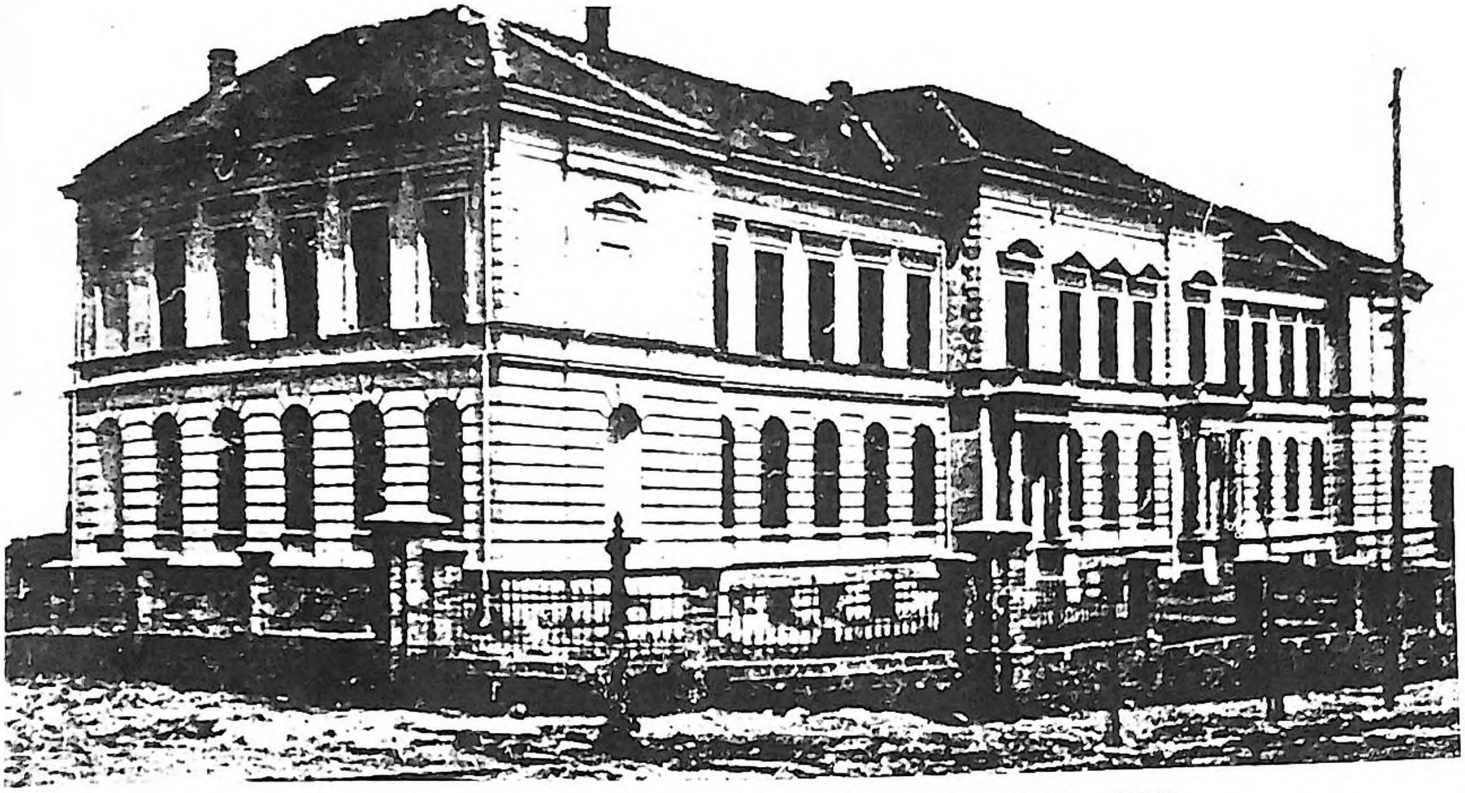
Milan Antonović graduated architecture from the Politechnical Faculty in Zürich. His professional work, 35 years long (with interruption 1913 – 1920) is on the whole bound for Belgrade.

His architectural work is divided into business, residential, business-residential, school and hospital buildings. In only two cases – Primary School in Palilula and General State Hospital – ordered by the state, he followed in design the official, academical manner with decorative motifs of the neorenaissance. In other cases, the investors were private persons, insurance companies, merchants, hotel-keepers, photographers etc. Over fifty completed structures can be divided into two parts:

I 1894 – 1912, is presented by the synthesis of academical and Art Deco style (House of Anker, House of British, Grand Hotel, Building of Embellishing Society of Vračar, photographic studio of Milan Jovanović...)

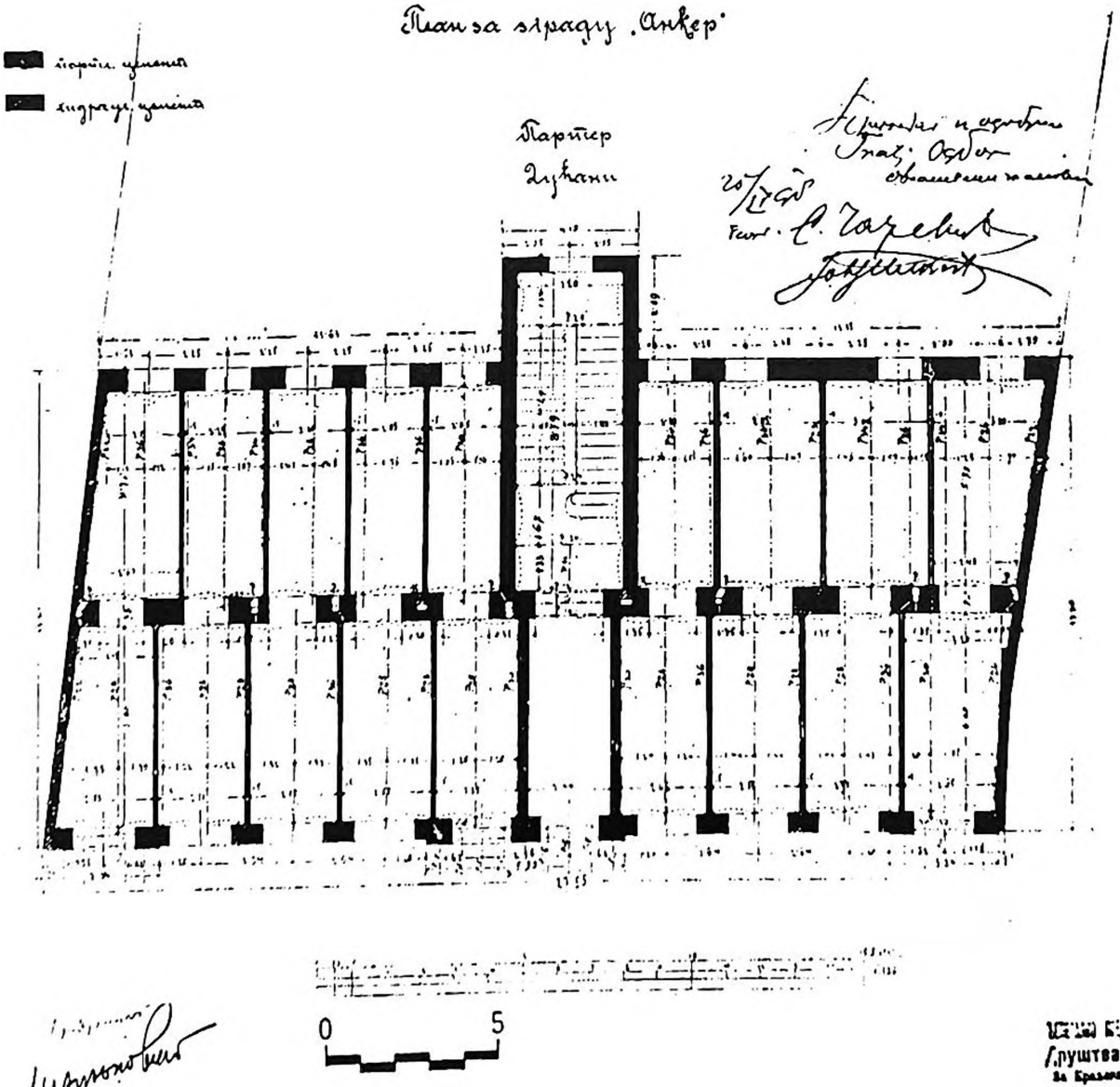
II 1921 – 1929, when he works predominately in postacademical style with noticeable decline of creative inspiration (French-Serbian Bank La Nationalle, Palace of Italian Insurance Society Assicurazionni generali and a number of private residential structures).

At the end of the nineteenth and beginning of the twentieth century, Milan Antonović enriches the Serbian architecture by new methodes of construction (using reinforced concrete) and by the new decorative style – Art Deco. Although, the understanding of these innovations the Serbian environment wasn't like in developed European countries, Belgrade and Serbia were in that very moment, probably the nearest to the world's art trends.



Сл. 1. Основна школа Вук Караџић, Таковска 41, 1894–95. (МГБ, ур. 4627)

Сл. 2. Палата Анкер, Теразије 26 (план партера), 1898–99.



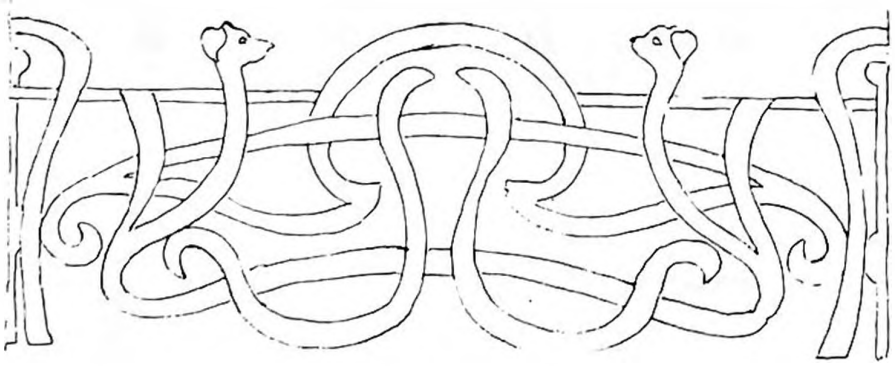


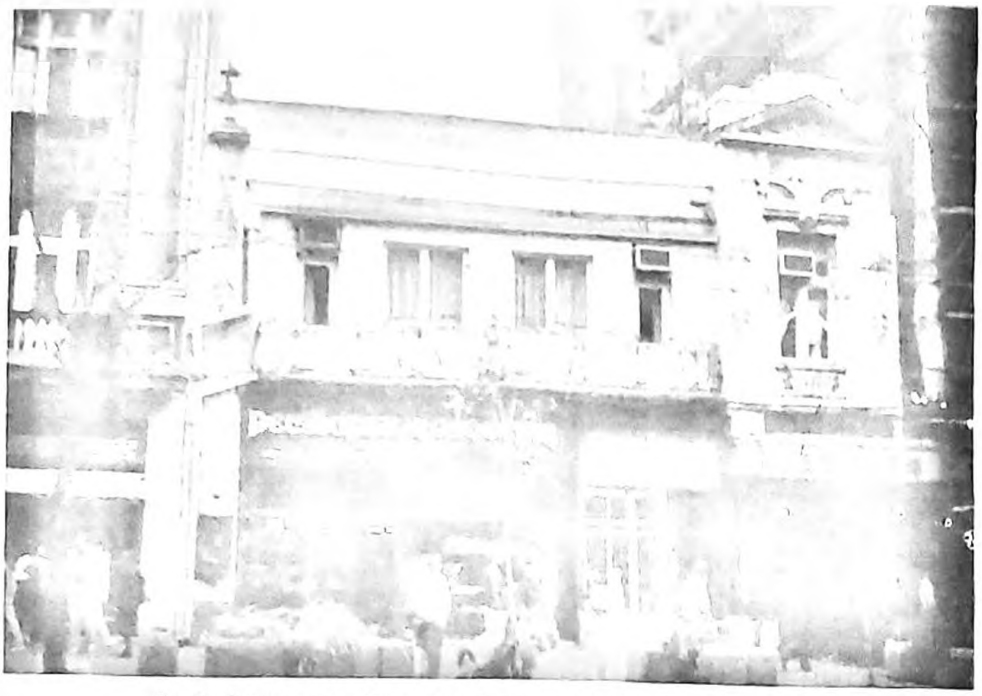
Сл. 3. Гранд хотел, Чика-Љубина 20, 1900. (разгледница око 1903, МГБ, ур. 1744)



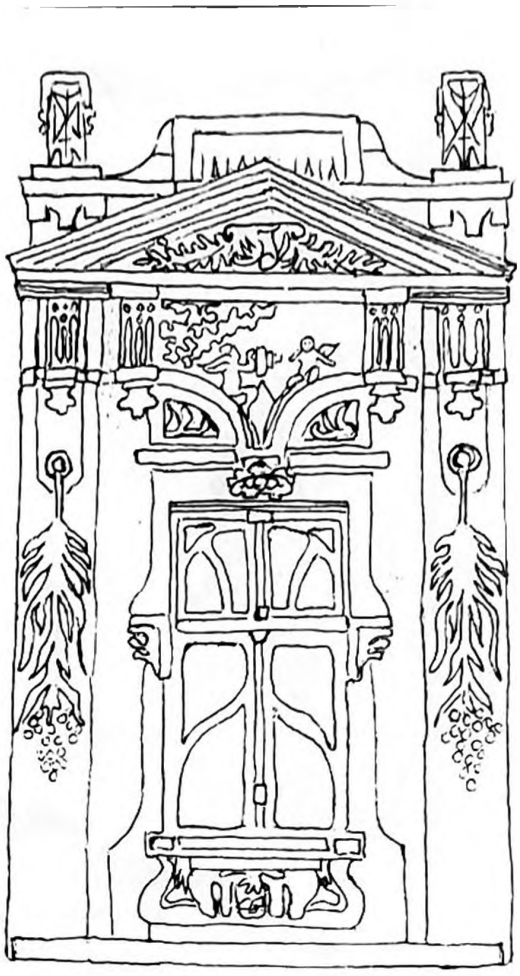
Сл. 4. Дом Друштва за улепшавање Врачара, Његошева 1, 1901–2.

Сл. 5. Ограда на крову зграде Друштва за улепшавање Врачара

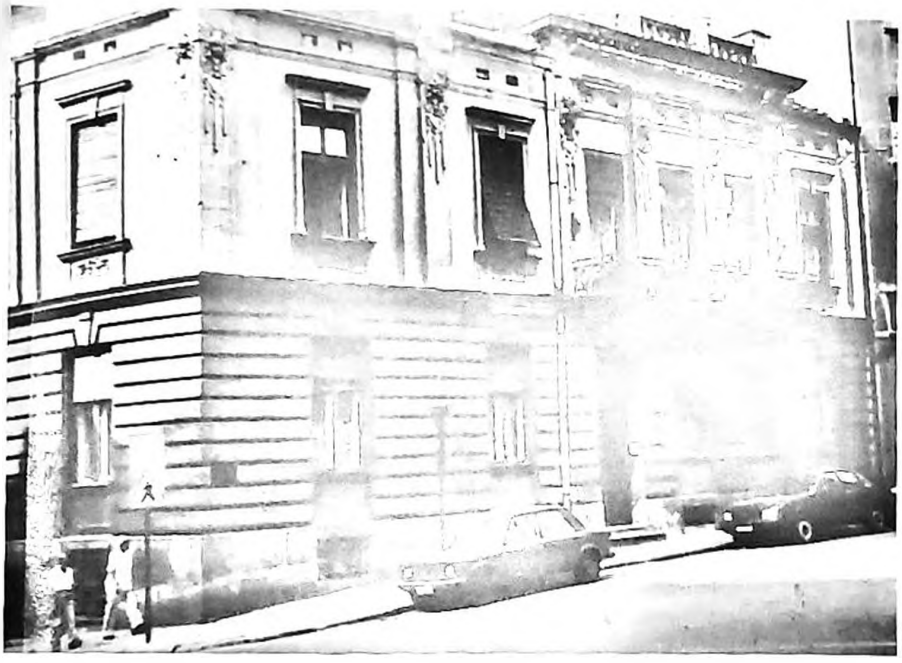




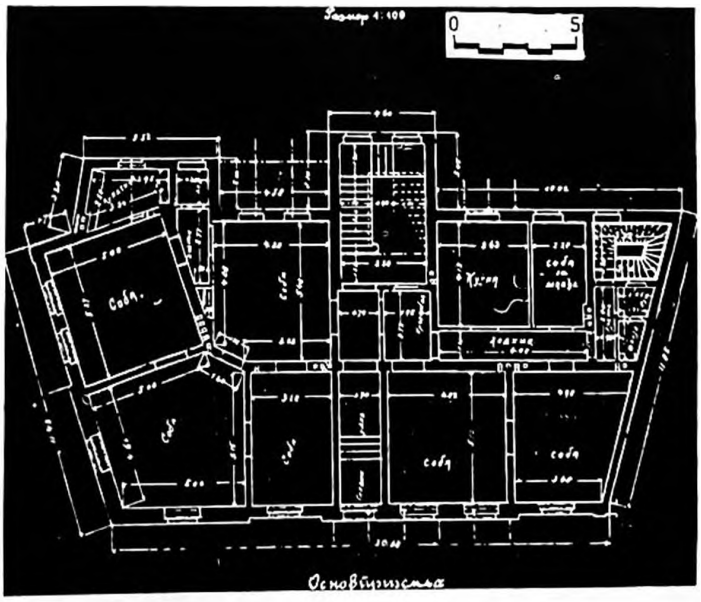
Сл. 6. Фото-атеље Милана Јовановића, Теразије 40, 1902.



Сл. 7. Главна фасада фото-атељеа



Сл. 8. Кућа Платона Папакостопулоса, Топличин венац 9, 1906–7.



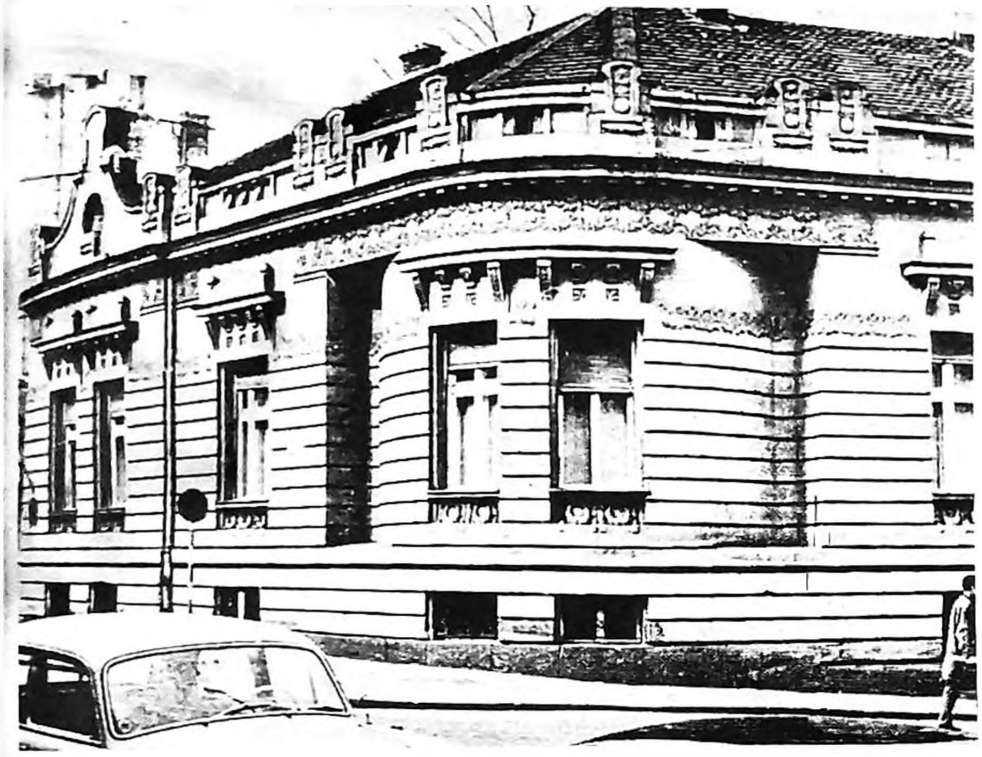
Сл. 9. Кућа П. Папакостопулоса, основ приземља (МГБ, ур. 11426)



Сл. 10. Кућа браће З. Поповић „Зора", угао Кнез-Михаилове и Чика-Љубине (лево је Гранд хотел), 1903, разгледница око 1908. МГБ, ур. 1710.



Сл. 11. Кућа Милана Павловића, угао Кнез-Михаилове и Краља Петра I, 1906–7.
(разгледница око 1908, МГБ, ур. 6974)



Сл. 12. Кућа Драгољуба Антоновића (бразилска амбасада), Хиландарска 9, 1907, документација Завода за заштиту споменика културе града Београда



Сл. 13. Кућа Милана Антоновића, Хиландарска 11, 1908.



Сл. 14. Кућа Милана Антоновића, детаљ



Сл. 15. Кућа Платона Папакостопулоса (у Космајској улици)



Сл. 16. Зграда Француско-српског друштва за јавне радове, угао Пролетерских бригада 13 и Генерала Жданова 17, 1921–22.



Сл. 17. Зграда Француско-српске банке „La Nationalle", угао Кнез-Михаилове 36 и Вука Караџића, 1923.



Сл. 18. Кућа Андре Јовановића, М. Бирјузова 9, 1923.



Сл. 19. Кућа Софије Киш, Душанова 8, 1929.



Сл. 20. Кућа Мише Поличевића, Краља Петра I 35, 1925.
(Снимио Ј. Станојевић око 1930, МГБ, ур. 10792)



Сл. 21. Вила Савке Димитријевић, Војислава Вучковића 14, 1927–28.

Сл. 22. Југословенски лојд, угао 29. новембра и Ђуре Стругара, 1922.



НЕБОЈША СТАНКОВИЋ

Српска ликовна критика од 1908. до 1914. године

РАЗВОЈ И КАРАКТЕРИСТИКЕ СРПСКЕ ЛИКОВНЕ КРИТИКЕ ОД 1908. ДО 1912. ГОДИНЕ

Појава ликовнокритичких текстова поводом изложбе Југословенске уметничке колоније 1907. године, без обзира да ли је реч о естетички исправним оценама о ауторима представљеним на овој смотри, значила је да српска ликовна критика затвара пун круг у којем се кретала од својих првих дана. Постављени су темељи за изградњу основне функције и смисла уметничке критике, за њено битно својство да буде пре свега валоризаторска дисциплина. Ово је повезано и са све већим међусобним поверењем између критике и уметности, због јасно уоченог напретка у обема дисциплинама. У критичким текстовима све је мање пуке дескрипције или простог набрајања визуелних садржаја и јасно одређење према делу све је чешће. Оваква критика, и поред свих грешака у оцењивању или пропуста да се нешто запази, повећала је значај сопствене дисциплине.

На крају прве деценије XX века и сукоби међу појединим ликовним удружењима добијају на интензитету. Последице неспоразума уочи Друге југословенске изложбе у Софији и у току њеног трајања временом су све веће и највише су се испољиле на Трећој југословенској уметничкој изложби у Загребу 1908. Нарушено јединство савеза „Ладе" у појединим секцијама, одржавање паралелних изложаба као јавно испољавање неслагања и оснивање других уметничких удружења допринели су да на овој изложби буде мање аутора и изложених експоната него на претходнима. Како су на изложби излагали готово само званични представници „Ладе", загребачка манифестација је више била окренута прошлости. Изложбу је југословенска критика предано забележила,[1] али је удео српске ликовне критике био скроман. Ако се изоставе

[1] Поводом Треће југословенске уметничке изложбе своје критичке импресије, чак три пута, изнео је хрватски песник Божо Ловрић. То су чинили и Антун Густав Матош и Душан Плавшић, као и Марин Георгијев и Владимир Луначек. Издате су и две публикације поводом изложбе (о овоме: Д. Тошић, *Југословенске уметничке изложбе*, Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд 1983, 25).

текстови који су имали готово искључиво политичке намере,[2] само је критика потписана именом Милана Ћурчина директно везана за изложбу у Загребу.[3]

Све што се збивало око овог догађаја имало је утицаја и на писање поменутог критичара. Немогућност да се избегну политички рефлекси видљива је у уводном делу критике, подељене на три дела. Због политичког значаја, напомиње М. Ћурчин, ову изложбу треба посматрати шире, а „не само са уметничке стране као уметничке изложбе иначе". Критичар сматра да је ова манифестација „највропскија и најотменија" од свих дотада одржаних и да је све тако уређено да „би човек пожелео да све јужнословенске изложбе буду у Загребу".[4] Пошто је изостало више угледних уметника, изложба је са уметничке стране осиромашена, пише Ћурчин, али је „за југословенску ствар тако боље". Пре него што је прешао на вредности појединих националних одељења, критичар је конструисао оцену о њиховим дометима: „Хрвати су још једнако најбољи и најпрегледнији, Бугари су бољи него пре, Срби можда индивидуално најјачи, али чудноватно хетерогени; Словенци се не могу узети у обзир, јер их је овде тек врло мало, свега седам". Жеља да у сваком погледу подржи савез „Ладе" довела је Ћурчина до неких апсурдних закључака. Најизразитији пример је везан за име Ивана Мештровића који је такође био међу уметницима који нису излагали. Мештровић је „свакако даровит уметник, али досад кудикамо прецењиван", пише критичар с намером да минимизира уметниково неучествовање. Изгледа да је за повољну оцену важнија припадност идеји заједништва него уметничко дело, јер, иако овај „Роденов ученик" успешно „моделира једну велику 'замисао' за другом", он „не схвата још ни значај јужнословенске заједнице". Два портрета у гипсу и бронзи које је изложила бароница Рене Враницани, позвана уместо Мештровића, сигурно нису били одговарајућа замена, иако је Ћурчин написао да „можемо бити задовољни" што уместо Мештровића излаже бароница. У српском одељењу, по речима истог критичара, искупило се „све наше епско шаренило". Сем Уроша Предића и Б. Вукановић, „већина осталих Срба има једва један-два рада за које не знамо од пре". Овим је сигурно мислио и на дела једне групе млађих сликара,

---

[2] У београдској *Штампи* Ото Краус је написао увредљив чланак о српском одељењу на Трећој југословенској изложби „где се доводи у питање српска способност за дело поезије и цивилизације" и чак „Бугарима даје приоритет". Повредивши националну осетљивост и стваралачку сујету српских уметника, овај текст је изазвао одговор Јована Дучића у *Политици* (о овоме: Д. Тошић, нав. дело, 86).

[3] М. Ћурчин, *Трећа јужнословенска уметничка изложба у Загребу,* Српски књижевни гласник, Београд 1908, XX/10, 778–784; XX/11, 860–864; XX/12, 943–952.

[4] Иако је Ћурчин много урадио да изложба добије вишу оцену него што заслужује, нарочито њени уметнички домети, у ову његову изјаву не треба сумњати. И други критичари су једногласно истакли да су први пут у краткој прошлости југословенских изложби просторије уметничког павиљона на Тргу краља Томислава пружале прави амбијент за слике и скулптуре (о овоме: Д. Тошић, нав. дело, 81).

као што су Глишић, Миловановић, Момчиловић. Збуњен светлошћу и колоритом слика, узнемирен и критички немоћан, Ћурчин искрено признаје: „О свима њима, да признам истину, не знам још шта бих рекао; из оно неколико радова, већином пејсажа, ја, нестручни критичар, нисам умео себи да створим јаснији суд о њиховом знању и таленту."

Будући да се српска ликовна критика углавном није огласила поводом Треће југословенске изложбе, Прва изложба Српског уметничког удружења била је прилика да се то надокнади. Ова ликовна смотра праћена је многобројним приказима, готово као ни један догађај из ликовног живота пре и после тога.

Српско уметничко удружење, основано годину дана раније, 1907, превасходно као противтежа „Лади", није имало неки одређени уметнички програм. Ови различити погледи око заштите сталешког утицаја и те како су испољени у текстовима критике. Често је овакав значај, пренаглашено интониран, знао да замагли онај прави аспект критике, стручни, који је требало да покаже оно најважније за оцену њеног квалитета, њен однос према новим концепцијама које су унеле у сликарство савремени израз.

Управо овакви ставови, за „Ладу" или против ње, били су главна преокупација у тексту поново активног М. Ћурчина.[5] Критичар је скуп српских сликара у Београду повезао са Далматинском умјетничком изложбом, која је требало да се одржи у Сплиту, сматрајући да обе изложбе треба „најоштрије осудити" јер су оне „против и у пркос Лади".[6] О уметничким дометима аутор говори само у оквиру изложбе Српског уметничког удружења. Неочекивано је истакао Боривоја Стевановића, а нарочито Милана Миловановића и то констатацијом да је „поштен сликар, с лепим талентом и добром школом чија је снага баш у светлим бојама које трепере на сунцу". Али ово прихватање модерних схватања траје неупоредиво краће од трајног конзервативизма овог критичара. У свом главном делу Миловановићево сликарство је оно које се „поводи за јефтиним импресионизмом" и које даје тако лоше резултате да се може поредити са делом Надежде Петровић, „чије су слике још једнако немогуће или можда нешто мање него досад".

---

[5] М. Ћурчин, *Уметничке изложбе*, Српски књижевни гласник, Београд 1908, XXI/1, 58–62.

[6] Овакве квалификције М. Ћурчина изазвале су оштар одговор М. Миловановића и његов отворени напад на „Ладу" и чланове њене управе. Занимљиво је да је то онај исти М. Миловановић који је само годину дана раније поводом изложбе Југословенске колоније био против њених чланова а за сталешко удружење. Као члан „Ладе", додуше привремени, он је наступао и на Трећој југословенској изложби у Загребу, али, иако је протекло мало времена од изложбе Српског уметничког удружења, овога пута је написао да је незадовољство „Ладиних" чланова долазило из неповерења према истакнутим њеним коловодјама који су поверену им заједничку ствар експлоатисали на разне начине, а у корист својих личних прохтева (М. А. Миловановић, *Поводом Прве изложбе Српског уметничког удружења*, Дело, Београд 1908, XLVIII/1, 117–119).

Са мање претензија и више једноставног казивања, непотписани аутор текста у *Штампи* на изложеним Миловановићевим пејзажима из Хиландара и Св. Горе истиче њихове праве особине – „онај етарски чист ваздух и сребрне рефлексе сунца".[7]

Два приказа се издвајају од осталих и готово симболично осликавају стање у српској критици. Сличности су уочљиве у озбиљном приступу, у образовању, у обавештености, па чак и у неким естетским разматрањима, док су разлике изражене у оном најбитнијем, прихватању савременог сликарског израза. На једној страни је Божидар Николајевић, тада предавач историје уметности на Уметничко-занатској школи у Београду, критичар који се осећањем и способношћу вредновања зауставио на реализму и пленеризму као највећем домету модерне који је могао прихватити. На другој – анонимни аутор чланка у *Штампи*,[8] чија је критика једна од оних коју је неопходно издвојити из низа других, недовољно одлучних у заступању прогресивних критичарских ставова.

Чланак Божидара Николајевића[9] започиње занимљивом и карактеристичном оценом о уметничком животу Србије. Он сматра да се при оцени једне српске изложбе мора употребити „једно релативно, српско мерило", јер у земљи која нема ни велике уметнике, ни уметнички васпитану публику „апсурдно је писати критику пером европског критичара". Тиме би се умањило и оно мало уживања и зато на сваку српску изложбу треба ићи са „мање критике а више љубави, и готовости да се, поред свих махна, нађе свуда оно што је добро и лепо".

Особеност изложбе Српског уметничког удружења, сматра Николајевић, огледа се у великој „различитости" старијих и млађих уметника. „Док старији сматрају да је цртеж битно у сликарству и да се он сме развити на рачун колоричности, дотле га наши млађи потцењују у толикој мери, да га често целога жртвују бојама." Овакав раскорак у схватању уметника морао је да подстакне и критику да се определи. Николајевић сматра да су млади највише окренути новом, модерном сликарству, где се у подражавању модерног импресионизма губи њихова самосталност, јер они више опонашају чувене сликаре него што заиста тако виде и прихватају природу. Позивајући се на теоретске расправе поводом импресионизма, устаје против сваког начела овог покрета, не допуштајући могућност да нови вид уметности буде окренут лич-

---

[7] Непотписана критика: *Преглед изложбе Српског уметничког друштва*, Штампа, Београд 1908, 155, 3.

[8] Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900–1950*, у литератури за Српско уметничко удружење на страни 453 наводи као аутора овог текста у *Штампи* В. Петковића.

[9] Б. С. Николајевић, *Прва изложба Српског уметничког удружења*, Недељни преглед, Београд 1908, 10, 176–178; 11, 189–192; 12, 204–206.

ном доживљају, јер живот „треба сликати онакав какав јесте". Све вредно у сликарству се већ догодило, Рембрант и Веласкез су светлост и атмосферу и раније репродуковали и „њихова дела достижу врхунац у том смислу" и зато је „немогућно, ако не и дрско, тежити нечему још вишем". Иако очигледно добро упознат и са теоријским и са практичним променама у уметности, Николајевић не прихвата и не схвата то „дречеће шаренило" са слика импресиониста, „са којим нас понека модерна слика формално збуни". Но, и поред свих негативних судова о новинама које доносе млади, његов естетски суд о појединим делима је другачији. Слика Милана Миловановића *Душанов мост на Вардару,* „изврсна репродукција воде која незадрживо тече под округлим сводовима каменога моста" има уметничку вредност, пише Николајевић. У односу на Надеждино дело критичар ставља „замерку у погледу примене боја и занемареног цртежа", али у „њеним сликама има нечег личног" и извесног „женског тврдоглавства пред критиком, које није несимпатично". Пред оваквим делима Николајевић губи сигурност свога суда, јер њему у свему томе недостаје оно што је категорија класичног сликарства – хармонија, уравнотежен однос цртежа и боје, умивеност поступка – па отуда и оваква размишљања. Импресионизам у српском сликарству овај критичар није осетио као допринос развоју и позитивну вредност. Напротив. Наши сликари се морају придржавати својих „специјалних дужности" као сликари малог народа. За њих нема интернационалне уметности, она је резервисана за сликаре великих нација.

Ангажовање критичара *Штампе*[10] било је сасвим другачије. У свом тексту он настоји да домаћу уметност усмери ка новим изворштима. Стилска подвојеност између уметника које деле више генерација истаћи ће у први план ове критике поимање нових ликовних вредности окренутих импресионизму. И овај аутор истиче оно шту су углавном сви уочили – разноврсност „и по облику и по садржини". А међу тим излагачима „у тој шареној гомили видљивих, кокетних, сујетних наћи ће се само мало оних, који око себе шире неку необјашњиву атмосферу поезије и чари, чије присуство уздиже дух а срце прожима најплеменитијим осећањима". Помало необичну поетичност уноси аутор у текст, чак и у онај део где упућује на толеранцију и „више љубави" а „мање критике", како је говорио Б. Николајевић. За уметничког критичара некада је боље да „остане ботаничар, који има за сврху да позна своје цвеће", уместо да буде „вртлар, који је за своје алеје резервисао само лепе цветове". Представљање младих уметника и њиховог дела говори о ширини погледа критичара на нову уметност. Тако критичару не смета што, рецимо, Пашко Вучетић без устручавања само скицира да би сачувао „свежину првог утиска" и да не би

[10] Непотписана критика: *Утисци са Прве изложбе Српскога уметничкога удружења*, Штампа, Београд 1908, 163, 1–2.

разорио ваздух своје слике. *Душанов мост на Вардару* Милана Миловановића успева да дочара „сан једнога летњега дана" и уверава „да ћемо у његовом аутору имати ваљана сликара" јер добро решава „проблем светлости" и посе-дује „суптилно осећање боје". Да овакве оцене и ставови нису резултат тренутног одушевљења потврђује критичар говорећи о радовима неприхваћене и несхваћене Надежде Петровић: „Њене су очи вечито будне и отворене за животне призоре из природе. Она је више колориста него цртач... Надежда Петровић стално иде напред". Огроман раскорак у схватањима и опредељењима уметника-излагача на изложби Српског уметничког удружења подстицао је неминовну подељеност. Тако „имамо на једној страни младо поколење сликара, које се сродило са савременим правцем у уметности", Миловановића, Надежду Петровић, Стевановића и Глишића, док на другој страни стоји „неколико уметника који живе од традиција старе школе", Ђоку Миловановића, Стеву Тодоровића и Ђорђа Крстића. „Први су јакобинци велике револуције у уметности, који су кренули у бој са лозинком да 'победе Сунце', па су уметности извојевали потпуну слободу и обогатили је обиљем нових лепота; други су конзервативци, који прозоре својих атељеа још непрестано држе затворене за благотворну струју ваздуха и светлости."

Ово је била прва критика која је отворено подржала импресионистичку оријентацију у српском сликарству, пркосећи старој школи и конзервативном мишљењу. Први чланак који је, без ограда, истакао вредности Надежде Петровић и Милана Миловановића, и то у години која је, заједно са 1907, била обележена продором импресионизма, дакле без икакве временске дистанце. Таква критика значајна је и због тога што импресионизам бива прихваћен као нови квалитет у оном напреднијем крилу српске ликовне критике, што ће бити од пресудне важности за њен модерни преображај.

Прва изложба Српског уметничког удружења подстакла је, дотада врло ретко, писање критике о вајарима и њиховом делу. Још необичније је то што се рад двојице уметника, Јана Коњарека и Драгомира Арамбашића, посматра издвојено из склопа изложбе. Иза иницијала Ј. Д., испод чланка о овим уметницима, крије се Јован Дучић. Препознатљива је његова ирониja, наслеђена из дискусије са Отом Краусом, поводом изложбе у Загребу. Критичар похвално пише о раду Коњарека и Арамбашића, али не и о стању у вајарству. Па ипак, појавила су се „два имена више него јуче" што је „у ово доба безимених људи читав догађај", закључује Дучић. Коњарек је представљен као зрео уметник, али не и савршен, јер критичар за његовог *Радника на одмору* препоручује да се прође „мало брже поред њега". За њега критичар вели да је „велики елегичар": „Његова нежна и тако отмена лица увек имају нечег далеког и горког, да све прелази у једну фину уметност душе, и да се све спиритуализира". Арамбашић је, међутим, само „веома добар ђак", али је на добром и пра-

вом путу. Његови радови на овој изложби показују да „имате посла с лепим талентом" који „има доста идеја, темперамента и добро развијена чула".[11]

Године 1908. обновљена је изложбена делатност некадашње Српске цртачко-сликарске школе, сада назване Уметничко-занатска школа.[12] Чак четири текста, неједнаког значаја, интересовања и обавештености, у нашој периодици говоре о овој школској изложби. Најобимнији је приказ на страницама *Вечерњих новости*, јер је то био лист који је и пре и после 1908. године увек поклањао пажњу и простор школској омладини. Није јасно ко је аутор текста, ко се крије под псеудонимом Бата, али је извесно да тај добро познаје прилике у школи. Сем констатације да су радови „испод сваке критике", оштрица пера упућена је наставницима школе. Иако ученички радови не заслужују пажњу „кад се зна какви су сами професори ове школе, онда њеним успехом можемо бити врло задовољни". Уосталом, „још ни једног нема којег је та школа препоручила и помогла". Мета напада у критици је један професор, вајар Ђ. Јовановић, „који не даје својим ђацима снаге, маха и полета, него напротив, он им при коректури убија сваку вољу и даље одушевљење за рад". Као најнапреднијег ученика ове школе критичар издваја Живојина Лукића, касније студента вајарства у Москви и Риму.[13]

И у тексту Божидара Николајевића[14] говори се не само о уметничким дометима школе него и о тешкоћама и недовољним условима за озбиљнији рад. На срећу, ученици су млади људи „који су у нашем сасвим прозаичном друштву потпуно неопажени и који, борећи се са сиротињом, имају тај племенити циљ у животу: да једнога дана постану српски уметници". Николајевић у вајарском одељењу такође истиче Ж. Лукића, а из одељења сликара Марка Мурата, његове ђаке Косту Миличевића, код којег се види „интензивно осећање боја, мек и јасан колорит", и Живорада Настасијевића. Ближи уметничком изразу су и Миодраг Петровић и Милош Голубовић: „Ова ће двојица бити у своје време два одлична српска сликара", као и „истрајна девојка, савесна и пуна добре воље" Милица Чађевић.

Милан Ћурчин придружио се својим приказом изложбе[15] захтеву за неопходном државном помоћи, јер „потпора једва допире за најпрече потребе и хонораре професора, а она јадна зграда доле према Сави... за све је пре згодна него за рад на уметности". У „крупним потезима" прешао је Ћурчин преко

---

[11] Ј. Д. *Два нова скулптора*, Политика, Београд 1908, 1601, 3.

[12] Пре ове изложбе Уметничко-занатска школа је одржала једну изложбу 1906. *Вечерње новости* су о томе објавиле само вест, а и она је била инспирисана посетом краља и принцезе Јелене овој изложби.

[13] „Бата", *Изложба Уметничко-занатске школе*, Вечерње новости, Београд 1908, 157, 1–2.

[14] Б. С. Николајевић, *Једна изложба*, Политика, Београд 1908, 1576, 2–3.

[15] М. Ћ., *Уметничке изложбе*, Српски књижевни гласник, Београд 1908, XXI/1, 58–62.

изложених радова и притом извукао имена најталентованијих: Миличевић и Милица Чаћевић, Голубовић и Петровић, као и ученик вајарства Живојин Лукић.

Четврта критика посвећена овој изложби неупоредиво је краћа и много уопштенија. Појавила се још за време изложбе, истичући њен значај и, по мишљењу критичара, „са успехом још задовољнији него пре две године".[16]

Никада раније ликовна критика није била оволико гласна и једнодушна у својим ставовима. Указивање на неопходност промена у јединој школи уметничког смера у Београду говори и о ширем друштвеном значају ликовне критике. И поред многобројних разлика у схватањима, она је била јединствена у настојањима да се уметницима омогући прави развој. Развој критике 1908. године био је континуиран, али су ту и зачеци модерне критике.

Друга „Ладина" изложба, одржана 1909. године, омогућила је Надежди Петровић да се поново појави као ликовни критичар, као и да се двојица нових аутора огласе својим прилозима. Н. Петровић се релативно дуго, од 1905. године, када је београдско *Дело* објавило њен текст, није бавила критиком. Ова из 1909. године, у истом часопису, јасно је показала њен нови, зрелији однос према стваралаштву.[17] Већ сам поднаслов „Неколико црта: почетак сликарства у нас пре сто година, публика и њено васпитање" открива намере аутора. Као да је изложба само непосредан повод да се проговори о другим проблемима, о општем стању уметности, о односу друштва према стваралаштву, да се подсети на податке из историје уметности. Тако Надежда покушава да афирмише своје мишљење да је уметност „најглавнији васпитач човека и народа".

У основи, „Ладину" изложбу Н. Петровић сматра неуспелом, али не само због малих уметничких вредности него и због целокупног односа друштва према уметности. Негостољубивост управе основне школе код Саборне цркве, у чијој је згради изложба одржана, била је одраз тог стања. „Заиста чудан појам о култури влада код Управе ове школе, кад није могла да испразни још две три собе сиротој српској уметности, за време од месец дана, како би могла што боље распоредити своје радове." Ове чињенице послужиле су јој само као увод у разраду концепције о уметности која „не профанише, она подиже пали морал, помаже развитак социјалних питања, и еволуцију народа, подиже култ у човеку до највиших граница", и зато су само наша „некултура и непоштовање уметности били у стању да стрпају једну изложбу у две бедне собице".

У трећем делу своје обимне критичке студије Надежда оправдава наслов текста и говори о излагачима на овој изложби. Дело Марка Мурата, чије је

---

[16] Јов., *Изложба Сликарске уметничко-занатске школе*, Самоуправа, Београд 1908, 129, 1.

[17] Н. Петровић, *Изложбе уметничког друштва „Лада"*, Дело, Београд 1909, LI/2, 242–249; LI/3, 371–381; LII/2, 231–239.

пленеристичке напоре здушно подржала још 1904, свесна да сада испод расветљене палете доминира једно академско схватање форме, више не ужива њену подршку. Он је „на првој изложби био интересантнији, свежији", пише Надежда. Мурат још види сунце, он га осећа како блиста по камењу „али то сунце не пржи" и зато би било добро „видети његове студије сунца, ми знамо и осећамо, да је оно тамо топлије, да сагорева све, да блиста – јер је истинитије и јер је излив његовог скривеног осећања". Храбрији сликарски покушаји добили су Надеждину подршку, док за „низ студија с природе, нешто слабијих но на прошлогодишњој изложби српског уметничког друштва" Боривоја Стевановића истиче да су „вреднији и разноврснији у покушајима решавања светлости сунчеве и хлада". И Бета Вукановић, иако не постиже велике резултате, налази место у овој критици јер је „свагда вредна и смела у својим покушајима решавања проблема светлости, успела потпуно у виртуозном изражавању, али је зато мање успела у самом решавању проблема". Чак и припадници старе школе, толико стилски различити, добијају ласкава признања. Међутим, Надежда то не чини генерално, него оцењујући квалитет елемената пресудних за овакав начин сликарства, па ће Ристи Вукановићу, којег сматра „сликарем историјског правца", јасно напоменути да није портретиста, јер „он не види форму", што је за његов начин рада неопходно, „он је и не осећа, потребу моделисања кичицом не познаје", а „главе су му слабо цртане".

Вајарство је презентирано са „два добра портрета" Симе Роксандића и *Тугом* Ђ. Јовановића, чије је дело похваљено: „Свака тајанственост дражи човека, а код уметника чешће јаче развија фантазију о скривеним лепотама форме, ето у овоме и лежи кључ добро моделисане *Туге* одличне пластике Ђорђа Јовановића, у којој има више уметничког осећања но код осталих". На коначни суд о вајарским делима свакако утиче и лоша поставка експоната, с обзиром да је одељење у којем су радови претрпано, па „онако поређани предмети дају утисак базара а не уметничке изложбе на којој се предмети гледају са свих страна и где морају бити приступачнији публици".

Друге критике написане о изложби друштва „Лада" нису биле тако свеобухватне и вишеслојне као Надеждина. Међутим, и у једној од њих, испод које се потписао Стијепо Кобасица,[18] аутор се не задовољава само једноставним приказом изложених радова, него води рачуна и о неким „другим стварима". Тако запажа да је дворана мала и неподесна и да нема довољно светла, као што примећује и Надежда. Због оваквих услова поређење са Бугарима и Хрватима иде на штету организатора изложбе, јер и једни и други имају много боље просторе за овакве догађаје. И „апатичност публике" наилази на комен-

[18] С. Кобасица, *„Лада" изложба*, Самоуправа, Београд 1909, 115, 2; 116, 2; 117, 2–3.

тар критичара, јер она као да се договорила да убија вољу за рад нашим уметницима.

Од излагача на смотри на првом месту је Марко Мурат, чије дело критичар оцењује највишим оценама. Мурат је „и овога пута показао да је савршени господар технике, којем ова није циљ него средство да свој осећај при стварању пренесе на гледаоца". Критичару као да ни једна оцена није претерана, па у „схватању и портрету фигуре" на Муратовим сликама налази нешто врло блиско Микеланђеловом стилу. Он је уметник који свуда постиже одличне успехе од историјске композиције до пејзажа и портрета, јер њега, „јаког индивидуалисту и савршеног уметника, све то једнако интересује и одушевљава", а тешке и компликоване проблеме „осветљења он успешно пренаша на платно, сигурно и са пуно духа". После оваквих похвала све што је упућено другим сликарима губи на значају. Радови Ристе Вукановића „утврђују онај лепи глас који је он стекао у српској уметности", дело Уроша Предића је истакнуто као најбоље од стране наше црквене уметности, а Боривоје Стевановић је млад сликар „који много обећава и од којег се можемо с правом надати добрим радовима".

За сликарством, и по броју и по квалитету радова, вајарство знатно заостаје. Испред свих је, наравно, Ђорђе Јовановић, који је готово сâм испунио „празнину у нашој вајарској уметности". Његова *Туга* је ремек-дело, довољно значајно да би његов аутор, и да је творац само тог дела, „ушао у ред наших првих уметника".

Милан Предић у критици у *Српском књижевном гласнику*[19] није са толико одушевљења писао о тој изложби као његов колега, али је, за разлику од Надежде, сматрао да је смотра „заиста успела". Према мотивима на платнима, Предић је излагаче поделио у две групе, на пејзажисте и протретисте као „другој занимљивости изложбе". Више пажње је посветио првој, издвајајући пре свих Мурата, који је „симпатична и нежна уметничка душа", Бету Вукановић, која постиже „врло леп успех у решавању занимљивог и тешког проблема plein air-a".

Минијатуре изложене у Официрском дому, у ствари модели за споменик Карађорђу, повод су критике Ј. Дучића.[20] Ови радови су приспели на конкурс који је расписан од Министарства војске, али је до изложбе дошло захваљујући Српском уметничком удружењу, које је инсистирало на јавном конкурсу, предаји скица у гипсу и смотри радова. Иако је на изложби видљива цела „каријера српске скулптуре, три или четири генерације наших представника пластичне лепоте", Дучић сматра да се ни један рад вредностима не издаваја

---

[19] М. Предић, *Друга изложба друштва „Лада"*, Српски књижевни гласник, Београд 1909, XXII/10, 774–779.

[20] Ј. Дучић, *Модели за споменик Карађорђу*, Дневни лист, Београд 1909, 124, 1–2.

од других. Главни разлог за то он види у противречности осећаја и дела, јер „вајари нису довољно разумели дело којем треба да дадну своју мраморну реч". Критичар с правом критикује што Хрватима није дозвољено учешће на овом конкурсу и сматра да би конкурс требало поновити како би учествовали и велики уметници као што су Мештровић и Франгеш.



Сл. 1. Јован Дучић

И Уметничко-занатска школа исте године одржава нову изложбу. Професор Архитектонског факултета Бранко Томазевић аутор је критике о смотри школских радова.[21] Али, као што је уобичајено за ову школу, велики део његовог текста указивао је на ванизложбене проблеме. Историјат ове установе показује да се она и раније одржавала, а и сада одржава захваљујући ентузијазму појединаца, те је неопходно „да је држава обилно потпомогне". Изложба открива „да у овој школи има доста даровитих ђака, међу којима се неколико јаче истичу, али велика већина... не могу као сликари опстати у даљем животу". У

[21] Б. Томазевић, *Изложба Уметничко-занатске школе*, Српски књижевни гласник, Београд 1909, XXII, 941-943. Прештампано код Л. Трифуновића, *Српска Цртачко-сликарска и Уметничко-занатска школа у Београду (1895–1914)*, Универзитет уметности у Београду, Београд 1978, 230–231.

чланку се помиње само име Живојина Лукића, „који са својим вајарским радовима већ показује доста самосталности и тачности".

Непотписани аутор текста у *Дневном листу* много је конкретнији: „Ова изложба показује леп успех у нашој уметничкој школи", а томе су допринели и Милица Чаћевић, Миодраг Петровић и, нарочито, Коста Миличевић, чији радови „одскачу прецизношћу и чистотом боја".[22]

Година 1910. поново је Надежду Петровић ставила у улогу критичара. Прецизније, то је учинила изложба Ивана Мештровића у Загребу.[23] Повезана са личношћу овог уметника не само артистичким него и политичким погледима, ова изложба је омогућила чувеној сликарки, која је и раније била одушевљени присталица Мештровићевог рада, да ода поштовање делу овог вајара. Међутим, и овде је неопходно, као и у целокупном овом периоду српске уметности и српске критике, поменути политичку стварност и њен утицај на стваралаштво. Јер, колико је Надежда ценила стил, начин Мештровићевог рада, толико је била одушевљена његовом глорификацијом српске прошлости, испољавањем националних осећања, све ради потврде Србије као политичког и културног центра југословенских народа и њихове жеље за уједињењем. Ово је било време између анексионе кризе и балканских ратова, време политичке неизвесности, и зато није чудан чак пренаглашени романтизам у њеном тексту. Пренаглашене димензије скулптура одговарале су визији српске прошлости и југословенске будућности. Стога је разумљиво што Надежда истиче да је изложба значајна због великог талента самог уметника, али још значајнија „бирањем мотива, начином схватања, обрадом и решењем проблема црпљених из наше народне поезије". Мештровић је „данас велики вајар, највећи уметнички геније", који се окренуо великим јунацима наше прошлости и у „својој чистој сељачкој душици подигао је он светао храм Краљевићу Марку, Милошу Обилићу и боју на Косову". То је основа његовог дела и зато је он дао „највеће и најлепше идеале српске народне поезије". Његове каријатиде су „млада, једра тела, пуна животног сока", док се средишња фигура Милоша Обилића истиче „својом снагом израженом у савременој и естетички развијеној мускулатури". Мештровићево дело се може поредити једино са Микеланђеловим, сматра Надежда. Његов потез „длетом је сигуран и снажан, моделирање широко и прецизно са карактеристичном енергијом", а оно што доминира је „необично јако развијено осећање чулности". Али оно што „нас потпуно апсорбује", каже Надежда Петровић, то су „предмети његове обраде".[24]

---

[22] Непотписана критика: *Изложба ученика сликарске школе*, Дневни лист, Београд 1909, 157, 3.

[23] Н. Петровић, *Са Мештровићеве изложбе*, Дневни лист, Београд 1910, 128, 1–2.

[24] У свим савременим хронологијама, као што су оне у каталозима Музеја савремене уметности у Београду „Југословенска скулптура 1870–1950" и „Почеци југословенског модерног сликарства", изложба о којој Надежда пише зове се „Изложба Мештровић–Рачки". Међутим, из Надеждиног текста не може се ни наслутити да је сем Мештровића излагао још неко.

И Божидар Николајевић наставио је своју критичку делатност. Овога пута два његова текста, објављена у размаку од неколико дана, била су посвећена четвртој „Ладиној" изложби. Тада се на овој изложби први пут излажу колекције појединих аутора, што се види и у поднаслову Николајевићевог чланка, „Колекција Уроша Предића".[25] Критичар сматра да је оваквом презентацијом омогућен „доста тачан преглед целокупна рада сликарева, управо његове уметничке еволуције". И у овој критици дати су основни правци развоја сликарства Уроша Предића, од иконописа који, сматра Божидар Николајевић, „покрај свеколике ваљаности своје, нису дубље уметничке творевине", портретске уметности, где Предић „задржава исправан цртеж, детаљно вођење линија, уједначену светлост, без улажења у проблеме светлости и сенке, задовољавајући се махом, и само, верном карактеристиком даног обрасца", до уметниковог „правог терена", а то су „типови и пригодице из свакодневна живота", „у којима са пуно успеха и верношћу каквога нидерландског мајстора обрађује Г. Предић и најнезнатније детаље". То је истовремено и најбољи део његовог сликарства, истиче критичар, а посебно је успео онај неусиљени и сурови провинцијални хумор.

И Бета Вукановић, чијем је сликарству посвећен други приказ Боже Николајевића,[26] „испунила је својим радовима такође цело једно одељење", али, за разлику од Предићевих радова, њени су „из последњега времена". Њима се уметница представила као разноврсна и модерна сликарка, препознатљива у „поузданој карактеристици фигура и вештом поступању са светлошћу, њеним законима и дејствима". Оно што критичар истиче каоману сликарства Бете Вукановић јесте недостатак радње, те су јој радови „оскудни и једноставни", иако модерно сликарство тежи да се „утисак (импресија), стечен у једном извесном тренутку, неослабљен и цео импресује гледаоцу". Али ова слабост, истиче Божа Николајевић, дајући и своју оцену импресионизма, није карактеристична само за Бету Вукановић него и за све наше млађе сликаре, па њихова дела „остају више-мање увек у границама скица, у фељтонима сликарства".

Текстове са критичким разматрањима и оценама ликовних изложби објавио је 1910. први пут и књижевник, естетичар и теоретичар уметности Бранко Лазаревић. Његова два текста, посвећена различитим догађајима, била су различито и конципирана. Један, поводом Четврте изложбе „Ладе", углавном садржи приказ „колекција" Бете Вукановић и Уроша Предића и сасвим кратак осврт на остала изложена дела.[27] Док се оцена о Бети Вукановић своди на то да је она у сликарству „реалистички импресионист", за уметност Уроша Преди-

[25] Б. С. Николајевић, *Четврта изложба „Ладе". Колекција Уроша Предића*, Штампа, Београд 1910, 295, 1–2.

[26] Б. С. Николајевић, *Четврта изложба „Ладе". Колекција Бете Вукановић*, Штампа, Београд 1910, 300, 1–2.

[27] Б. Лазаревић, *Четврта изложба „Ладе"*, Српски књижевни гласник, Београд 1910, XXV/10,762–766;XXV/12, 922–928.

ња каже се да је „идеалистичка", јер „он воли све што је лепо, складно, уређено и чисто", цртеж му је „поштен и савестан", можда чак „један од најпоштенијих и најсавеснијих од свих наших". Предић уме да се „задржи где треба, ради лако, карактерише с мало широких потеза, даје фигуре под разном светлошћу, уме да бележи топло и хладно", каже критичар. Општи утисак о другом делу изложбе „није довољно задовољавајући". У такву Лазаревићеву оцену уклопио се и Коста Миличевић и његово *Дунавско пристаниште*. Светли тонови и свеже боје за овог критичара нису израз правог импресионизма на овој слици.



Сл. 2. Бранко Лазаревић

Ако је текст о „Ладиној" изложби имао релативно скромне претензије, друга критика посвећена мање значајном догађају, изложби Уметничко-занатске школе, садржавала је погледе Бранка Лазаревића на модерну уметност, ставове о педагошком раду са уметничком омладином и бригу за њен развој.[28] Нарочито је интересантно запажање овог критичара о младим уметницима и њиховом односу према сугестијама и усмерењу која добијају од својих настав-

[28] Б. Лазаревић, *Млади у сликарству и скулптури*, Ново време, Београд 1910, 157, 1–2.

ника. Сем што примећује да се „учитељ и учитељево гледиште на боје и форме, чак и његова рука, опажају скоро на сваком раду", Лазаревић тврди да се по радовима ђака из одељења Ристе Вукановића добија утисак да овај учитељ не допушта бравуре, позе и театралност, да је прва ствар у одељењу Марка Мурата „боја, боја и опет боја: она јасна и уочљива, она боја нарочито која је сама собом ефекат", као и да разред Бете Вукановић „има опет њен светлосни, истраживачки и проблемски карактер". По његовом мишљењу, „... на изложби није било ни једног од оних новатора који су пошли за неком школом не разумевајући је: ни један импресионист, ни један 'незавишњак', ни један поентилист". Из овако конзервативног става није могла ни да проистекне другачија мисао о савременој уметности осим: „Опасна је Модерна; нарочито је опасна за младе духове."[29]

Иако је, истовремено са „Ладином" изложбом, у Загребу одржана изложба друштва „Медулић", српска критика за њу није показала интересовање, изузев краћих забелешки.[30]

Поводом прославе педесетогодишњице уједињења Италије, у Риму је одржана 1911. велика и значајна међународна изложба. Међу 12 националних павиљона налазио се и онај Краљевине Србије. Ту је први пут пред иностраном јавношћу истакнута идеја југословенског културног јединства, јер су, сем Срба, у павиљону излагали и хрватски уметници. И поред несумњиво политичког и уметничког значаја овог догађаја, коментари о овој изложби у нашој штампи били су само информативни. Једини студиозан био је приказ Димитрија Митриновића,[31] који и сâм примећује да се наша штампа ограничила на преузимање текстова из далматинских листова и да је страна критика, која је изложбу примила врло добро, изложби посветила више пажње. „Смисао нашег успеха на Римској изложби, национални, културни, естетички смисао,

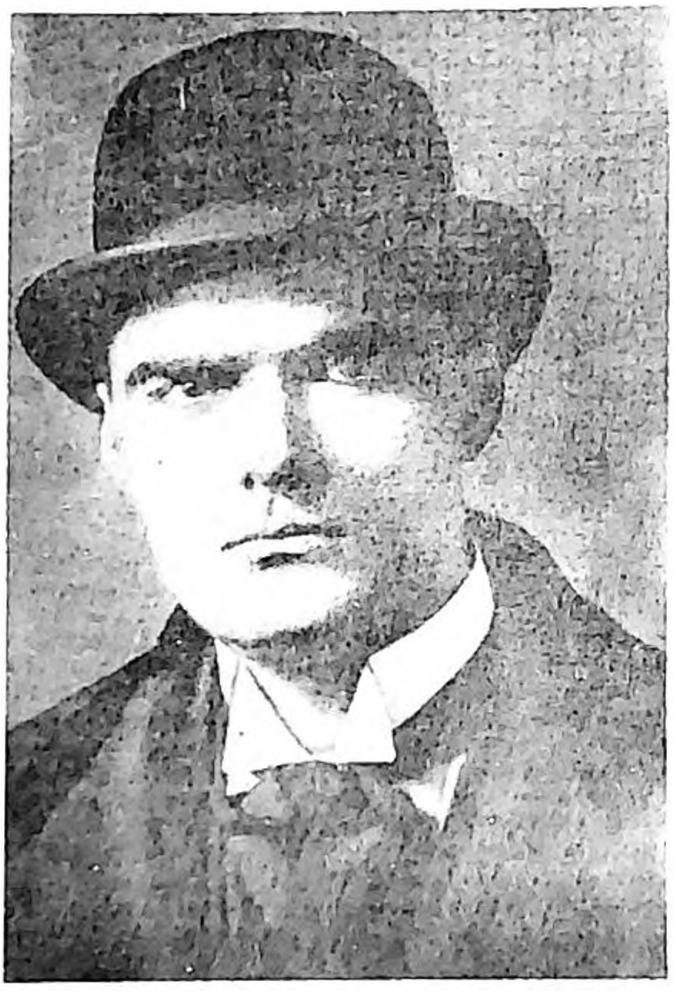
---

[29] Лазар Трифуновић у књизи *Српско сликарство 1900–1950*, пишући о двема супротним тенденцијама у ликовној критици, модерној и конзервативној, Милана Шевића и Бранка Лазаревића сврстава у критичаре који су деловали између „ових двају опредељења". Притом, у фуснотама, да би то илустровао наводи текст М. Шевића о Првој југословенској изложби и два чланка Б. Лазаревића о Четвртој изложби „Лада" и изложби Уметничко–занатске школе. Без напомена и позивања на конкретне текстове, Драгутин Тошић у књизи *Југословенске уметничке изложбе* у групу аутора које „повезује естетска привржености уметности академског реализма" ставља име Милана Шевића, а истовремено онима који развијају „своја гледишта на естетици пленеризма и импресионизма" прикључује Бранка Лазаревића. Изједначити ову двојицу критичара, како то чини Л. Трифуновић, или, што је још горе, разврстати их у две струје, при чему М. Шевић припада конзервативној, није оправдано. Још 1904. М. Шевић је схватио и одредио суштину импресионизма и неоимпресионизма, дајући своју критичарску подршку модерном словеначком ликовном изразу. Године 1910. за ту исту модерну уметност Б. Лазаревић пише да „је врло опасна за младе духове" и да пријатном утиску изложбе доприноси чињеница да „није било ни једног од оних новатора". Бранко Лазаревић је иначе критичар који се у својим написима залаже за „савремени и теоријски и практични приступ стваралаштву", како оцењује Д. Тошић.

[30] Ћ, *Две наше уметничке изложбе*, Словенски југ, Београд 1910, 46, 366–367.

[31] Д. Митриновић, *Срби и Хрвати на Међународној уметничкој изложби у Риму*, Српски књижевни гласник, Београд 1911, XXVI/9, 717–727; XXVI/10, 802–808; XXVI/11, 884–888.

био је дубље схваћен и јаче наглашен у штампи италијанској него у српско-хрватској." У Српском павиљону излагало је 26 уметника са 222 експоната, већином скулптура. Зато је и Митриновићев приказ више окренут вајарству, али и због тога што су Мештровићеви *Видовдански фрагменти,* заједно са циклусом *Марко Краљевић,* били најбоље оцењени. Други део поставке био је „ретроспективан" и није оставио добар утисак. Ако се изузму *Циклус* и *Фрагменти,* пише критичар, све остало „осцилује између слабе и никакве вредности", све осим Мештровићевог дела. Митриновић се залаже за ону критику која треба да поштује „европски критериј, једини, естетички критериј". Уметник би требало да буде испред критичара, који је тада био, захваљујући вишем естетском мерилу, испред уметника. „Само је један критеријум за уметничке ствари – уметнички критериј."



Сл. 3. Димитрије Митриновић

Од свих критичара тога доба најмодернији приступ скулптури има Димитрије Митриновић. Први износи јасне ставове о уметничком у скулптури, за њега је „добра скулптура схваћена скулпторално, добро конструирана, са лубањом испод коже, са плохама које се преливају, које су камените и јаке, и ако

су сенкама умекшане оживљене, говори о уметничком осећању". И успех Мештровића није само у стилу његовог рада него и у томе што је и онима који не познају нашу историју представио „оно индивидуално наше, национално, расно, што смо донели, и то је било занимљиво и достојно поштовања". Због свега тога ова изложба је „победа наше уметности на светској уметничкој арени, њена свечана, нагла и моћна афирмација".

За други део изложбе у павиљону Србије критичар није имао оволико лепих речи. Основна слабост скулптура Томе Росандића је што у свој скулпторски рад није „унео довољно личног осећања, сасвим личног", исувише је под утицајем Мештровића. Пошто Росандић нема његову снагу, пре ће се наћи у лиризму, благости и мекоти. Скулптуре Ђорђа Јовановића су „преслабашне и преслатке", чак и безизразне, „са више сликарских него скулпторских ефеката". Ако је ово најбоље од његовог дела „онда је мало доброга". Скулптура Симеона Роксандића *Изненађење* „изван (је) вредности уметничке". Он је изложио „једну ствар слабу по изради, баналну по замисли, невредну да буде приказана по естетичком садржају". Помало је необично да критичар са овако модерним схватањима и јасним естетским мерилима када је скулптура у питању, оцењујући сликарска дела управо највише примедби упућује ауторима савременијег опредељења. Тако Митриновић Марку Мурату признаје да је „суптилних осећања за спиритуални карактер боје", али му истовремено смета непажња према конструкцији и пластици, јер више пажње обраћа на „светлосне и колористичне особине фигуре", док је Надежда „недовољно озбиљна и површна, сувише храбра и сувише грлата".

Колико је Јован Дучић био у праву када је у својој критици из 1909. године поводом конкурса за споменик Карађорђу захтевао да равноправно учествују и други а не само Срби видело се 1911. на конкурсу за споменик Доситеју Обрадовићу, на којем су награде добили Валдец, Росандић и Роксандић. Похвалну критику о њиховим пројектима написао је аутор текста у *Новој искри* са псеудонимом „Butterfly".[32] Идејом и композицијом издваја се рад професора из Загреба Рудолфа Валдеца, пише критичар. Похвале је заслужио и Роксандић због занимљиве идеје да фигуре комбинује са архитектуром. Критичар истиче да и остали модели имају „понешто, што би се могло похвалити", иако се то углавном сређе у модерној уметности: „врло мало инвенције и нису у стању да пробуде нарочити интерес".

Дах римске изложбе донео је до Београда и једног од излагача у павиљону Србије. Миха Маринковић, који је у Риму изложио шест радова, у сали Грађанске касине изложио их је чак 19, „од којих неки носе обележја школског

[32] „Butterfly", *Са изложбе модела за Доситејев споменик*, Нова искра, Београд 1911, 5, 158–159.

атељеа, што није сасвим погодно за уметника који се већ сматра за дефинитивног", истакао је критичар Бранко Лазаревић.[33] Основни утисак јесте да је Маринковићу „мимика главно, а све остало споредно и потчињено", па је у томе и његова највећа слабост, јер је „споредно у сликарству узето као главно". Начин на који сликар ради „млаким и испрекиданим потезима" још више обезвређује његов рад, закључује Лазаревић.

Анонимни аутор под псеудонимом „Опсерватор" кратко и повољно је ценио платно М. Маринковића: „Више мање сви Маринковићеви радови теже да се отму конвенционализму испољавајући уметничку индивидуалност."[34]

Поводом изложбе Уметничко-занатске школе поново се огласио Бранко Лазаревић,[35] који је од раније пратио рад школе. Своју критику он је и започео тиме што се позвао на текст о претходној смотри, где је истакао да школа није нимало занатска, иако је то у њеном имену, него само уметничка. Овом новом изложбом, сматра Лазаревић, изгубљен је још више занатски карактер, па нема чак ни „примењене уметности". Стога би за ову установу било боље да се томе посвети више пажње „јер један велики део излагача који негује праву уметност без успеха, у примењеној уметности сигурно би имао успеха".

Вредно је поменути да Бранко Лазаревић као критичар никада није пуко описивао изложена дела, што је иначе био манир и много познатијих и признатијих аутора. Његове оцене су увек садржавале конкретне, чисто сликарске и стилске анализе, оно што је у уметничком смислу битно, наравно по мишљењу овог критичара. Тако је Бранко Лазаревић успео да изгради свој особени стил критичара. Тако се представио и приказујући радове Милорада Петровића и Живорада Настасијевића, двојице најбољих на изложби Уметничко-занатске школе. О начину рада првога Б. Лазаревић каже: „широка моделација, кратак потез, сигуран цртеж, свежина боје", а за Настасијевића констатује да је „тачан у тону, пријатан у колориту", рад му је „лепо и лако моделиран, са доста тачно бележеним светлосним и ваздушним вредностима".

Четврта југословенска уметничка изложба, последња пре Првог светског рата, одржана је 1912. у Београду. Она је окупила све „шаренило" југословенског уметничког света. Старе и озваничене вредности на једној страни, нове и никада до краја прихваћене тенденције на другој. Од 1904. до 1912. године продубљивао се јаз између академизма и модерне. Готово исто се догодило и

---

[33] Б. Лазаревић, *Изложба слика Г. Миха А. Маринковића у Београду*, Српски књижевни гласник, Београд 1911, XXVII/7, 547–549.

[34] Observator, *Сликарска изложба Михо Маринковић*, Трговински гласник, Београд 1911, 207, 5.

[35] Б. Лазаревић, *Изложба Занатско-уметничке школе*, Српски књижевни гласник, Београд 1911, XXVII/3, 213–215.

са српском ликовном критиком. Већ изграђена, и она је изложена различитим утицајима новог и старог, што је добрим делом проузроковано генерацијским разликама критичара. Иако је на Четвртој југословенској уметничкој изложби учествовало, по оцени Бранка Лазаревића, „четири удружења са четири разна схватања", главни стилски сукоб био је између „Ладе" и „Медулића". Идејни сукоб академизма и модерне улазио је у своју завршну фазу. Ту се, на тим основама, решавало и питање развоја ликовне критике да ли ће кренути европским и светским токовима или ће бити национално самодовољна.

Сходно интересовању које је изложба изазвала и велики број критичара се потрудио да својим текстовима буде у центру збивања. Владимир Петковић је своју критику отворио вероватно најлепше написаном и истовремено истинитом констатацијом о карактеру изложбе, сагледавши је у целини: „Вероватно никада на једној изложби није се стекло једно поред другог уметничких производа тако различитих и по погледима на уметност и по квалитету, као што је то случај на Четвртој југословенској изложби. Као антиподи стоје ту на једној страни сликари, који виде само боју: простор, ваздух, све је за њих само боја; а на другој страни фанатици контуре којима још једнако цртачи важе као пророци... Уметност на овој изложби појављује се управо са главом бога Јана: једним лицем гледа он напред, далеко преда се, док друго лице још непрестано управља своје погледе у прошлост."[36]

Петковић, доследно „Ладиној" концепцији, још групише и представља излагаче по народностима, без обзира на њихову припадност толико различитим удружењима, што показује да није прихватио основно обележје ове изложбе. Њему Словенци „изгледају као чланови једне исте уметничке породице". Њих занимају само светлост и ваздух. „Они нигде не виде линије, контуре предмета. За њих постоји само боја." Хрвати, сматра овај критичар, „нису више тако слични једни другима, као што је то случај код Словенаца. Они излазе у нешто шаренијој слици." Бугари су у својим уметничким настојањима још на раскрсници, док „Срби пружају веома шарену слику". Ту је једна Надежда Петровић, која снагом младости жели да „победи Сунце", Бранко Поповић или „увек лирски диспониран" Марко Мурат, Бета и Риста Вукановић, који сви скупа, по мишљењу овог критичара, припадају истој модерној уметности. Са друге стране, ту је „читава једна легија конзервативаца, разних нијанси и разних способности, поред којих је најновија струја у сликарству прошла, а није их се ни дотакла, и у чијој Библији стоји записано: у сликарству је цртеж све".

---

[36] В. Петковић, *Четврта југословенска изложба уметности у Београду*, Дело, Београд 1912, LXIII/3, 446–454.

Вајарске радове са изложбе, а вајарство је по суду В. Петковића много боље заступљено него сликарство, не представља зависно од националне припадности, него у општем прегледу наводи имена и одлике најбољих и најпознатијих. Наравно, почео је са Мештровићем, јер „сáмо присуство Мештровића даје овој изложби нарочиту боју". Његово *Сећање* се „урезује дубоко у душу". За Росандића, који је изложио највише радова, „одмах се види да је он из школе Мештровића". Ту су и Франгеш и Роксандић са мотивима „који подесно пристају за фонтане или за декорацију каквога парка", сматра критичар.

Први пут на југословенској изложби излагана су и дела из архитектуре. Од свих критичара В. Петковић је једини који је ревносно то забележио и чак дао оцену о српским архитектима, који су најмногобројнији „и највећма су национални". Зато: „Ми верујемо да ће српски архитекти једном наћи оно што траже и да ће много пре створити једну српску, националну архитектуру, него што ће хрватски или словенски створити своју."

Сличних је схватања каква је изложио Владимир Петковић био и Милан Предић. Образован и добро обавештен, у уводу своје критике говори о развоју сликарства на раскршћу векова.[37] „Импресионизам је уступио вођство нео-импресионизму", а револуционари из 1890. већ су званичници. Тако се историја сликарства понавља. „Мане, Моне, Сисле, Писаро су замењени Ле Сиданером, Бонаром, Менаром, Денион, Виларом, па Сезаном, Гогеном, Ван Гогом, док разбијачи форме, кубисти, завршавају крајњу левицу". Сва та европска сликарска превирања долазе и до нас: „као одблесак свега тога, врло богата, разноврсна, представљајући зато што су у њу ушли извесни нови људи, и више уметности и више новине, овогодишња изложба није за нас само велики југословенски национални успех него доказ да се и код нас нешто догађа, да је бура европског мора усталасала и наше језеро".

Критика Милана Предића се у неким битним елементима подудара са ставовима Владе Петковића. Њихови текстови су више констатације пуне одмерености, а не јасне оцене. Обојица више пажње посвећују општим карактеристикама уметности, а не појединачним радовима, изузев, нарочито М. Предић, кад је реч о Ивану Мештровићу. При представљању уметника држе се традиционалног критерија. И, на крају, ови критичари указују на две различите сликарске естетике, али их не супротстављају и критичарски не одређују, сем када пишу о Мештровићу и, на жалост, М. Предић о Надежди Петровић.

У словеначком сликарству на изложби најмање је разноврсности, сматра М. Предић. Они су „песници боје, они су прави стваоци, код њих нема толико поруџбина, портрета, као код осталих, они сликају за себе и због себе. Они

---

[37] М. Предић, *Четврта југословенска уметничка изложба*, Српски књижевни гласник, Београд 1912, XXVIII/11, 856–862; XXVIII/12, 945–951.

преводе само један моменат и само бојом". Најближи европској уметности су Хрвати, јер „су изнели много више модернизма, више разноликости, више покушаја и боље млађе од Срба". Бугари су „сасвим доле на скали уметности". Србима се замера што „показују извесног одмарања на једној мртвој тачки. То важи и за оне који су полазили некада напред." Добро је примећен Бранко Поповић и његов *Аутопортрет* који је „унео најновије и може се узети као представник крајње левице у Француској, Јесењег салона, где најмлађи, извикавши за своје учитеље Сезана, Гогена и Ван Гога – воде борбу – све остало тамо где је и било". Међу онима који су остали на истом овај критичар исписује име Надежде Петровић. За разлику од Владе Петковића који је био благонаклон и бојажљиво јој одао признање, Милан Предић каже: „Надежда остаје и даље својевољна у својим тонским скалама, немогућа понеки пут као у оној немилосрдној фасади 'Нотр Дама'."

Други део Предићеве критике другачије је конципиран. Углавном то је апотеоза Мештровићу, чији су јунаци „трагично појачани симболи свих жеља и напора прошлих поколења. Марко, Срђа, Милош и други значе: снага, срџба, узвишено херојство". Мештровић је представљен као скулптор националне тематике, као неко коме је „потпуно успело да у нама пробуди Србина, а да не уђутка Европљанина". Хероји наше националне прошлости, настали под руком овог модерног вајара „који живи после Роденовог великог примера", ослобођени су свега „случајног, произвољног, целе позоришне гардеробе под коју их је претрпала патриотска песма, сликарство и вајарство". Као такви они су довољно велики да „сачињавају један споменик, у којем ће се допуњавати и заједно кретати као у ритму какве велике херојске симфоније". Национално је присутно у сваком Мештровићевом делу, сматра Предић, и у скулптури *Моја мајка*, јер она није ништа друго до „симбол свег материнства целог племена". Овај критичар се није бавио, као ни многи други, односом између индивидуалног и националног. Ипак, проћи ће скоро деценија док Растко Петровић не напише: „Доба национализма у нашој уметности... нити је створило што код нас, нити је подвалило иностранству. Мештровић је изјахао једино на кркачи свога генија, а не на кркачи Краљевића Марка".[38]

На крају свог текста Предић се осврнуо на сликаре новог доба, који су захваљујући импресионизму ослобођени стега академије. Такав је и Бранко Поповић, један од оних „који су објавили крајњу слободу ока". Његов аутопортрет је „поуздано моделиран и стављен у тежак и занимљив светлосни положај", а „афектирана Гогенска примитивност" није ништа друго него манир и естетска спекулација. У „Медулићу", поред талената, има и оних који га нису уверили у „своју искреност нити у своју моћ". Зато Предић на крају и истиче

[38] Р. Петровић, *Изложба Бијелића, Добровића и Миличића*, Радикал, Београд 1921, 22, 2; 25, 2–3. Прештампано код Л. Трифуновића, *Српска ликовна критика*, Нолит, Београд 1967, 297.

да не схвата смисао „Медулића", нити новине које су они изложили, „сем ако тај смисао није Мештровић".

Као критичар Четврте југословенске изложбе представио се и Бранко Лазаревић[39] опширним текстом, који представља каталошко набрајање аутора и експоната и покушај да се оцене дају без обзира на допринос у уметности, па су нпр. „Госпођа Леополдина Ауер" или „Госпођа Анка Бестал" добиле више простора него Надежда Петровић, Малиша Глишић или Бранко Поповић („чији нам се *Аутопортрет* изванредно допао"). Преглед и оцена рада уметника дата је у зависности од удружења којем припадају.

„Скулптура Медулића је највиши уметнички домет целе Четврте Југословенске изложбе", сматра Лазаревић. Највише заслуга за то има скулптура Ивана Мештровића, изложена фрагментарно, али и таква потврђује његов „вајарски таленат првога реда". Српска секција „Ладе" „кад се анулише општи утисак, кад се баци општи поглед на поједине југословенске народности", једино је и „само испред Бугара". Па, иако је тако, и она има, баш као и Урош Предић, „две особине које би требало сви млађи да копирају, а те су: савесност и цртеж". Они који долазе „не цртају добро, не познају много анатомију даног објекта и нису савесни". Бугарско сликарство је, „и појединачно посматрано и укупно, једно од најслабијих на изложби". Словенци су модернисти „са свима добрим и рђавим атрибутима који иду уз то значење". Они често, истиче Лазаревић, „пате много од 'модернизма'. Новаторима, онима који хоће ново ма по коју цену, они су најбољи сликари на изложби". Насупрот овоме, Бранко Лазаревић сматра да су они „примили само техничку спрему импресионизма", али „унутрашњи његов садржај они нису дали". Оно што је већина критичара извукла као заједнички именитељ изложбе, судар двеју сликарских концепција, академизма и модерне, истакао је и овај критичар. „Једном речи, 'Медулић' представља једну нову епоху у историји нашега сликарства. Насупрот 'Лади' која је сва академика, традиција, званичност." Критичарски сукоб, међутим, избио је око радова словеначког импресионисте Ивана Грохара. Његови радови са изложбе, иако уметник више није био међу живима, добили су две сјајне критике. Једна је Димитрија Митриновића а „друга је одушевљена и емфатична критика која је, ту скоро, изашла у *Штампи*",[40] пише Бранко Лазаревић. „По обема писаним, под свежим утисцима смрти Грохареве, Грохар је велики уметнички индивидуалитет." Али, „посматрајући само оно и једно лице које обожавају, они су заборавили на деведесет и девет других лица које има пер-

---

[39] Б. Лазаревић, *Југословенска изложба*, Реч, Београд 1912. Прештампано код Д. Тошића, *Југословенске уметничке изложбе*, Филозофски факултет, Институт за историју уметности, Београд 1983, 200–219.

[40] Непотписани текст у *Штампи*, објављен у више наставака, дело је Надежде Петровић. Истоветан је са оним објављеним у Сарајеву у *Босанској вили*. Истина, у делу који говори о Мештровићу текст је нешто проширен појединим деловима из приказа изложбе у Загребу 1910. године, али је у битним елементима подударан.

фидна и ћутљива природа и од мале и добре особине једнога уметника који њу сматрају за централну створили генијалну црту једноме уметнику који не само да нема генија, него нема ни талента", констатује Лазаревић.



Сл. 4. Моша Пијаде

Много напредније и изражајније од претходних биле су критике Надежде Петровић и Моше Пијаде. Ови прикази су били одређени према различитим концепцијама, јасно опредељени. Са њиховим естетским мерилима и ставовима српска ликовна критика се окренула будућности и модерној ликовној мисли.

Надежда Петровић је поново и сликар и критичар на Четвртој југословенској изложби. У свом приказу, правом манифесту, дала је синтезу историјске, политичке и естетске суштине изложбе.[41] Као неуморни борац за остваривање идеје о културном и политичком јединству, даје краћи историјат југословенских изложби, њихов развојни пут и истиче допринос ових манифестација у стварању новог ликовног израза. Прва је разгрнула застор међусобног непознавања, вели она, и указала на очигледност међусобног рада и културног јединства, „па и политичког наслона", успела је да истакне заставу „на којој је пламеним словима исписано 'јединство југословенства у културном и политичком облику'". Тај „осмогодишњи рад на југословенској заједници" довео је до ове Четврте југословенске изложбе. Сходно својој политичкој идеји о јединству јужнословенских народа, али пре свега својим естетским мерилима,

[41] Н. Петровић, *Са Четврте југословенске изложбе у Београду,* Босанска вила, Сарајево 1912, 11/12, 178–181; 13/14, 199–200; 17/18, 249–251; 19/20, 274–277; 21/22, 299.

Надежда Петровић изложбу не разматра по националим одељењима, као смотру народа, него као сукоб двеју уметничких концепција, конзервативне и модерне, и то на простору Југославије. Општи суд о Мештровићу као најбољем аутору на изложби, чије присуство даје целом скупу посебан тон, био је, разумљиво, и њен. Она Мештровићу „о којем Европа данас говори са дивљењем и поштовањем" посвећује доста страница свог записа. То је уметник који „снагом свога генија понесе и нас, подиже својој раси бедеме култа" у који „васкрсну заспалу снагу дивљег Марка и дивног Милоша". Овде се преплићу уметничке оцене са политичким, јер је за Надежду Петровић патриотизам био најдубљи занос. „Пред његовим уметничким творевинама се не говори и не траже објашњења јер су производи народне религије". Тих неколико скулптура Мештровића, истиче Надежда, јесу „круна целе изложбе, оне пењу вредност њену до силног значења које она има". Јер на целој смотри да „није неколико одличних словеначких слика и неколико сасвим европских ствари у српско-хрватском 'Медулићу', ова изложба би била испод вредности коју треба да има свака просечна ликовна смотра". Надежда се окреће „правим уметничким појавама првога реда". За осам година, од Прве до Четврте изложбе, „слобода мисли, схватања, идеја, рада прогутала је све академско, шаблонско тамничко" и успела да одбаци „све лудорије намештених романтичних пасторала". И зато се треба окренути најбољима, а то је за ову критичарку Мештровић, о којем говори са много заноса и националног романтизма. Мештровић се може поредити једино са Микеланђелом и Роденом, па је чак у нечему изнад њих. Психолошко средиште његовог дела налази се у „оном монументалном, национално религијском осећају, који читамо у замаху његових фигура, у покрету тела, у линијама мускула, у облини и распореду великих маса", а свега тога имају врло мало или нимало скулптуре Родена и Микеланђела. Ни једно поређење, ни један суперлатив није за Надежду прејак када је Мештровић у питању.

Разматрајући сликарство „Медулића", чију је „разноврсност посматрања и погледа на природу, схватање тежња, а нарочито техничка изражавања" покушала да објасни, Надежда је изнела своје мишљење о савременом сликарству, уметничким покретима и њиховом утицају на наше уметнике. Тако се она представила и као изврстан познавалац свих кретања и превирања у европском сликарству и као критичар који подржава авангардност. Сезан и Гоген, фовисти и кубисти, футуристи и сва модерна струјања довели су до одвајања од „класичне естетике и класицизма" и унели нови, освежавајући дух у уметничке кругове, посебно младих. Интересантни покрети у „Медулићу" резултат су тих европских кретања. Али „овакав покрет у уметности код нас још није нашао ни ослонца, ни људи", што и није неочекивано, јер „још нисмо с једне стране измирили, а с друге завршили тражења у импресионизму", каже Надежда.

У својој последњој критици ова, за живота непризната и од савременика несхваћена, сликарка наше модерне, први пут је изнела, готово исповедно, бранећи себе, своја убеђења и суд о уметничком делу снагом визонара: „Савременицима су свагда новатори смешни и луди, логично је и појмљиво, јер се ови својим интелектом, индивидуалношћу, са којом посматрају људе, природу и све њене појаве, издвајају од своје средине... Дизати дух једне нације, расе, масе уопште, није посао осредњих талената и људи из масе, него богомданих дарова. Реформатори у сваком случају гледају преко људи и брегова, гледају векове који се налазе пред њима, имајући за подлогу векове који су остали за њима. Споредна је ствар хоће ли појединци из масе разумети нове проповеднике и да ли ће њима остати задовољни; оно што је у њима, у њиховим умовима, у изразу и начину њихових техника, оно ће проговорити, време ће створити моћ да осете; стога се новатори никада и нигде нису ометали у раду и истраживањима".

Надежда је најлепше речи у прегледу изложбе упутила прво Мештровићу па словеначким уметницима. Странице текста посвећене Грохару, сем искреног дивљења за његов рад, одишу и искреним пријатељством према сликару, чија су дела постхумно изложена. Повлачи чак паралелу између Сезана и Грохара, иако је овај други представник „апсолутног импресионизма". Али монументално посматрање природе, истиче Надежда, какво је имао Сезан, имао је само Грохар. Она не заборавља ни његове другове из „Саве", „три стуба словеначке културе и изразе њене душе, међу којима Грохар стоји врло високо а којег Јакопич допуњава".

Праву суштину и значај Четврте југословенске изложбе Надежда је изложила на крају, када је одлучно, не изостављајући чак ни себе, издвојила све што чини праву вредност изложбе. „Треба само погледати портрет Бранка Поповића па разумети истинитост тврђења – Сезана", истиче Надежда, „или видети Грохарове пејзаже: *Сорошко поље, Башка улица, Јесен,* у којима је хармонирајуће тонове моделисао и прецизирао цртеж који се осећа до крајњих детаља; или у масивности *Нотр-Дам са Абендама, Фасади Нотр-Дам* и на крунама дрвећа *Булоњске шуме* од Надежде Петровићеве; код Стернена, оним изгледима улица и вароши, премда сувље у тоновима, али са много карактеристичности, колико је флекама и улагањем њиховим створио манифестацију светлости, прецизирајући свесно архитектонски цртеж; или Видовића који је складом тонова постигао необичну пластичност ваздуха".

И Моша Пијаде је поводом Четврте југословенске изложбе написао стручну критику која је била окренута општим вредностима.[42] Ово је сигурно био

[42] М. С. П, *Кроз југословенску изложбу,* Мали журнал, Београд 1912, 136, 1–2; 137, 1–2; 138, 1–2; 139, 1–2; 140, 1; 141, 1–2; 146, 1–2; 147, 1; 149, 1; 150, 1; 154, 1; 155, 1–2; 156, 1–2; 161, 1; 170, 1–2; 175, 1–2; 177, 1; 178, 1.

најоштрији текст, који је требало да означи историјски раскид са конзервативним уметничким тенденцијама. За Четврту југословенску изложбу Пијаде каже: „надмаша све раније својом уметничком вредношћу", превасходно због појаве нових имена која обећавају лепу будућност. На изложби „има свега и свакога", али то и није лоше јер сада може јасно да се види шта је добро и шта је све рђаво. Крајње је „време да се више нема обзира, јер обзир, као нарочити српски специјалитет, није ништа друго до камен о који се српска уметност већ толико време спотиче". Поларизацију старог и новог Пијаде је најјасније сагледао и без устезања саопштио. По уметничким дометима „Медулић" је на првом месту. То су млади људи који су окренули леђа Бечу и Минхену и „кренули у колевку модерне уметности у Париз". Из тог Париза, који је прави ван париске академије, која је „једна средњевековна институција" вратио се са радовима и Бранко Поповић, који излаже у „Медулићу". Његова дела су, истиче критичар, „по својој оригиналности међу првима на овој изложби". Сезан, тако близак и критичару и сликару, није погубан за уметност Поповића, јер „један поглед на аутопортре Бранка Поповића довољан је да нас увери о његовом ослобођењу од тог утицаја и то о једном сјајном ослобођењу". Сликар је проникао у све тајне Сезановог поступка, искористио његов утицај, али и успео „да из њега изнесе своју личност, своју индивидуалност". Зато је и *Аутопортрет* „једна од најоригиналнијих и сликарски најјачих ствари на овој изложби".

Моша Пијаде је говорио о већини излагача, а посебно о неколицини. Пре свих о сликама Бранка Поповића и Емануела Видовића, за чија четири пејзажа истиче да су „ремек-дела ове изложбе" и у којима проналази „веома много душе, веома много поезије". Истиче и Леона Коена, чији *Рај* и *Пролеће* „спадају међу лепоте ове изложбе". За Надеждино стваралаштво Пијаде налази речи разумевања и похвале; то је за њега „један страстан сликарски темперамент", а „на целој изложби мало је пејзажа са више сликарске садржине" од њених. Предели из Булоњске шуме су „нешто сирово, необуздано малани али су веома свежи и сочни". Са много мање еуфоричности од Н. Петровић критичар говори о Мештровићу. Пијаде сматра да је „оно што је досада створио поуздан доказ да ће и даље стварати све већа дела, која ће бити први бисер првих златних дана српско-хрватске уметности". Мештровићеве скулптуре велика су вредност ове изложбе. Словеначки импресионисти су јединствена група „заљубљена у природу". Они презиру легенде и традиције, „они говоре бојом".

Што се тиче српског сликарства које је слабије чак и од бугарског, „све је мирно и тихо, у њој не осећате ни време ни живот времена: слике вам не откривају ни велике таленте ни велике борбе. Уметност је овде апатична, школска, атељерска". Али повод да заиста дâ прави суд о већ уздрманом академизму овај критичар није пронашао међу тим „немим лицима" и уметницима

који неће оставити трага из српске секције „Ладе", него међу члановима „Медулића". Изненадило га је присуство Ђорђа Јовановића, који „више није ни млад, поред тога што никада није био ни добар", а о којем критичар пише да је „умео да погоди укус просте публике и критика је из непојамних разлога била слаткоречива и пуна милосрђа према њему" и његовим „индустријским киповима". Тако се и „стара" ликовна критика нашла на мети Моше Пијаде. Ако је толико уздизан један Ђ. Јовановић „који није тако близу уметности", није ни чудо што је „широка српска публика научила да сматра уметничким великанима људе који би иначе, по својим радовима, имали бити у последњем реду, који не важи у историји ни наше, а камоли у историји светске уметности". Али управо ова изложба разоткрива те заблуде, и као што „значи пад Паје Јовановића, слом, ужасни слом Уроша Предића, значи ама то исто и за Ђоку Јовановића".

На једном месту Моша Пијаде је написао да „у ‚Медулићу' само неколико уметника вреди бескрајно више но цео савез 'Ладе'". Исто наравно могло би се рећи и за анализиране текстове Надежде Петровић и Моше Пијаде. Та два приказа су значајнија за историју ликовне критике од многобројних чланака написаних ранијих година. У својим искреним и јасним ставовима ове критике су постигле најважније: дата је права оцена о академизму чији су митови почели да бледе, а модерна је озваничена и њене вредности долазе до изражаја.

О ЛИКОВНОЈ КРИТИЦИ ОД 1912. ДО ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА

Још у току септембра 1912. године, само нешто више од месец дана након затварања Четврте југословенске изложбе, београдске новине су свакодневно биле пуне извештаја о тешком стању Срба на југу. Било је јасно да се спор са Турцима може решити само ратом. Ускоро је почео Први балкански рат, а само месец дана по његовом окончању и Други. Многи уметници су политички ангажовани, неки и директно укључени у ратна збивања. У таквој ситуацији, када је све било пре него уметност, нереално би и било очекивати изложбе. Истина, ако су и одржаване, биле су само најављиване, а никада коментарисане. Чак се угасила и Уметничко-занатска школа, која је последњу своју изложбу одржала 1913. У том времену, бележи анонимни аутор,[43] изложбе су ретке, па и једна ђачка изложба може да привуче пажњу. Али нема у његовом тексту оне критичарске ватре, оног позивања на традицију или аван-

[43] Непотписана критика: *Изложба Уметничко-занатске школе*, Политика, Београд 1913, 3378, 2.

гарду, нема чак ни оних уобичајених позива да се Уметничко-занатској школи помогне како би млађе генерације имале где да се школују. Будућност је изгледала далека и неизвесна, а дах злослутних догађаја све се више осећао. У првом великом периоду свога развоја српска ликовна критика већ је исписала сопствену историју.

ЗАКЉУЧЦИ

При крају прве деценије XX века српска ликовна критика је иза себе већ имала период који је изградио основу за њен даљи развој и припремио дисциплину за време које је носило одрицање од пуких констатација или простог набрајања визуелних садржаја. Најзначајнија карактеристика српске ликовне критике постаје њена валоризаторска способност и јасна одређеност према уметничком делу. Без обзира на одређене заблуде, лутања или неспоразуме, овакав развој водио је не само ка правим судовима него и ка потврди значаја самог појма критичког мишљења.

У таквом миљеу није изненађење што је године 1908. анонимни критичар, којег Лазар Трифуновић проналази у лику Владе Петковића, написао текст у којем су први пут јасно разграничени и супротстављени ставови уметности која се бори за самосталност, за одвајање од диктата општег укуса, за модеран израз, од оне која је окренута старим вредностима и размишљањима: „Први су јакобинци велике револуције у уметности, који су кренули у бој са лозинком да 'победе Сунце', па су уметности извојевали потпуну слободу и обогатили је обиљем нових лепота; други су конзервативци, који прозоре својих атељеа још непрестано држе затворене за благотворну струју ваздуха и светлости". Умногоме ово мишљење је подударно са оним које ће се изражавати тек након Четврте југословенске изложбе 1912. године.

Са римском изложбом у српску критику ушао је и Димитрије Митриновић, који се представио као критичар чије су оцене скулпторских радова биле прожете најмодернијим схватањем и најдубљим познавањем вајарске проблематике.

Током скоро целог овог раздобља прогресивно крило српске ликовне критике било је у мањини. Преовладало је тек крајем периода, на последњој великој манифестацији: Четвртој југословенској изложби. Оштро и бескомпромисно, Моша Пијаде и Надежда Петровић исказали су тријумф модерног израза. Обзир, који је Моша Пијаде означио као српску особеност и који је био само камен спотицања уметности, тиме је уклоњен из српске критике.

Од 1908. до 1914. године критика је испољила и нека обележја која се не могу мимоићи у анализи њеног стваралаштва.

И даље је пресудан снажан утицај друштвене средине и историјског тренутка на формирање ликовне критике, иако не у таквом обиму какав је случај у периоду од почетка века до 1907. године. Иста идеја југословенства која је била присутна на свим југословенским уметничким изложбама, чинила је део и Међународне изложбе у Риму, када су сви уметници излагали у павиљону Краљевине Србије, потврђујући своју привржености овој замисли.

У оваквим условима ликовна критика се невољно и ретко упуштала у ризик и радије је ишла за националним идеалима и конвенционалним схватањима. Тако њој готово редовно измиче све оно што раде млади уметници, а управо у њиховом крилу јавља се нова уметност. Много тога што је било несумњиво позитивно и напредно, на пример слике Надежде Петровић, остаће незапажено и критички неоцењено.

Поред тога, критику су одликовале добра обавештеност готово свих који су о уметности писали и образованост критичара, што им је омогућавало да и шире теоријски поставе и образложе своје оцене. Затим, уочава се и друштвена ангажованост ликовне критике, која не само што позива на изложбе него и упозорава на незавидан материјални положај српске уметности, те стога и на неопходну помоћ од друштва за њен развој.

Посебно обележје овом раздобљу дају наравно они текстови који се залажу за испољавање јасног критичког става тако супротног од „незамерајућих" констатација о изложеним делима. Пре свега реч је о деловању Надежде Петровић, Моше Пијаде и аутора текста у београдској *Штампи* из 1908. године, за којег Лазар Трифуновић претпоставља да је Влада Петковић.

Надежда Петровић је у нашу критику унела, и у томе устрајала, компарацију са иностраним вредностима. Увек је у својим текстовима упућивала на европске критеријуме, поредећи дела наших уметника са оним што је у Европи представљало вредност и авангардне тежње. Али, и поред тога, Н. Петровић је до Четврте југословенске изложбе ипак била оптерећена националним идеалима и патриотским идејама. Храбра и одлучна, далеко испред осталих у својим сликарским радовима, она је као ликовни критичар у великом броју текстова компромисна у ставовима и обзирна према угледним личностима наше уметности.

Сасвим супротно је у сликарству и ликовној критици деловао Моша Пијаде. Као сликар био је уздржан и недовољно изражен, у критици бескомпромисан, са јасним ставовима и оценама у којима је једино мерило било оно уметничко а не историјско или национално. Његова критика Четврте југословенске изложбе срушила је конзервативност преживелих форми и отворила пут савременим идејама у српској ликовној критици.

На почетку овог периода имена Боже Николајевића и Бранка Лазаревића најчешће су се налазила испод текстова посвећених ликовној проблематици. Иако ови критичари својим схватањима не припадају модерном критичком

изразу, њихова образованост и обавештеност, као и изграђен препознатљив стил, чине их вредним помена.

Несумњив је развој српске ликовне критике од 1908. до 1914. године. Он је значајан не само за сâм период омеђен овим годинама него и за младе критичаре авангарде који делују после Првог светског рата, омогућивши им да нова гледања на уметност постану одређена, историјски развијена и стручна.

Nebojša Stanković

ZUR ENTWICKLUNG DER SERBISCHEN KUNSTKRITIK

Zusammenfassung

Wenn die Entwicklungsphase der serbischen Kunstkritik bis 1907 vorwiegend durch das Bestreben die grundlegenden Voraussetzungen und Normen festzulegen, die sie als eine eigene Disziplin ausweisen würden, charakterisiert gewesen ist, so kann der weitere Verlauf ihrer Entwicklung von 1908 bis zum Ersten Weltkrieg als dynamisch, inhaltsreich und in qualitativer Hinsicht ertragreich bewertet werden.

Die Kunstkritik hat in dieser Zeitspanne fast in vollem Sinne auf sich die Rolle des Kunstrichters übernommen, der sowohl den Mut wie auch die Fähigkeit besitzt, die künstlerischen Werke der Zeitgenossen auf eine entsprechende Weise zu bewerten. Obwohl man noch hie und da bereit gewesen ist, den geschichtlichen Umständen eine wertende Bedeutung zuzusprechen, so hat im großen und ganzen doch der Standpunkt überwogen, nach dem jedes Kunstwerk konkret zu bewerten sei. Daher wurde zum Hauptcharakteristikum dieser Kunstkritik ein entschiedenes Bestreben, das Kunstwerk nach seinen künstlerischen Werten zu beurteilen. Obwohl man von Fehlurteilen und Mißverständnissen nicht verschont bleiben konnte, so führte eine solche Ausrichtung der Kunstkritik doch zu richtigen Beurteilungen und Begründung einer wahren kritischen Denkweise. So darf man, abgesehen von einigen Einseitigkeiten und Unzulänglichkeiten, dennoch feststellen, daß die Kunstkritik in dieser Zeitspanne insbesondere in einer Hinsicht erfolgreich gewesen ist: sie wurde zum wahren Richter ihrer Zeit, indem sie auf eine überzeugende Weise die Kunstwerke ihrer Zeit bewertete.

Die Vertreter der serbischen Kunstkritik dieser Zeit zeichneten sich durch eine solide Bildung und ästhetisches Feingefühl aus, so daß ihre Urteile auch theoretisch fundiert waren. Dabei suchten sie nicht nur das Publikum anzuregen, die veranstalteten Kunstausstellungen zu beachten, sondern wiesen immer wieder auch auf die ungünstige materielle Lage der serbischen Kunst hin.

Ein besonderes Gepräge verleihen dieser Zeitspanne jene Texte, in denen man sich für eine klare und unmißverständliche kritische Stellungnahme einsetzt, der es um die ausgestellten Werke und nicht um die Person bzw. phrasenhaften Lobesworte geht. In dieser Hinsicht haben sich vor allem Nadežda Petrović, Moša Pijade und der Verfasser einese Textes in der Beograder „Štampa" aus dem Jahre 1908. Als die agilsten Chroniker des Kunstlebens haben sich Božidar Nikolajević und Branko Lazarević hervorgetan, aber die Bedeutung ihrer Texte fällt mehr vom Standpunkt des Stils als der ausgesprochenen Urteile ins Gewicht.

Während dieser ganzen Zeitspanne war der progressive Flügel der serbischen Kunstkritik in der Minderheit, um erst am Ende dieser Zeitspanne, nach der Vierten jugoslavischen Ausstellung, tonangebend zu werden. Mit ihren kompromißlosen Texten hat vor allem Nadežda Petrović dem Triumph des modernen Ausdrucks beigetragen. Die persönliche Rücksichtnahme, die allzulange zu den wesentlichen Merkmalen der serbischen Kritik gehörte, wie dies besonders Moša Pijade in seinen Texten dargelegt hat, verschwand nach dieser Ausstellung aus der serbischen Kunstkritik als geltender Maßstab.

Nach dem Ersten Weltkrieg traten neue Gestalten auf, die die volle Entfaltung dieser Disziplin ermöglichten. Aber ohne die Entwicklungsphase bis 1914 wäre dies unmöglich gewesen: in ihr wurden jene Voraussetzungen geschaffen, die die wahre Blütezeit der serbischen Kunstkritik ermöglicht haben.

СИЛАС КУКИЈАРИС

Неколико представа српских светитеља у Грчкој изван Свете Горе

Српски светитељи су били још за живота сликани у манастирима у Србији. Тако портрет Саве Немањића сусрећемо већ у Милешеви (1222–1228), уз лик његовог оца, св. Симеона Мироточивог,[1] а Савин наследник, св. Арсеније, сликан је заједно са Савом у апсиди протезиса цркве Св. апостола у Пећи око 1260. године.[2] Портрети неких других српских светитеља нису сачувани, што не значи да их није било и у византијској епохи. Такав је случај са св. Јованом Владимиром, који је имао престоницу на западној обали Скадарског језера, а убио га је Арон, син бугарског цара Самуила 1015. године[3] и Јованом Урошем Палеологом (1350–1422), кесаром Епира и Тесалије, који се повукао у један манастир на Метеорима примивши монашки постриг и ново име Јоасаф.[4] Пошто су у науци већ довољно проучени култови Срба светитеља и њихово ширење по Русији, Румунији и Бугарској,[5] биће занимљиво прегледати сачуване слике српских светитеља у Грчкој, изван Свете Горе, и покушати наћи разлоге њиховог поштовања.

Представе српских светитеља на грчком тлу су релативно малобројне и углавном су из XVI века или из каснијих времена. У XV веку, тачније 1483. године, насликан је лик Јована Уроша Палеолога, као монаха Јоасафа, у старој саборној цркви манастира Велики Метеор. У северозападном углу цркве приказан је Јоасаф као схимник са појасом и мандијом, а на глави носи капуљачу са крстом. Представљен је као старац, са подигнутом десном руком, док левом

---

[1] С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971, т. IV.

[2] Д. Милошевић, *Иконографија светога Саве у средњем веку*, Зборник Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 280–315.

[3] О његовом животу: К. Јиречек, *Историја Срба*, Београд 1978, 118–119.

[4] К. Јиречек, нав. дело, 253; М. Χαζτηδάκης – Δ. Σοφιανός, Τό Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία καί Τέχνη, Αθήνα 1990, 13.

[5] С. Петковић, *Свети Сава Српски у старом руском, румунском и бугарском сликарству*, Зборник Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање, Београд 1979, 357–379 (са старијом литературом).

држи развијен и исписани свитак; на овом је написано: ΣΠΟΥ /ΔΑCΟΝ ΟCΩΝ ΔΥ/ΝΑCΑΙ/ΠΑΝΤΑ ΑΝΘΡΩΠΟΝ/ΑΓΑΠΗCΑΙ/ει ΔΕ ΤΟΥΤΟ ΟΥ/ΩΠΟΥ ΔΥΝΑCΑΙ ΚΑΝ ΜΗ/ΔΕΝΑ μισήσης.[6] Крај њега је натпис: „Преподобни отац наш Јоасаф".[7] У новом католикону Великог Метеора насликан је Јоасаф још два пута 1552. године. На западном зиду представљен је у читавој фигури, са натписом: „Преподобни отац наш Јоасаф ктитор", а у десној руци држи модел храма који је овде подигао.[8] На јужном зиду насликан је он још једанпут и обележен једноставним натписом „Преподобни отац наш Јоасаф". Обучен је као и на другим сликама, али овде модел храма држи са св. Атанасијем, док је изнад њих насликана Богородица Влахернијска са два анђела.[9] У цркви Св. Димитрија у Палатицији (1570) у Епиру, на северном зиду у олтару, насликан је св. Сава у архијерејској одежди. По мишљењу С. Кисаса, св. Сава насликан је у овој цркви јер је та црква била метох манастира Хиландара.[10]

У Митрополитском музеју у Митилини на острву Лезбосу налази се једна икона са краја XVII века, на којој су ликови српских светитеља. Икона се води под бр. 10, а димензије су јој 41 x 39 cm.[11] У горњем делу иконе насликано је Ваведење, а испод ове сцене представљен је св. Сава са св. Симеоном Мироточивим, „који су из Србије". Обојица су приказани у попрсју и фронтално. Св. Сава носи фелон и омофор, а св. Симеон је обучен у монашку одежду са кукулом. Десном руком св. Сава благосиља, св. Симеон је леву руку испружио испред себе, а обојица држе модел храма који има три куполе. Крај њих је насликан св. Харалампије са јеванђељем у руци. Нема сумње да је икона на Лезбос доспела из манастира Хиландара, јер се сви њени елементи везују за овај манастир: Ваведење Богородице је празник којем је посвећен саборни храм Хиландара, св. Сава и Симеон су његови први ктитори (па зато они у рукама и држе модел овог храма), а св. Харалампије је врло поштовани светитељ на Светој Гори и његове мошти се чувају у Хиландару.

Занимљиве представе св. Саве Српског и св. Симеона сачуване су и у живопису цркве Св. Георгија у Доменико Еласону у Тесалији (1611).[12] У пролазу који из олтара води у ђаконикон насликана је светитељска фигура са натписом

---

[6] Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, Έκδοση Σπανού, Πετρούπολις 1909, 285. Дионисије наводи да се св. Ахилије Лариски слика како држи свитак са истим натписом.

[7] Μ. Χατζηδάκης – Δ. Σοφιανός, нав. дело, сл. 67.

[8] Исто, сл. 69, 119.

[9] Исто, сл. 163

[10] Αναστασία Τουρτα, Οί ναοί του Αγίον Μηνα στό Μονοδένδρί, Αθηνα 1991, 186.

[11] Η. Βακιρτζής, θησαυροί της Λέσβου, Εικόνες Εκκλησιαστικού βυζαντινού Μουσείου Μυτιλήνης, Μυτιλήνη 1989, 70, εικ. 29.

[12] Σ. Δαλαμπύρα, Ανέκδοτοι επιγραφαί και χαράγματα εκ Βυζαντινών και μεταβυζαντινών μνημείων της Επαρχίας Ελασσόνος, Λάρισα 1970, 12; Ε. Κουρκουτίδου, Μεσαιωνικά Μνημεία Θεσσαλίας, ΑΔ 22 (1969) 309-310; Γ. Βέλκου, Η Επισκοπή Δουμενίκου και Ελασσώνος, Ελασσώνα 1980, 151.

С̃ТН САВВА РІЛСКЕЕ. Обучен је као архијерej и носи стихар, епитрахиљ, фелон и омофор, држи затворено јеванђеље и десном руком благосиља. Падају у очи и његова густа проседа брада и коса. Насупрот њему, на источном зиду пролаза налази се св. Симеон (С̃ТН СНМЕОН СРЬПСКІЕ), такође у архијерejској одећи и бујне косе и браде. Тешко је објаснити појаву св. Саве и Симеона Српског у овом епископском храму Св. Георгија. Највероватније је у питању амбиција Галактиона, епископа Доменика и Еласона (1593–1615),[13] чијом је заслугом и настао живопис, да укључивањем двојице српских светитеља истакне пуно јединство између Грка и словенских православних народа на Балкану у тешким временима турске владавине. Да је Галактион био творац иконографског програма цркве Св. Георгија и да је хтео да истакне интернационални карактер православља показује и живопис цркве Седамдесеторице апостола.[14] Натпис је погрешан „РІЛСКЕЕ"; као назив Савиног порекла показује да је св. Сава помешан са св. Јованом, оснивачем манастира Риле у Бугарској, али многе друге грешке, као што су сликање св. Симеона Мироточивог као епископа, скраћенице за реч „свети" и завршеци епитета на – ІЕ, односно – ЕЕ, означавају да сликари и епископ Галактион нису имали пред собом словенске предлошке икона, него су св. Симеона и св. Саву приказали по сећању на неке раније виђене слике.

Једна икона из манастира Арденице (сада у Албанији) (бр. 1731), дело Константина Сфаторакоса, приказује св. Јована Владимира са сценама из живота.[15] Светитељ је насликан у средишњем пољу (Ο ΑΓΙΟC ΙΩΑΝΝΗC Ο ΒΛΑΔΙΜΙΡΟC) на трону, обучен у далматику, са појасом и огртачем и круном на глави. У десној руци држи крст, а у левој своју одсечену главу. Около је представљено тринаест сцена из његовог живота: Рођење светитеља (Η ΓΕΝΝΗCΙC [ΤΟΥ] Α [ΓΙΟΥ]), Полазак у школу (ΩΔΕ ΗΜΑΘΗ ΕΙC ΤΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ), Крунисање за краља (ΩΔΕ ΕCΤΕΨΑΝ ΒΑCΙΛΕΑ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ), Гледање орла у лету (ΩΔΕ ΚΗΝΕΙΤΩΝΤΑC ΜΕ ΤΟΥC ΤΡΙC ΜΕΓΙCΤΑΝΟΥC ΗΥΒΡΕ/ΤΟΝ ΑΕΤΟΝ ΜΕ ΤΟΝ ΣΤ [ΑΥΠΟΝ] [...] ΡΕΝΑ ΑΥΤΟΝ), Поклоњење Часном крсту (ΩΔΕ CΤΑΜΑΤΗCΑC Ο ΑΕΤΟC ΕΠΕΖΕΥCΕΝ Ο ΑΓΙΟC Κ[ΑΙ] ΕΠΡΟCΚΥΝΗCΕ ΤΟΝ ΤΙΜΙΟΝ CΤ[ΑΥ]ΡΟΝ), Светитељ протерује цара Бугароубицу (ΩΔΕ ΠΟΛΕΜΟΝΤΑC ΜΕ ΤΟΝ ΒΑCΙΛΕΑ ΒΑCΙΛΕΙΟΝ ΕΔΙΩΞΕΝ Ο ΑΓΙΟC/ΑΠΟ ΤΑ CΥΝΟΡΑ ΤΟΥ), Одсецање главе светитељу (ΩΔΕ ΓΥΡΙΖΟΝΤΑC ΕΚ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ [ΤΟΝ] ΕΚΟΨΕΝ Ο/ΓΥΝΕΑΔΕΛΦΟC ΤΟΥ... ΙΔΟΝ ΠΑΘΕΙΝ), Светитељ на коњу са одсеченом главом (ΩΔΕ [ΕΠ]ΕΡΠΑΤΗCΕΝ ΑΠΑΝΩ ΕΙC ΤΟ ΜΟΥΛΑΡΙ ΒΑCΤΑΖΟΝΤΑC ΜΕ ΤΑ ΧΕΡΙΑ ΤΟΥ ΤΗΝ ΤΙΜΙΑΝ ΚΕΦΑΛΙΝ), Светитељ на коњу стиже до свог храма

[13] Γ. Βέλκου, нав. дело, 149- 153.

[14] Αρχιμ. Σ. Κουκιάρης, Η. Σύναξις των Ο΄ Αποστόλων στή βυζαντινή καί μεταβυζαντινή εικονογραφία, 18 τεύχος Β΄ Κληρονομία 1990, 289-300.

[15] Икона је објављена у Αγία Γραφή, Αγιογραφίες, Εκδόσεις Κ. Κουμουντουρέας без године и стране.

(ΩΔΕ ΤΟ ΜΟΥΛΑΡΙ... ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ), Посмртна поворка (Η ΚΟΙΜΗCΙC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ), Латини покушавају да украду мошти светитељеве (ΩΔΕ [ΟΙ] ΦΡΑΓΓΟΙ ΕΚΛΕΨΑΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΜΕ ΤΟ CΕΝΤΟΥΚΙ ΕΓΚΟΙCΑΝ ΠΡΩΤΟΝ ΝΑΟΝ/ΤΟΥ ΠΟΤΑΜΟΥ CΚΟΥΒΙΟΥ), Пренос моштију са реке Кусион у храм светога (ΩΔΕ... ΑΝΤΕC ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΛΕΙΨΑΝΟΝ ΕΙC ΤΟΥ ΠΟΤΑΜΟΥ ΕΘΕCΑΝ/ΤΟΝ), Карло Топија подиже нови храм у част св. Јована (ΚΑΡΛΑ ΘΕΩΠΙΑC ΚΕ ΚΤΗΤΩΡ ΤΗC ΑΓΙΑC ΜΟΝΗC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ).

Лик св. Јована Владимира сачуван је и на фрескама цркве Св. Ахилија у Пенталофос Воју код Кожана из 1774. године.[16] Насликан између арханђела Михаила и јеванђелисте Луке на западном зиду, св. Јован је иконографски уобичајено представљен: у десној руци држи крст, а у левој одсечену главу. Обучен је у далматику, са појасом и круном. Приказан је као средовечан човек, са црном брадом.

Житејна икона св. Јована Владимира налази се у још једној тесалијској цркви, Богородици Фанеромени у Тирнаву, из 1778. године.[17] У средини иконе је насликан „св. Јован Владимир Мироточиви" на раскошном трону, са крстом у уздигнутој десној руци, а у испруженој левој носи одсечену главу са круном. Обучен је у царску одећу. Крај њега су арханђели Гаврило и Михаило, који држе дарове, а другом руком указују на св. Јована. У горњем делу иконе су представљена св. Тројица, а у угловима четири догађаја из живота светитеља: Крунисање св. Јована за краља (ΕCΤΕΦΘΗ ΒΑCΙΛΕΥC), Св. Јован се клања Часном крсту (ΠΕΖΕΥCΑC/ΕΠΡΟCΚΗΝΗCΑΝ ΤΟΝ ΦΑ/ΝΕΝΤΑ/CΤ [ΑΥ] ΡΟΝ), Св. Јован, са одсеченом главом на коњу (ΒΑCΤΑΖΩΝ ΤΗΝ ΤΙΜΙΑΝ ΑΥΤΟΥ Κ[ΕΦΑΛΗ]) и Сахрана светог Јована. На икони је и следећи натпис: +ΟΥΤΟC Ο ΕΝ ΒΑCΙΛΕΥCΙΝ ΑΓΙΟC ΙΩΑΝΝΗC Ο ΒΛΑ/ΔΙΜΗΡΟC ΕΚ ΤΗC ΒΟΥΛΓΑΡΙΑC ΝΕΟC Κ[ΑΙ] ΕΚ CΙΜΕΩΝ ΝΕΕΜΑΝ ΤΟΝ/Π[ΑΤ]ΡΟC ΚΑΙ CΕΒ[ΑCΤ]ΟΥ ΚΑΙ ΑΓΙΟΥ ΒΑCΙΛΕΩC ΤΩΗ ΒΟΥΛ/ΓΑΡΩΝ ΑΧΡΙΔΩΝ. ΠΕΔΙΟΘΕΝ ΕΠΕΑΕΥΘΗ. ΠΑCΑΝ ΑΡΕΤΗΝ. [ΚΑΙ] ΑCΚΗCΙΝ ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ ΕΠΗ/CΤΙΜΩΝ ΒΑCΙΛΕΥCΑC. ΔΕ ΟΥ ΜΟΝΟΝ ΤΟΥ ΒΟΥΛΓΑ/ΡΟΥ ΑΛΛΑ ΤΗΝ ΔΑΛΜΑΤΙΑΝ ΤΟ ΙΛΛΥΡΙΚΟΝ/ΤΗΝ CΕΡΒΙΑΝ Κ[ΑΙ] ΤΗΝ ΑΛΒΑΝΙΑΝ. ΕΚΑΤΟΡΘΟ/CΕ ΠΟΛΛΑ. ΑΝΑΡΑΓΑΘΕΙΑC. ΕΝΑΝΤΙΟΝ ΤΩΝ ΕΧΘΡΟΝ. ΕΖΕΡΡΙΖΩCΕ ΤΑC ΑΙΡΕ/CΕΙC ΤΩΝ ΒΟΓΟΜΙΛΩΝ Κ[ΑΙ] ΜΑCΥΠΛΙ/ΑΝΩΝ.[...] ΕΤΟΥC 1778 [...] ΜΑΡΤΙΟΥ 2 (?).[18]

---

[16] Ε. Κουρκουτίδου, Μεσαιωνικά μνημεία Θεσσαλίας, Νομός Τρικάλων, 313; Γ. Παίσιος, Αγιογραφία και αγιογράφοι Χιονιάδων, Ηπ. Εστία 9 (1960) 773-779, 979-987; 10 (1961) 80-101; Φ. Πιομπίνος, Ελληνες άγιογραφοι μέχρι το 1821, Αθήνα 1984, 255.

[17] Икона није објављена.

[18] „Овај краљ свети Јован Владимир Нови из Бугарске, од оца Симеона Немање и поштованог краља Бугара и Охрида, од малена васпитаван у свакој врлини и војним вештинама и науци, царујући не само над Бугарима, него и у Далмацији, Италији, Србији и Албанији, постигао је много у витештву против непријатеља (и) искоренио је јерес богумила и месалијанаца, године 1778, марта 2 (?)".

Најзад, св. Јован Владимир је насликан у још једној тесалијској цркви, у Оксинији код Каламбаке, 1779. године.[19] И овде је он представљен на западном зиду, десно од улаза, поред св. Луке јеванђелисте. Десном руком држи крст, а у левој одсечену главу. Средњих је година, са црном кратком брадом, а на себи има далматику, огртач и круну.

После прегледа икона и фресака са ликовима Срба светитеља у грчким крајевима ван Свете Горе[20] могу се извести одређени закључци. Међу овим светитељима посебно је био поштован св. Јован Владимир. Његове мошти почивале су у Елбасану (централна Албанија), у манастиру чији је храм, посвећен св. Јовану Владимиру, обновио Карло Топија 1381. године.[21] У историји култа овог светитеља посебно је било важно штампање његове *Службе* и *Житија*, што је учинио Јован Папас из Неокастра (Елбасан) 1690. у Венецији. У прологу Јован Папас наводи да је тражио од Козме, бившег епископа са Кипра, који је тада управљао Охридском архиепископијом, под чијом је управом био и манастир Св. Владимира, да му пошаље *Службу* св. Јована ради поновног издавања. За њом се осећала потреба нарочито на светитељев празник (22. маја), када се у манастиру сакупљало много света, а служба је трајала целу ноћ. На истом месту моли Јован Папас архиепископа Козму да и он и монаси разделе *Службу* св. Јована по целој охридској епархији и свим околним крајевима.[22] На тај начин култ св. Јована Владимира се све више ширио, па је *Служба* неколико пута прештампавана: у Москопољу 1741. (о трошку манастира Св. Наума), 1774. и 1858. у Венецији.[23]

Упоредо са издавањем *Службе* од стране Јована Папаса, сусрећемо се и са првом представом св. Јована у грчким областима 1731. године. Временом његове слике постају све многобројније и превазилазе све друге представе словенских светитеља у Грчкој. Зографи Константин и Михаило из Хјонаде (Епир), из Коничке епархије, осликавају, уз помоћ неког Јована из истог села, храм Св. Ахилија у Пенделофу у Козаничкој епархији 1774, а пет година касније (1779) и храм Св. Георгија у Оксинији, у Каламбачкој епархији.[24] На врло видном месту у овим црквама, на западном зиду, поред јеванђелисте Лу-

---

[19] Види нап. 16.

[20] Ј. Тарнанидис, *Култ светог Саве и светог Симеона код Грка*, Хиландарски зборник 5 /1983/, 101–176; С. Кисас, *Представа св. Саве Српског као ктитора манастира Ватопеда*, Зборник за ликовне уметности 19, Нови Сад 1983, 185–199, где је дата и одговарајућа библиографија.

[21] К. Јиречек, нав. дело, 118–119.

[22] Ακολουθία του Αγίου ενδόξου Βασιλέως και Μεγαλομάρτυρος Ιωάννου του Βλαδίμηρου και θαυματουργού, τυποθείσα δαπάνη του κυρίου Ιωάννου Παπά..., Βενετία 1690; Ј. Поповић *Житија светих за мај*, Београд 1974, 534.

[23] Ј. Поповић, нав. дело, 534.

[24] Ф. Πομπίνος, нав. дело, 255. О једној синајској икони св. Јована Владимира писао је и Г. Острогорски, *Синајска икона св. Јована Владимира*, Гласник Скопског научног друштва 14, Скопље 1935, 99–106.

ке, заштитника сликара, они постављају лик св. Јована Владимира. Може се претпоставити да су се ови сликари у обликовању фигуре и лика светитеља служили неким издањем његове службе и житија. О ширењу култа св. Јована сведочи и један запис са маргине минеја бр. 595 из 1570. године (Атина, Национална библиотека), где је под 22. маја наведено: „Овог дана се поје служба св. Јовану Владимиру".

С друге стране, култ св. Саве и св. Симеона се бесумње ширио из Хиландара, чији су они оснивачи. О томе говоре сачувана њихова житија и службе из манастира Св. Пантелејмона, Велике Лавре, скита Св. Ане, Ватопеда и Јерусалимске библиотеке бр. 104.[25] У време турске владавине имена српских светитеља улазе у синаксаре и минеје ради празновања, као што је наведени минеј из Националне библиотеке у Атини, а срећемо их и у *Празничнику* св. Никодима Светогорца (1749–1809).[26]

Током турске власти над православним народима Балкана шире се ови култови као уједињујући фактори. Истицање балканских светитеља, без обзира на њихову националност, навела је и Галактиона, епископа Доменико-Еласонског, да прикаже српске светитеље у свом катедралном храму.

Silas Kukiaris

QUELQUES REPRESENTATIONS DE SAINTS SERBES EN GRECE HORS DU MONT-ATHOS

Résumé

Les représentations des Saints Serbes, conservées en Grèce sont relativement peu nombreuses, sauf sur le Mont – Athos, et c'est surtout à partir du XVIe siècle qu'on les voit apparaitre. Saint Joassaph, deuxième fondateur du Grand Météore, est représenté aux Météores. Saint Sava est représenté à Saint Demetre, à la Palatitsia d' Imathia, et ce même saint est aussi représenté à Domeniko d'Elassona, ainsi que sur une icône du musée de la Métropole de Mytélini. Saint Jean Vladimir est représenté deux fois, à Thessalia et à Pentalopho Koganis ainsi que sur une icône qui se trouve en Albanie.

Les offices, les synaxares et les engomias rédigés en grec ont contribué à la propagation et à la vénération des saints serbes et à la vénération des saints serbes et à leur représentation dans l'espace grec, à partir du XVIe siècle, tout comme y a contribué le monastère de Hilandarion au Mont – Athos.

[25] Ј. Тарнанидис, нав. дело, 104.

[26] Νικοδήμου Αγιορίτου, Συναξαριστής των δώδεκα μηνών, Αθήνα 1868, 382, 457.



Сл. 1. Св. Јоасаф, Метеори, Црква манастира Преображења, 1483.

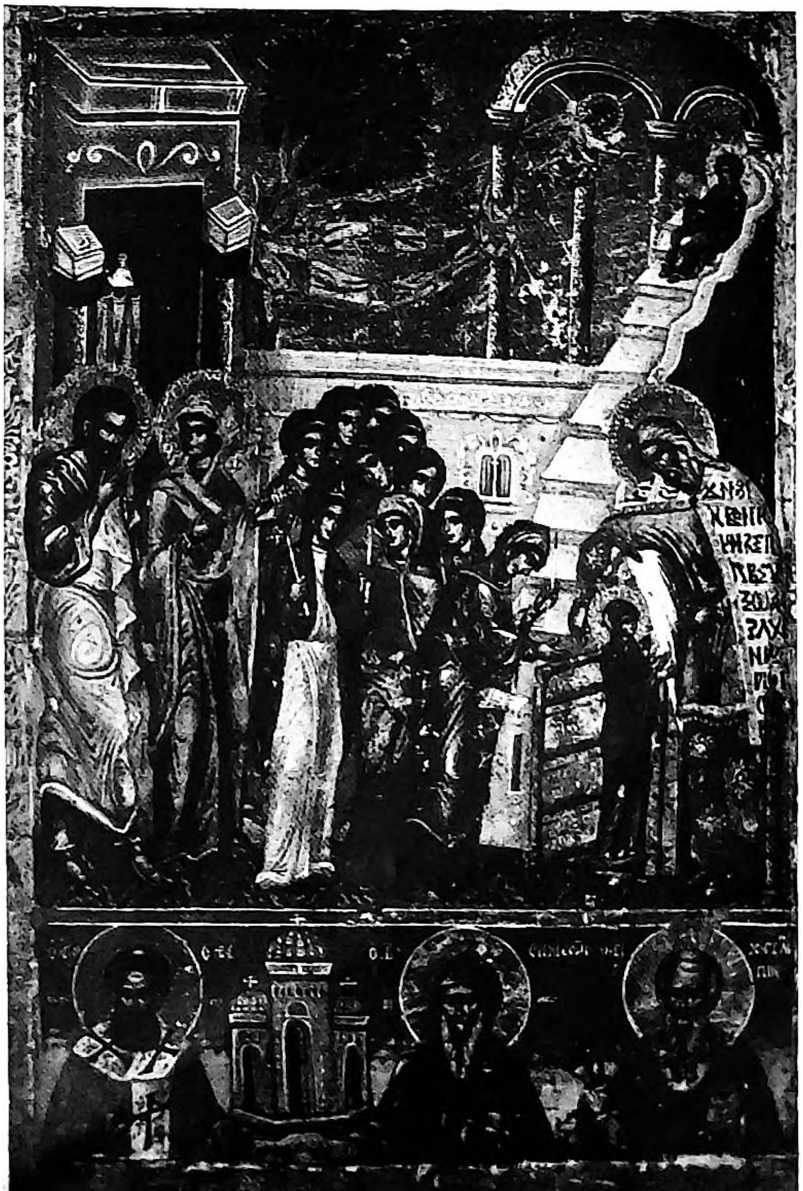


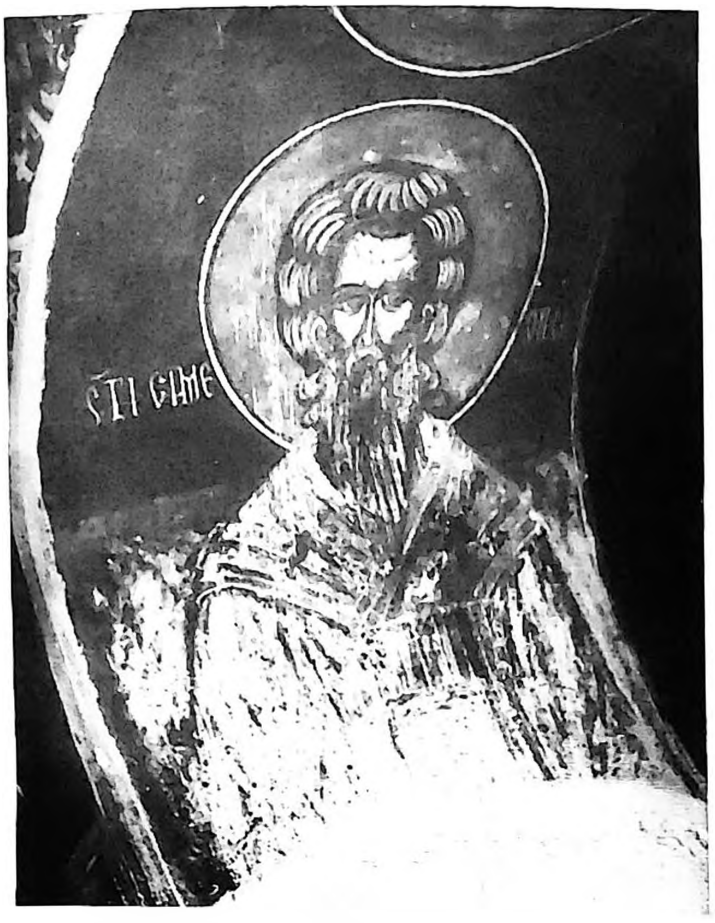
Сл. 2. Св. Јоасаф, Метеори, Нова црква манастира Преображења, 1552.



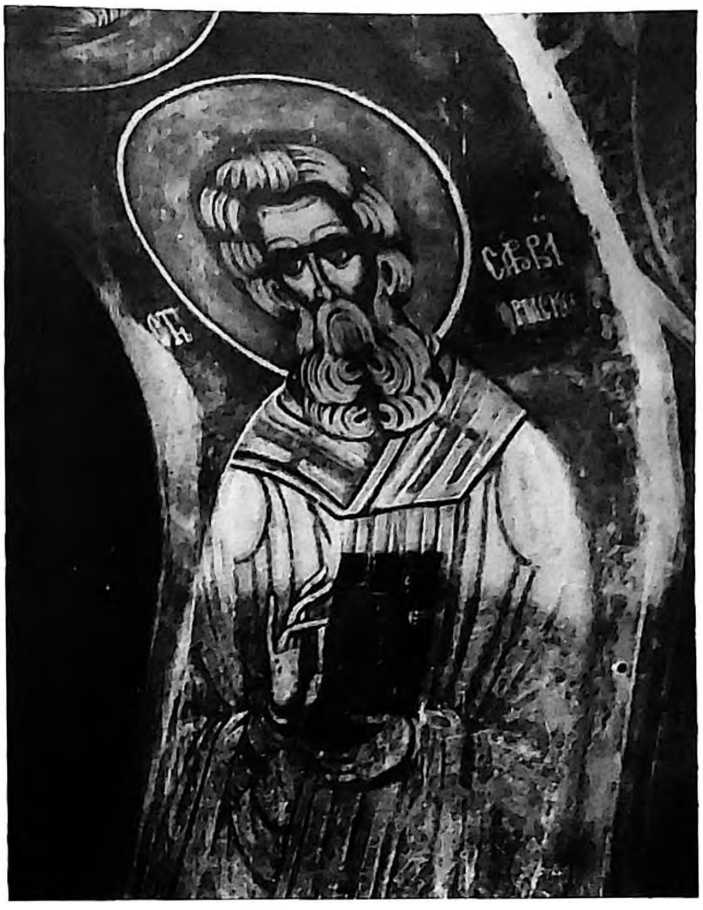
Сл. 3. Св. Атанасије и св. Јоасаф, Метеори, Нова црква манастира Преображења, 1552.

Сл. 4. Ваведење Богородице, св. Сава, св. Симеон и св. Харалампије, Митилини, Музеј митрополије, крај XVII в.





Сл 5. Св. Симеон Српски, Доменико-Еласон,
Црква Св. Георгија, 1611.



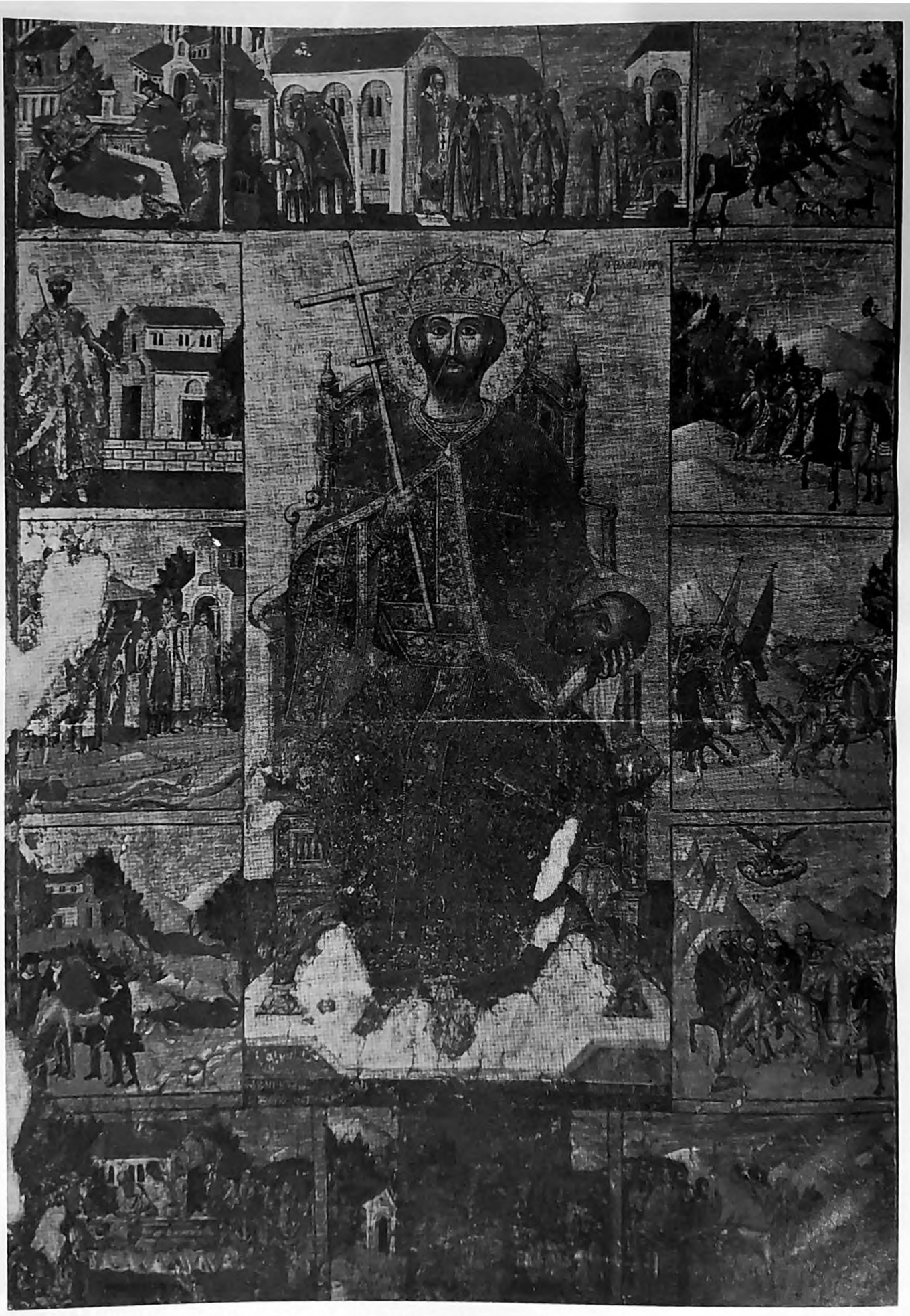
Сл. 6. Св. Сава Српски, Доменико-Еласон,
Црква Св. Георгија, 1611.



Сл. 8. Икона св. Јована Владимира, Тирнавос,
Црква Богородице, 1778.



Сл. 9. Св. Јован Владимир, Оксинија Каламбакас,
Црква Св. Георгија, 1779.



Сл. 7. Житејна икона св. Јована Владимира, Манастир Арденица, 1731.

БРАНИСЛАВ ЦВЕТКОВИЋ

О доловским рипидама Јована Поповића и њиховом ликовном предлошку

Везе новијег српског сликарства с иконографским сижеима и стилским постулатима савремене западноевропске уметности одавно су предмет озбиљних истраживања. Рад на проучавању узора српског сликарства XVIII века донео је протеклих деценија веома значајне резултате, осветливши етапе у процесу његовог постепеног укључивања у токове европских уметничких кретања.[1] Нису изостали ни напори усмерени на изналажење узора српских уметника који су живели и радили током XIX века, о чему такође постоји специјализована литература.[2] Међутим, изучавање степена удела туђих ликовних решења, посебно када су у питању српски сликари XIX века, даје у последње време све занимљивије резултате. Проналажење предложака и довођење у везу појединих сликара с одређеним иконографским или стилским концептом умногоме увећава знања о идејним и ширим уметничким основама једне личности. У исто време, разнолике појаве у српској уметности на тај начин постају објашњиве и лакше их је потом сврстати у одређену

[1] За основну литературу в. Д. Медаковић, *Истраживања новије српске уметности*, у *Српска уметност у XIX веку*, Београд 1981, 3–58, и проширени текст у Д. Медаковић, *Истраживачи српских старина*, Београд 1985, 23–62. Овом проблематиком бави се и већи број млађих аутора: М. Тимотијевић, М. Самарџија–Костић, Љ. Стошић, О. Радуловић и др.

[2] Ј. Секулић, *Минхенска школа и српско сликарство*, Прилог проучавању односа, Зборник Народног музеја 2 (Београд 1959), 251–277; М. Јовановић, *Иконографија Апотеозе Лукијана Мушицког*, Зборник Светозара Радојчића, Београд 1969, 125–131; З. Давидов, *Сликарски узори Павла Симића*, ЗЛУМС 8 (Нови Сад 1972), 327–338; М. Јовановић, *Ђура Јакшић пред Рубенсом*, исто, 341–345; Р. Михајловић, *Амблематски основи слике Миле вести Катарине Ивановић*, Свеске 4 (Београд 1977), 19–26; Л. Шелмић, *Прилог проучавању српског назренског сликарства. О једном сликарском приручнику српских сликара средине XIX века*, ЗЛУМС 15 (Нови Сад 1979), 387–393; Р. Михајловић, *Мртва природа у српском сликарству* XVIII и XIX века, Београд 1979; М. Јовановић, *Пантелић или Ридл, Алексић и Штук*, Свеске 11–12 (Београд 1981), 41–45; Н. Кусовац, Р. Михајловић, *Катарина Ивановић*, ед. САНУ, Београд 1984, 67–80; М. Јовановић, *Катарина Ивановић у Минхену и белгијско историјско сликарство*, ЗЛУМС 20 (Нови Сад 1984), 275–281; Б. Вуксан, Јован Исајловић–Млађи, *Кнез Милан Обреновић II на одру*, исто 99–115; Р. Михајловић, *Ноћ у делу Ђуре Јакшића*, Зборник Народног музеја 13–2 (Београд 1987), 111–123.

категорију. У овом прилогу пажња ће бити посвећена једном таквом сегменту у делу сликара Јована Поповића.

Нема сумње да је до појаве књиге о Јовану Поповићу (1810–1864) из пера Николе Кусовца дело овог сликара било практично једва познато.[3] Кусовац је откривањем великог броја Поповићевих слика заправо омогућио даља изучавања овог веома занимљивог и образованог уметника. За нас је овде посебно значајан онај део Поповићевог ликовног опуса у којем се препознају смишљене и за оно време уобичајене позајмице[4] које су сликари чинили било при стварању композиције, било у детаљима. Ова пракса уочена је раније и код Јована Поповића. Тако су још В. Петровић и М. Кашанин, без дубљег упуштања у проблем, указали да се о Поповићевом делу може расправљати са становишта оригиналности,[5] док је Р. Антић-Божић истакла да је Поповић у свом раду често прибегавао копирању.[6] У поменутој монографији Н. Кусовац децидирано каже да је „Поповић био одличан кописта", који се радо користио виђеним решењима,[7] те да се у копирању није везивао за један узор, исказујући разноликост интересовања,[8] тако да је „вршио одабир дела за копирање искључиво према њиховом техничком а не стилском садржају".[9] Побројавши познате и дотад утврђене Поповићеве копије,[10] Кусовац је изнео сасвим објективан закључак о Јовану Поповићу као „најзначајнијем кописти у српском сликарству XIX века, поред Димитрија Аврамовића".[11]

У књизи о српском сликарству у доба романтизма М. Јовановић је изнео запажања према којима се Поповићево црквено сликарство, у решавању чисто ликовне проблематике, посебно везује за круг Јозефа Фириха и Леополда Купелвизера, најзначајнијих представника друге генерације бечких сликара назарена.[12] Као бечки ђак, Поповић је користио, попут многих других својих

---

[3] Н. Кусовац, *Јован Поповић сликар*, Оново 1971.

[4] З. Давидов (нав. дело, 331) упозорава да честе позајмице из западноевропског графичког репертоара треба изучавати без предрасуда, јер је то била уобичајена пракса током XVIII и XIX века.

[5] В. Петровић, М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини*, Нови Сад 1927, 24.

[6] Р. Антић-Божић, *Јован Поповић у Београду*, Зборник Матице српске, сер. др. наука бр. 10 (Нови Сад 1955), 58.

[7] Н. Кусовац, нав. дело, 35.

[8] Исто, 52.

[9] Исто, 53.

[10] Исто, 52–55. Аутор наводи следеће копије: А. ван Дајк, *Распеће*, Ј. Биндер, *Ромул и Рем*, Г. Молтени, *Католичка исповест*, Ф. фон Рајски, *Са похода у Русију*, Ј. Данхаузер, *Аврам и Агара*, Д. Индуно, *Крунисање Давидово*. У приказу Кусовчеве књиге П. Васић је допунио овај списак још једном Поповићевом копијом. Реч је о копији слике Миклоша Барабаша *Сужањ*, уп. Р. Васић, *Umetnički život – kritike, prikazi i članci 1971–1975*, Beograd 1985, 80.

[11] Н. Кусовац, нав. дело, 54.

[12] М. Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма (1848–1878)*, Нови Сад 1976, 76–77.

колега, и западноевропску графику као предложак и испомоћ за своја композициона решења. У томе је налазио снажан ослонац и додатни подстицај да у своје сликарство унесе што више елемената тадашњег најнапреднијег ликовног схватања, оличеног у покрету назарена.[13] У исто време, као Павле Симић, и Поповић је умео да се приклања уже даниловским решењима, у зависности од тренутка, уз повлађивање укусу српске средине.[14] Приближавање Поповића назаренском колориту открила је Л. Шелмић, пруживши значајан допринос спознавању његових ликовних предложака. Она је утврдила да је за икону *Мојсије на гори* (1854/55), из српске цркве у селу Долову, Поповић за предложак композиције употребио у ствари једну графику.[15] Реч је о дрворезу, који је по нацрту немачког назаренског сликара А. Штрехубера извео К. Цимерман (такође назарен, немачки графичар), а који је Поповић пронашао у илустрованој Библији из 1850. године, дакле истој оној којом се користио Павле Симић у раду на свом црквеном сликарству.[16]

Међутим, Јован Поповић је као учени сликар ширио своја уметничка врела, инспиришући се и старим мајсторима. У његовом портретском раду, у којем се Поповић нарочито истиче, својевремено су уочени и занимљиви композициони и иконографски утицаји појединих дела Дирера и Веласкеза, што на свој начин говори о упућености Поповића као сликара и његовој умешности да виђено прилагоди потребама српске грађанске средине.[17] Ми ћемо се овом приликом задржати на још једном таквом случају, када се Јован Поповић послужио туђим ликовним решењем; реч је о Антонису ван Дајку.[18]

У селу Долову запазили смо да су рипиде, које је Поповић насликао за тамошњу српску цркву, у ствари изведене по предлошцима. У питању су познати портрети апостола које је потписао А. ван Дајк.[19] Висок квалитет сликаних рипида, с ликовима апостола с обеју страна, на свој начин открива и Поповићеву уметничку способност да се уздигне изнад чисто занатског схва-

---

[13] М. Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Крагујевац–Београд 1987, 73–74.

[14] З. Давидов, нав. дело, 329; N. K u s o v a c, *Popović Jovan*, Likovna enciklopedija Jugoslavije 2, Zagreb, 1987, 615.

[15] Л. Шелмић, нав. дело, 390–391, сл. 7, 8.

[16] Исто, 387, аутор с правом истиче да се ослањање на назаренски сликарски предложак може тумачити као још један показатељ Поповићевог занимања „за савремене ликовне проблеме".

[17] Р. Михајловић, *Портрети старих мајстора и Јован Поповић*, Зборник Народног музеја VIII (Београд 1975), 525–530.

[18] У досадашњој литератури није било запажено да се у Поповићевом делу могу препознати утицаји старих фламанских односно низоземских уметника. Треба указати посебно на А. ван Дајка али и на Рембранта и низ његових епигона, чије иконографске и композиционе упливе није тешко пронаћи на неким Поповићевим делима црквеног сликарства.

[19] Н. Кусовац (нав. дело, 108) сматра да Поповић у црквеном сликарству није начинио ни једну директну копију.

тања поруџбине, али и високе узоре за којима је посегао.[20] Угледање на ван Дајка за XIX век било је уобичајена појава међу сликарима. Постојале су многобројне графике рађене према ван Дајку као готови предлошци сликарима.[21] Утицај ван Дајка тешко је у потпуности сагледати, будући да је његово велико дело својом снагом превазилазило и просторне и временске границе. Уметници су се угледали на ван Дајка било непосредним посматрањем његових слика, којих су били пуни музеји и галерије,[22] било путем графичких илустрација које су преносиле ван Дајкове радове и до најудаљенијих места.[23] Исто тако, копирање ван Дајка неговано је и на уметничким школама и међу самим уметницима који су се још увек учили занату.[24]

У Музеју лепих уметности (Szépmüvészeti múzeum) у Будимпешти, у сталној галеријској поставци, налази се једна слика Антониса ван Дајка, сигнирана као *Свети Јован Јеванђелиста*,[25] која је у цртежу и композицији светитеља загледаног у калеж у руци у потпуности идентична одговарајућој иконирипиди Јована Поповића, сликаној за цркву у Долову.[26] На основу тако велике сличности између двају радова природно је закључити да се млађи сликар послужио ван Дајковом сликом као ликовним предлошком (слике 1 и 2).

Да би се предлошци и за осталих једанаест Поповићевих икона пронашли, потребно је утврдити да ли је било још ван Дајкових слика с портретима апостола. Тако, представа *Св. Јована Јеванђелисте* А. ван Дајка (уље на храстовом дрвету 64,5x50 cm), која се може видети у Будимпешти, само је део низа портрета апостола (дванаест комада) који су чинили састав једне италијанске приватне збирке. Она је 1914. године доспела у трговину уметничких дела J. Белера (Böhler) у Минхену, одакле је убрзо распршена у немачке, мађарске и

---

[20] Н. Кусовац, нав. дело, 111–112, оцењује доловске рипиде као најбоља и најоригиналнија остварења у Поповићевом црквеном сликарству.

[21] З. Давидов, нав. дело, 333, 335; Д. Медаковић, *Христове параболе на иконостасу Николајевске цркве у Земуну*, Зборник Народног музеја IV (Београд 1964), 384, наводи ван Дајкове гравире које су на Западу кружиле као ликовни предлошци.

[22] Тако је Ђура Јакшић као своје узоре посебно истицао ван Дајка и Рембранта, „Нидерландску школу", али се изгледа највише угледао на Рубенса, уп. М. Јовановић, *Ђура Јакшић пред Рубенсом*, нав. дело, 341–342.

[23] Тзв. Килијанова библија садржавала је копије ван Дајкових слика, в. М. Јовановић, *Илустроване библије из библиотека у Бечу и Минхену*, Зборник Филозофског факултета X–1 (Београд 1968), 302.

[24] C. Von Lützow, *Geschichte der KK Akademie der bildenden Künsten*, Wien 1977, passim.

[25] *Katalog der Galerie alter Meister I*, bearbeitet von A. Pigler, Budapest 1967, 204, Nr. 6377, Taf. 212 (са литературом). Колеги István-у Barkóczi-у, кустосу шпанског сликарства у Музеју лепих уметности у Будимпешти, и на овом месту захваљујем на ближим информацијама о наведеној ван Дајковој слици.

[26] Н. Кусовац, *Јован Поповић сликар*, 188, црно-бела репродукција, кат. бр. 166 (уље на дасци 13,5 x 17,5 cm).

шведске приватне колекције.[27] Портрет Јована Јеванђелисте налазио се заправо у поседу Бернарда Бака (Bernhard Back) из Сегедина, а пештанском Музеју лепих уметности у трајно власништво завештала га је 1930. године Мађарска народна банка.[28] Овај портрет апостола Јована једна је од првих слика које је млади ван Дајк урадио као самостални уметник са сопственом радионицом у Антверпену. Према једном доцнијем сведочењу Јана Бројгела, низ од дванаест допојасних портрета апостола с представом Христа (као тринаестог), сликан је потом у још најмање двема сличним варијантама и представља , сва је прилика, најранија сачувана дела Антониса ван Дајка.[29]

Ван Дајк је имао само нешто више од петнаест година када је отпочео са радом у својој радионици. Већ тада је имао и своје прве ученике и помагаче. Слика којој овде обраћамо посебну пажњу настала је, по свему судећи, између 1615/6. и 1620. године и несумњиво је једно од најбољих дела у ван Дајковом низу апостолских ликова. Сликајући их, ван Дајк је следио решења ране фламанске традиције. Апостола Јована је насликао одевеног у јарко црвени огртач како посматра кобни путир у својој руци, ипак га благосиљајући „ритуалним гестом свештеника". Као и на другим комадима из серије портрета, и у овом је случају уметник постигао дубоку психолошку студију лика, сликаног, највероватније, према живом моделу. У начину на који је спроведено светло, које носи улогу градивног елемента слике, присутан је утицај каравађовских начела. Па ипак, светлост је овде дата према старофламанској рецептури, преко вештачког (свећа) а не природног извора.[30] Богатство драперије, „истицање отмености" модела карактеристичне су особине стваралаштва раног ван Дајка, који није достигао свој пуни лични израз. Његове су форме још увек пуне и снажне и он темпераментно истрајава на рецидивима фламанског маниризма, посебно у сликама с библијском садржином.[31] Ван Дајк је насликао неколико верзија апостолских портрета (па тако и апостола Јована), који нису били намењени сакралном простору. Ове су слике продаване љубитељима уметности и колекционарима у Антверпену као представе чувених личности из Светог писма.[32]

---

[27] *The Budapest Museum of Fine Arts*, Ed. and with a Preface by K. Garas, 66. Остали портрети апостола из истог низа у највећем броју репродуковани су у E. Schaeffer, *Van Dyck – des Meisters Gemälde in 557 Abbildungen*, Stuttgart und Leipzig 1909, 4, Taf. 1–8. Портрети апостола сигнирани: *Bartholomäus*, *Matthias*, *Petrus*, *Simon* и *Paulus*, налазе се данас у Königliche Gemäldegalerie у Дрездену, а портрети сигнирани: *Jakobus Maior*, *Simon*, *Matthäus*, *Bartholomäus* налазе се у Earl Spencer's Althorp House, док је слика *Der Heilige Joseph* (сликана у истом маниру, али ван низа) у Лувру. Код Шефера сви наведени портрети датовани су оквирно, „Aus der Frühzeit des Meisters".

[28] *Katalog der Galerie alter Meister*, 204.

[29] Thieme-Becker, *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler*, Zehnter Band, Leipzig 1914, 264 (са литературом).

[30] *The Budapest Museum of Fine Arts*, 66, репродукција бр. 54.

[31] H. Rosenbaum, *Der junge van Dyck*, München 1928; Z. Šenoa, *Dyck Anthonis van*, Enciklopedija likovnih umjetnosti 2, Zagreb 1962, 150–151.

[32] *The Budapest Museum of Fine Arts*, 66.

Die zwölf Apostelportraits des jungen van Dyck gelten als die frühesten aufbewahrten Werke dieses Malers. Aber gerade diese Werke sind unter den Zeitgenossen so populär gewesen, daß sie von einigen Künstlern oft und mehrmals kopiert wurden. So hat beispielsweise der flämische Kupferstecher C. van Caukercken (1626–1680) nach diesen Originalen van Dycks mehrere Kupferstiche der Apostel hergestellt. Allem Anschein nach scheinen diese Kupferstiche auch in die Hände von Jovan Popović geraten zu sein, so daß sie ihm als Vorlage gedient haben mochten, da er die Originale nicht kennen konnte, da sie sich in Privatkollektionen befanden.

Popovićs Entscheidung für van Dyck als Vorlage, wobei es völlig unwichtig ist, wie die graphischen Blätter in seine Hände geraten sind, zeugt von einer gewissen stilistischen Umorientirung in seinem Schaffen. Diese Tatsache bildete gewissermaßen eine Bestätigung der bekannten These, nach der Popović als Vertreter der frühen Romantik in der serbischen Malerei gilt.



Сл. 1. А. ван Дајк,
Св. Јован Јеванђелиста, 1615–20.



Сл. 2. Јован Поповић,
Апостол Јован, 1854–5.



Сл. 3. А. ван Дајк,
Св. Матеја, 1615–20.



Сл. 4. Јован Поповић,
Апостол Матеја 1854–5.

ИРИНА СУБОТИЋ

Рани опус Миленка Шербана

Место које је Миленко Шербан заузео у војвођанској, српској и југословенској уметности није прецизно одређено, иако су његов значај и углед неоспорни. На почетку свога креативног рада доспео је у сâм врх ликовних збивања својим младалачким опусом који је нагло, бурно, готово оркански, на прелазу из треће у четврту деценију, усковитлао нашу уметност. То ће и бити основни предмет нашег представљања.

Сећања најчешће воде ка смиреном, медитативном и отменом професору сценографије на Факултету, сада Академији примењених уметности, између 1948. и 1970. године, и на Академији за филм, радио и телевизију у Београду, аутору позоришних декора за *Покондирену тикву*, *Перу Сегединца*, *Авети*, *Мизантропа*, за *Кројцерову сонату* и *Дечју трагедију*, *Браћу Карамазове*, *Ромеа и Јулију*, *Дунда Мароја* и *Магбета*, *Краља Лира*, *Дон Карлоса*, *Јегора Буличова*...; знало се да је био племенити љубитељ лепог и префињеног, „предратни господин" који није правио буку око себе и свога рада и који је представљао једну од драгоцених спона са некадашњим тежњама да се кроз европејски говор пронађе сопствено биће. О томе говоре његове зреле, топле, интимне слике, ентеријери и мртве природе, а пре свега серија благих и оплемењених, ликовно богатих и психолошки разрађених портрета у пастелу, које често виђамо по београдским породицама и које је предано радио током целог живота, посебно им се посветивши по одласку у пензију. У лику Миленка Шербана криле су се и друге особености, ретко извучене у први план: да је био пионир наше модерне, праве сценографске уметности, да је као педагог оставио огромног трага на читаве генерације својих студената и поштовалаца, да је био тихи и инвентивни козер, пун сећања на своје богато искуство, уметничких реминисценција и драгоцених опаски... Да је каријеру започео бурно и гласно и да се у каснијим годинама, поново са колористичким жаром и избореном слободом израза, вратио својој првој страсти – сликању, кроз које је откривао неке велике, потиснуте енергије. Погледом данашњег историчара уметности, чини нам се да спој различитости у једној тако драгоценој и драгој личности, каква је био проф. Миленко Шербан добија посебну светлост ако

се употпуни истраживањем његовог раног опуса, његових почетних сликарских настојања у којима препознајемо неукротиве идеале, еуфоричну веру у моћ сликарског чина, храброст достојну младалачких амбиција и нескривеног талента, истраживачку знатижељу да се радости живота преточе у силовити ликовни доживљај пун спонтаности и снаге, да се до граница ирационалног пренесу учења из велике, француске, париске средине и споје са аутохтоним и традиционалним, понетим из сопственог окружја. Осећао је себе Војвођанином – говорио је, јер је користио традицију, али је – по сопственом сведочењу – желео да разбија оквире регионалности, да буде човек света и да се посвети свим људима.

Рођен 4. априла 1907. године у Срему, у Черевићу, Миленко Шербан је стасао у жељи да се посвети уметности: као средњошколац је излагао уљане слике и цртеже пером и оловком у учионици новосадске Мушке гимназије – једином излагачком простору – августа 1926. године и одмах добио подстрек за даљи рад захваљујући написима у штампи: већ 17. августа *Застава*[1] наглашава да је младог Шербана трогодишњим утицајем професор Васа Ешкићевић „упутио здравим националистичким правцем, трудећи се да од њега створи у првом реду српског уметника" и да четрдесет изложених слика, углавном портрета и предела, показују „моћан таленат који још само треба да доврши своје студије у којем великом европском центру па да послужи нашем роду на понос и дику и то широм света". Писац текста позива да се добровољним прилозима и куповином дела помогне младом сликару. И Михаило С. Петров у *Летопису Матице српске*[2] – мада је изложбу критиковао због неусклађености и површинског третмана – осетио је добре почетке на које је Шербана упутио ученик Иље Рјепина, Васа Ешкићевић – романтичарско расположење, лирски однос према добро одабраним мотивима, пејзажима и портретима у којима је налазио типичне одлике представљене личности. Истина, прве поуке будући сликар је добио још од свог черевићког учитеља Рехака, који је доносио за цртање пољско цвеће, воће и багрем у цвету. Приче о уметности Шербан је слушао од старог суседа, аустроугарског пуковника Карла Оливијерија (Carlo Olivieri) који је знао занесено да говори и подстиче младе на маштање, исто као и од гимназијског професора у Новом Саду Пере Богдановића, секретара краља Николе, бечког студента, заљубљеника у Италију, античку културу и уметност. Шербану је отац умро када је имао девет година; мајка му је била први и најстрпљивији модел; серијом портрета коју је уз то напамет радио, у ствари је настојао да из сећања извуче репрезентативне ликове Уроша Преди-

[1] О (зрен) С(уботић), *Изложба сликарских радова Г. Миленка Шербана*, Застава, 17. август 1926.

[2] Михаило С. Петров, *Изложба Миленка Шербана*, Летопис Матице српске, Нови Сад, септембар 1926, књ. 309, св. 3. стр. 364–365.

ћа, Новака Радоњића, Стевана Алексића који су га трајно импресионирали са зидова свечане дворане новосадске гимназије. Захваљујући скромно сакупљеним парама после првог излагања, без ичије помоћи, Шербан одлази у Париз. Његово краткотрајно учење код Фаворија (Favory) и Пикара ле Дуа (Picart-le-Doux) на популарној али не и посебно напредној школи Коларосси (Colarossi) на Монпарнасу 1926. године оставило је мањег трага него прелазак код угледног и најутицајнијег педагога Андреа Лота (André Lhote) 1927. године. Код Лота су многобројни југословенски ученици налазили уточиште, разумевање и измирење својих амбиција са корисним лекцијама о трајности модерне уметности, о складу класичних закона и нових истраживања. Париз је у тим данима, као уосталом и пре и после тога, био обавезна Мека свих младих који су трагали за остварењем својих великих уметничких циљева и жеље да овладају светом, који су у амбијентима урбане вреве, огромне уметничке конкуренције и понуде по музејима, галеријама, аукцијским кућама и сликарским атељеима успевали да изграде ликовни језик у сагласју са захтевима времена. У Паризу је излагао са групом југословенских сликара и вајара 1928. године у сали читаонице Свесловенског института.[3]

По свој прилици, тој изложби није лично присуствовао јер је већ 5. фебруара 1928. отворио изложбу у Новом Саду, у просторијама Берзе – где је пре тога излагао Добровић – заједно са Крстом Хегедушићем, за којег га је везивало велико париско пријатељство, овековечено у многобројним писмима сачуваним у породичној архиви.[4] Са њима је обилазио Лувр и друге музеје и галерије, откривајући мале и велике уметнике, Фрагонара, Енгра, Сезана, Реноара, Матиса, Бонара, познате и непознате цивилизације – посебно персијске минијатуре које ће на Шербанов укус и разумевање уметности оставити великог трага управо својим сјајем, кристалном чврстином и невиношћу, а што је

[3] Catalogue de l'Exposition de Groupe des artistes yougoslaves à Paris, 9, rue Michelet, од 23. до 28. фебруара 1928, заједно са Петром Добровићем, Сергијем Глумцем, Славком Брилом (Brill), Антоном Хутером, Леом Јунеком, Миланом Коњовићем, Лазаром Личеноским, Станком Радонић–Лучев, Иваном Лучевим, Петром Лубардом, Јурајем Планчићем, Дујмом Пенићем, Ристом Стијовићем, Ђорђем Ораовцем, Фердом Перићем, Вуком de la Martiniere Велимировић, Николом Мартиноским (потписаним као Мартин) и Крстом Хегедушићем (који је транскрибовао своје име у Hégédouchitch). Шербан је излагао један пејсаж и његово име је такође добило француску транскрипцију: Cherban.

[4] Писма из 1927, 1928, 1930. године веома су професионално садржајна, али и топла, пријатељска; у њима Хегедушић пише о својим погледима на уметничку климу, о предстојећем формирању групе Земља („Naravno sva mladost Zagreba je oduševljeno uz nas i sa nama i raznest ćemo te stare kanone i švercere inostranih valuta likovnih ko pljevu"); Хегедушић пише и о својим колегама – Шумановићу, Добровићу, Табаковићу, о изложбама у припреми, о сарадњи уметника из Загреба, Љубљане, Београда, о критичарима и њиховој улози у ликовном животу. Преписка није објављена, у великој мери није још ни дешифрована јер је ауторов рукопис веома нечитак, али свакако заслужује да буде посебно обрађена. Дугујем велику захвалност удовици проф. Шербана, Соњи, и ћерци, Нади Шербан, које су ми великодушно ставиле на располагање његову комплетну документацију и помогле да употпуним овај текст.

на известан начин повезао са својом трајном наклоношћу према народним мотивима, сељачким торбама и тканицама, везу на марамама или чарапама које је као детаље уносио на своје слике.[5] Резултате Шербановог првог париског боравка поново је пратио Михаило С. Петров у *Летопису Матице српске*[6] који је нагласио да Шербан „располаже тананијим сликарским квалитетима од свога друга", да је пре одласка у Париз био само даровити средњошколац, а да га је Лотова школа научила да озбиљнијим погледом прати сликарство и успева да пренесе 'изразито сликарска расположења'". Разуме се, критичар је свестан да се пред младим стваоцем тек отварају путеви, да он није још пронашао одређени правац, али добре наговештаје дају слике мањег формата, попут *Јерменске цркве* или *Кулпина*, или већег – *Електричне централе у Новом Саду*, за разлику од строжих портрета и аутопортрета, „програмски исфорсираних", како пише Петров. Можда се овај став односи на портрет Шербанове сестре од ујака, Љубе, из 1927. године, нестао за време рата, у којем је лотовска геометризација још увек задржала ученичка својства. Шербан је излагао и шаљиву групну композицију, такође из 1927. године, рађену на основу изреке „Част сваком – вересија ником" у којој бисмо, можда, могли да препознамо одблеске дружења са Крстом Хегедушићем, његов социјални и дидактички ангажман, хуморну ноту и фолклорно надахнуће, суштински везано за дела из „земљашке" фазе.

Ове критике тада већ угледног и признатог сликара и критичара Михаила С. Петрова помогле су, по свој прилици, да Миленко Шербан прихвати неке битне поуке али и да се одлучи за још један поход у Лотов атеље током 1929. године. После пута осетило се да сажима основна учења, да даје нову чистоту изразу, задржавајући притом изворе који су градили његов ликовни језик и који су имали упоришта у добро постављеним ликовним начелима. Као и многи други Лотови ђаци, Шербан је у атељеу познатог педагога могао много чему да се научи, али је лекције преточио у друкчији језик, трагајући за аутономним исказом и сопственим темпераментом, ослободивши се, убрзо по напуштању Лотове школе, формалних категорија о геометризацији разломљених површина, а задржавајући, извесно време, одређени конструктивно-експресионистички начин компоновања дела и чврше ритмоване форме, као далеке одблеске посткубистичког третмана слике. Као трајне поуке схватио је значај Лотових лекција о општим, основним принципима сликања, у које је париски мајстор уплитао и личне ставове, али они никада нису преовлађивали. Поучавао је о унутарњем цртежу и моделацији, о усклађивању свих елемената

[5] Сведочанства у веома садржајном интервјуу: Д (рагослав) А(дамовић), *Човек и његов свет*, Политика, Београд, 13. јануар 1974.

[6] Михаило С. Петров, *Изложба Хегедушић–Шербан*, Летопис Матице српске, Нови Сад, март 1928, књ. 315, св. 3, стр. 458–459.

приликом грађења композиције, о трагању за равнотежом и добром одмереношћу детаља и целине, као и о класичним захтевима скраћења, перспективе, о префињености бојеног слоја слике, сензибилном осветљењу и уношењу сопствене поетике. У такве промишљене и хармоничне радове, на основама лотовских учења, спадају три Шербанове сачуване слике – *Лежећи акт* и *Седећи акт*, у приватној колекцији у Београду и један *Акт* у Паризу.

Миленко Шербан је, попут готово свих уметника који су хрлили у Париз а често и у Лотов студио и/или попут наших најпознатијих сликара – Шумановића и Аралице, Милуновића и Коњовића, Радовића и Бијелића, Узелца и Хакмана, Челебоновића и Добровића, учествовао у великој авантури изградње нашег сликарства четврте деценије, на основама негирања постављангардних, програмских лекција и улажења у друкчији свет емотивног и сензибилног пластичног казивања, које је варирало експресионистичке слободе и водило ка поетизованом, реалистичком, мање или више интимном доживљају света. После излагања на Првој јесењој изложби београдских уметника 1928/29. године, о чему пишу и Бранко Поповић и Тодор Манојловић, значајнији групни наступ Миленка Шербана био је већ 1930. године на другој пролетњој изложби југословенских уметника када његове сликарске квалитете Сретен Стојановић[7] истиче заједно са Недељком Гвозденовићем и Светиславом Стралом. Почињао је период првих великих тренутака освојене слободе, време његових младалачких али већ зрелих и сигурних остварења, време које, разуме се, неће дуго трајати мада ће оставити не само најзапаженија дела, него и скривеног трага на целокупном његовом даљем раду. Другим речима, све што је Шербан са двадесет две, три или четири године урадио, слило се као бујица у језгровити и снажни младалачки опус, широм му отворило врата за приступ Облику, најмаркантнијој групи београдских сликара, са којом наступа од њене шесте изложбе новембра 1931. године и за излагање са Независнима. Наговештај тог бурног сликарског темперамента већ је доживео своју изразиту снагу 1929. године на познатој слици *Са Калварије*, власништво Галерије Матице српске у Новом Саду (инв. ГМс 195; једна варијанта исте слике чува се у приватној колекцији у Новом Саду). Ту је класична организација сликаног предела, у дијагоналама и вертикалама, своју динамичност добила смелим и јаким црним линеарним нагласцима, узвитланим намазима зелене боје у многим нијансама, као и белим просијањем. Платно је било изложено на Четвртој јесењој изложби о којој Растко Петровић пише веома детаљно, помињући управо то дело, репродуковано уз његов текст у *Политици*.[8] Истим поводом га истиче и Десимир Благојевић.[9] Растко Петровић уочава да Шербан слика са

---

[7] Сретен Стојановић, *Друга пролетња изложба југословенских уметника*, Политика, Београд, 11. мај 1930.

[8] Н. Ј., *Четврта јесења изложба*, Политика, Београд, 7. октобар 1931.

[9] Д(есимир) Благојевић, *Изложба београдских ликовних уметника*, Правда, Београд, 8. октобар 1931.

доста смелости, да је дело исказало богатство палете те да је било пријатно изненађење својом свежином, „иако је без унутарње борбе и победе". С друге стране, Десимир Благојевић пореди Шербана са Добровићем и наглашава његов дубљи смисао за чистоту и снагу боје.

Само месец дана касније, Шербан се појављује на Шестој изложби Облика где га поново запажа Растко Петровић,[10] сматрајући га „јасним и чврстим у памети и композицији". Критика се готово утркивала у што ласкавијим оценама Миленка Шербана и његових слободних, сигурно компонованих слика: Десимир Благојевић[11] жали што се четворица наших најбољих уметника налазе у Паризу, за разлику од Р. Петровића који истиче ову изложбу као одраз снажног полета нашег сликарства; по свежини инспирације, ослобођеног темперамента и истините уметничке вокације, Д. Благојевић у ред најуспелијих остварења убраја Шербановог *Дечака*, сада у Народном музеју у Београду (инв. бр. 876) из 1931. године. Благојевић пише о „надахнуто погођеној зеленој позадини", „чедно и с мекотом насликаном" платну; Драган Алексић[12] инсистира на вредности Шербанове светле обојености „која варира између једноличне колористичке представе уочљивих моћних контраста", супротставља „набујалост визије" интимном доживљају („можда у тој увучености у себе лежи и права вредност овог уметника. Зато његова чудна палета нимало не изгледа наметљива"). Најзад, Тодор Манојловић,[13] који је за Шербана 1929. написао да је његов женски акт „деликатан, мало одвише француски", сада препознаје да је „Матис канда његов велики идеал" по „занесеном пиру боја", декоративности и зналачком, „штедром и жарком" колориту, као и по грађењу композиције по површини. И он наглашава вредности *Дечака*, а посебно „најпуније и најсонорније" дело – *Стару даму у ентеријеру* (тј. слику *Стара пијанисткиња*, рађену исте 1931. године, такође сада у Народном музеју у Београду, инв. бр. 2170). На њој је Шербан представио једну фасцинантну личност – деведесетогодишњу госпођу Денер, Листову ученицу, у то време већ готово слепу, која је око себе окупљала младе, талентоване уметнике. Манојловић примећује два значајна плана ове слике: садржински и формални, преплитање бајковитог утиска или привиђења (помиње и источњачке ћилиме за које је, можда, знао да су Шербанови омиљени предмети), али и раскошне и суморне, бујне и свеже тонове цинобера, смарагда, црвено-наранџастих и пламтећих нијанси на пределима за које је – сликана из непосредног доживљаја места и тренутка

[10] Н. Ј., *Шеста изложба Облика*, Политика, Београд, 8. новембар 1931.

[11] Десимир Благојевић, *Шеста изложба групе Облик*, Правда, Београд, 8. новембар 1931.

[12] Д(раган) Алексић, *Сликари и вајари уметничке групе Облик у садашњој презентацији*, Време, Београд, 11. новембар 1931.

[13] Тодор Манојловић, *Јесења изложба у Уметничком павиљону*, Српски књижевни гласник, Београд, књ. XXVIII, бр. 3, 1929, стр. 320; *Изложба Облика у Уметничком павиљону у Београду*, Летопис Матице српске, Нови Сад, књ. 330, св. 3, децембар 1931, стр. 233–234.

– слика *Са Калварије* била само увертира. Фигуралне композиције овога периода биле су маштовите, добро компоноване и храбро колористички и арабескно решаване. У такве слике спада и *Дечак*, рађен 1933. (вл. Музеј савремене уметности у Београду) а и нешто каснија *Мртва природа* из 1935. године (вл. Галерија Матице српске у Новом Саду, инв. бр. ГМс 1358) али је она већ умерења, просветљена у општем тоналитету и рационалнија на известан начин. Због тога његови предели одају више унутарње страсти и спремност да се испољи сва жељена радост, сва спонтаност без граница, неконтролисаност и распламсалост младалачких хтења, динамичан концепт који у великој мери превазилази учења кроз која је уметник дотада пролазио, али не изневеравајући основна школска начела.

Охрабрен благонаклоним критикама, Шербан је у Новом Саду 1932. приредио самосталну изложбу коју прати *Југословенски гласник* са извесном дистанцом.[14] Следеће године излагао је такође у Новом Саду заједно са Кумричем, Ипићем и Костићем.

Неколико сачуваних пејзажа са падина Фрушке горе, по нашем схватању, представљају кулминацију Шербановог раног опуса између 1931. и 1934. године; највећи број је (према сећању аутора око осамдесет), нажалост неповратно страдао у вихорима Другог светског рата. Биле су то представе заталасаних падина сремског поднебља које је Шербан изванредно осећао још из свога детињства и којима је даровао ведрину своје младости – без великих програмских усмерења (сâм је тврдио да никада није био програмски уметник) – спонтано, искрено, ведро, поетично. Иако је радио по природи и тај принцип рада задржао током целог свога века, сâм мотив није био пресудан: он је за њега био подстрек за ликовно моделовање које је спремно доводио и до апстрактног значења. У том смислу је двојство његових фигуралних композиција богатије и енигматичније од транспарентно изражених предела у којима се чулност не супротставља мисаоности и у којима нема психологизираних слојева сижеа. На портретима и ентеријерима, мртвим природама и жанр-сценама (на пример, *Портрет мајке* или *Мртва природа са хармоником*) Миленко Шербан је и даље спонтан али и промишљенији и на тим делима се више приближава идеалима Париске школе и оним назорима бонаровски лепог, оплемењеног, култивисаног, лирског – више цивилизованог него нагонског, идеалима који су тако предано и систематски гајени у круговима сликара његове генерације која је формирала дух тзв. „београдског сликарства" тридесетих година.

Два платна такође из Галерије Матице српске, *Пролеће у Фрушкој гори* из 1933. (инв. ГМс 186) и *Предео из Фрушке горе* из 1934. (инв. ГМс 1404), као и

---

[14] *Изложба академског сликара Миленка Шербана*, Југословенски гласник, Нови Сад, бр. 73, 1932. и Лазар Атанацковић, *Успела изложба академског сликара Миленка Шербана*, Југословенски гласник, Нови Сад, бр. 91, 1932.

сродни пејзажи из уметникове заоставштине, у породици и код пријатеља (*На Лиману,* излаган на Шестој изложби Облика, *Лето у Фрушкој гори, Голо брдо, Телеп, Из Каменичке баште, Шумарак, Јесењи предео, Из Лединаца, Из мог села* и др.), рађени су у време интензивног дружења са Петром Добровићем и Иваном Табаковићем са којима је Шербан проводио – као у некој врсти уметничке комуне – распеване фрушкогорске дане и сликао разуздане пределе. На њима је опијеност бојом, светлошћу и покретом достигла такав интензитет да је тешко у нашој уметности с почетка тридесетих година пронаћи адекватно поређење, иако је боја као самостална реалност, по дефиницији Лазара Трифуновића, обележила опусе наших највећих уметника тога времена. Ипак, можда се само медитеранска раскалашност једног Игњата Јоба и његов интензивни колорит, који опомињу на егзистенцијалну пролазност, могу поредити са Шербановим пејзажима тога периода; Иван Табаковић слика умеренијим потезима и смиренијом гамом; Добровићева колористичка раскош је у светлијим и поетизованим регистрима лета, иако је управо ова његова фаза фрушкогорских предела сматрана најзначајнијом, а Шербана су поредили са њим; Коњовић нуди снажну палету и јак потез али је његова експресивност више програмски оријентисана и у том смислу обележена хтењима друкчијег порекла; Зора Петровић се највише огледа у крупним и моћним портретима кроз које провејава психолошка, циничка упућеност на предмет њеног сликања; Мило Милуновић сталожениje гради своју тонску композицију; Јован Бијелић слика по сећању и даје друкчији сјај својој густој боји и јакој фактури...



На излету у Фрушкој гори 1932: Иванка и Миленко Шербан, Иван Табаковић, Олга Добровић, Петар Добровић и госпођица Бранка

Миленко Шербан, на платнима невеликог формата, типичним за прилагођавање раду у природи, како су то чинили још импресионисти, и примереним могућностима тренутног преношења доживљаја, сликао је у то време пределе који су и празник уметности и празник духа, рефлекс бујности природе идентификован са бурним доживљајем; „пламтећа вегетација", о којој пише Тодор Манојловић, најпотпуније се уклопила у бујност младалачке уметничке визије. Његов начин рада постепено се удаљавао од брежуљака преко којих је било расуто расцвало дрвеће или богате крошње воћњака, удаљавао се од стаза и путања међу њивама и благим фрушкогорским падинама; понекад се још могла уочити нека сочна ливада и могао се назрети пролећни бехар, али целина Шербанове композиције није била у препознавању топологије места, него у преношењу радости сусрета са животом у природи, са младошћу, темпераментно и исповедно исказивање и упијање љубави – љубави према свету, ближој околини, а можда највише према уметности, према сликарском чину, према сопственој моћи саопштавања те животне радости. Звонки, готово дисонантни колорит који смело напушта локалну форму, тка широким и рекло би се неумереним, као диригентским потезима, читаву симфонију односа, где се преплићу намази густе пасте, најчешће коришћене непосредно из тубе или разливене по палети, задржавају сјај и јачину, у крешенду који се стапа у обједињену, узнемирену, експресивну слику страсти. При томе је сачувана, или однегована, танана интимистичка линија, пуна мера стишане исповести која ће убрзо однети превагу над жестоким изливима осећања, можда захваљујући у великој мери потиснутим потребама, патријархалном васпитању, критичарским опаскама, традиционалним узорима у српској и југословенској уметности тога времена која је градила рационалније ставове, тежила ка умеренијим изразима, била рефлекс грађанског смиреног расположења. С друге стране, Шербан је увек радио на концентрисаном, мањем платну које очекује управо тај посвећени, камерни приступ, а који је њему у потпуности и одговарао.

„Колористички априоризам", о којем говори Миодраг Б. Протић поводом Добровићевих предела, могао би се односити и на хронолошки истодобне слике Миленка Шербана: преливање једне боје у другу, комплементарно усклађивање црвене и зелене до степена „утопијски идеалног обрасца", уношење седефастог сјаја који постепено утишава доживљај, све су то особености које ће се у уметниковом раном стваралаштву неометано исказивати још извесно време: током следеће, 1932. године, Шербана и даље прати серија афирмативних написа из пера истих критичара – Растка Петровића, Десимира Благојевића, Тодора Манојловића. Тек ће наредне године ситуација почети да се мења и то је могло, по нашем мишљењу, да буде од посебног утицаја на уметников даљи опус. Растко Петровић,[15] истина, строго примећује да „црте-

[15] Н. Ј., *Пролетња изложба у Уметничком павиљону*, Политика, Београд, 17. мај 1932.

жно и сувише компликује своју идеју", колористички је не доводи до праве чврстине, да је више немиран но темпераментан. Међутим, Драган Алексић[16] поводом изложбе Облика наводи слику *Цвеће* као пример Шербанове „симпатичне дрскости" која је„лепо преимућство"; сматра да сликар нагони на размишљање јер „даје ону резервну стварност коју многи жељно траже", искрен је, пун елана, жеље за снажним и чулним изразима. Слика *Цвеће* била је репродукована у београдском дневном листу *Време* 7. новембра и уз тај исечак Шербан је у својој документацији оставио белешку да се дело налазило у Музеју града Београда из којег је комисијском одлуком избачено 1945. године јер је одражавало прокажени, буржоаски l'art-pour-l'art-изам. Његова данашња судбина је неизвесна.

Десимир Благојевић[17] још увек се одушевљава Шербановом „светлом оптимистичком дионизијском афирмацијом вредности живота", „љубављу за вангоговским пламеним давањем у колоризму", иако замера известан декоративизам у пејзажима. Ван Гога ће у својој критици поменути и Растко Петровић,[18] потенцирајући свежину и велики замах, смело осветљење које „од првог тренутка осваја", као и избор боја и њихово „постављање једне крај друге", у широким намазима, директно из тубе. О чистим емоцијама, праву химну Шербановим сликама *Из каменичке баште, Голо Брдо, Лето у Фрушкој гори,* написаће поново Тодор Манојловић,[19] говорећи о психолошким ефектима његових предела који изражавају мисао о самом човеку, више о субјекту него о објекту, о спољном свету. И сâм везан за војвођанску равницу коју осећа дубином свога бића, Тодор Манојловић проналази у Шербановим сликама читав ватромет боја бундевиног цвета, наранџастог и лимуново жутог, цинобер, скерлетног и смарагдно зеленог. Церулеум и кобалтно плаво јављају се у великим акцентима. Понекад се на платнима прозире огољена основа, понегде је фактура слабија, брзина рада вуче динамизам у дијагоналном распореду. Сва та рапсодија потеза и боја стилски би се најближе могла поредити са моћним фовистичким доживљајима природе, на јужњачки, чак медитерански начин који је Шербану био изузетно драг и близак, како је изјављивао, попут ширина његовог родног панонског пространства које га је привлачило и хранило целог живота. Отуда и извесна духовна сродност са ватреним Јобовим сликарством тога времена.

Чини се важним констатовати да је година 1933. била критична и за круг уметника око Облика, и за самога Миленка Шербана. Као да је серија хвалоспевних написа у претходним сезонама подразумевала реципрочну спрегу и

---

[16] Драган Алексић, *Сликари на изложби Облика*, Време, Београд, 8. новембар 1932.

[17] Д(есимир) Благојевић, *Обликова изложба*, Правда, Београд, 8. новембар 1932.

[18] Н. Ј., *Седма изложба уметничке групе Облик*, Политика, Београд, 16. новембар 1932, са репродукцијом Шербановог *Пејзажа*

[19] Тодор Манојловић, *VII изложба Облика*, Српски књижевни гласник, Београд, 16. новембар 1932.

позитиван одјек код уметника, тако да је десети наступ наугледније сликарске групе у Београду, децембра, изазвао друкчији приступ и много оштрије коментаре, а можда тиме – посредно – утицао и на уметничке судбине појединих стваралаца, у извесном смислу и Шербана. Михаило С. Петров,[20] који је и сâм искусио храброст слободног и неконвенционалног уметничког изражавања, али је од њега рано одустао, сада сматра да се код Шербана и Мартиноског колористички планови „не држе, да шетају платном по сопственој вољи"; критикује „графичко орнаментисање" као лоше примењивање матисовских лекција; да недостају валер и осећај просторности. Растко Петровић,[21] с друге стране, истиче Шербанову *Мртву природу,* али, попут Михаила С. Петрова, не види напредак и замера му што је „остао у крупној површној обради слике". И Драган Алексић, већ самим насловом текста[22] изражава свој начелни став о заједничком наступу чланова групе, при чему, ипак, издваја Миленка Шербана, заједно са Светиславом Стралом („Они су највише указали на користан развој групе"), и за разлику од Растка Петровића уочава и промене код Шербана, цени га као колористу свежих визија непосредно пренетих, простудираних али и вођених ритмом својих емоција. При томе Драган Алексић сматра да Шербан никада не претерује, никада „не истура прса експериментатора", негује усредсређеност, поштује почетни план, „живи са сваким грамом боје" и за једно од најбољих дела на изложби проглашава Шербановог *Младића.*

И излагања Облика ван београдске средине јавност је с тако великом пажњом пратила да је то очевидно потврђивало углед и значај који је група и у уметничком и у друштвеном смислу имала у то време: постављале су се дилеме око карактера уметности која је, очевидно, била под француским утицајем, али са „чисто југословенским особинама – топлијом крви и особеним осећајним ритмом", како пише прашка штампа.[23] Шербан је са групом наступао и у Загребу, Прагу, Љубљани, Сарајеву, Сплиту, Пловдиву, Софији, Бања-Луци, Солуну. Непотписани загребачки критичар[24] наглашава да са групом излажу „чланови из цијелог нашег народа, те не постоје никакве племенске границе у погледу стручних проблема", подразумевајући, можда, да у другим сферама такви проблеми постоје и да су уметници увек давали примере премошћавања,

---

[20] Мих. С. Петров, *Десета изложба ликовне скупине Облик,* Правда, Београд, 18. децембар 1933.

[21] Н. Ј., *Десета изложба удружења Облик,* Политика, Београд, 18. децембар 1933.

[22] Драган Алексић, *Изложба уметничке групе Облик. Репрезентација која није у пуној мери успела,* Време, Београд, 22. децембар 1933.

[23] F. L., Manes, *Vystava Obliku*, Lidove Linstu, Praha, септембар 1934; J. Pečirka, *Jugoslawische Ausstellung in Manes*, Prager Presse, Praha, 19. септембар 1934; V. Šteha, *Vystava Spolka jihoslovanskych umelecu Oblik v Manesu*, Češke Slovo, Praha, 19. септембар 1934.

[24] *Izložba Oblika. Osnutak i ciljevi Oblika. Sastav izložbe i zastupani umjetnici*, Novosti, Zagreb, 9. maj 1933.

разумевања и заједништва. Облик је отворен за све савремене ликовне правце – „под јединим условом, пишу *Novosti*, да се умјетност третира озбиљно, искрено и предано", а затим пажљиво наводе средине из којих су уметници потекли – из Новог Сада је Шербан, из Загреба – Гецан, Јоб потиче са Брача, Личеноски из Јужне Србије итд.

Миленко Шербан ће бити добро прихваћен и од других критичара током тридесетих година: Ђорђе Поповић[25] признаје да му је он „најближи међу млађима", да се сада ослободио Добровићевог утицаја и да и даље ради у „широким, звучним бојеним мрљама"; а Пјер Крижанић[26] поводом велике изложбе сценографије одржане у Београду, поново истиче Шербанове сремске пределе – „дах природе дубоко проосећане и лично доживљене", а у колориту уочава извесне утицаје сценографије „у стилу савременог позоришног схватања". Шербан се још 1926. године запослио као сценограф у Српском народном позоришту у Новом Саду због материјалних тегоба али је тај посао бескрајно волео и пуним дахом му је био посвећен.[27] И поред свакодневних обавеза вредно и с љубављу је сликао, али га је можда рад на другим проблемима постепено удаљавао од токова ликовних преокупација. Истина, данас је немогуће реконструисати тај период Шербановог рада са сигурношћу, јер је у ратним вихорима нестао највећи део његових слика. С друге стране, близина наговештеног рата све више га је увлачила у себе и стварала прибежиште смираја које ће се очитовати и на његовом сликарству. Пред сам рат, 1940. године, Синиша Пауновић[28] пише поводом Дванаесте пролећне изложбе сликарских и вајарских радова југословенских уметника да се наши уметници већ годинама не развијају, да се крећу у истом кругу, уљуљкани добрим критикама које од њих не изискују велике напоре: „Продужују да раде а не и да стварају". Ова оштра Пауновићева оцена захтевала би читаве расправе – pro et contra.

Ратне године, као и за већину уметника, биле су борба за егзистенцијално преживљавање, духовну и стваралачку уздржаност, без видних стваралачких новина, што је једнима био тегобни намет, другима могућност сопственог преиспитивања, судбинско измирење са собом и светом, утишаност и окренутост себи, после чега су многе снажне личности изашле очврсле и, попут

---

[25] Ђорђе Поповић, *Однос излагача Облика и нових прегнућа и тенденција млађих уметника*, Правда, Београд, 24. децембар 1938.

[26] П(јер) Крижанић, *Наша сценографија*, Политика, Београд, 18. март 1938.

[27] Ово „Дунђерсково позориште" је изгорело 1928, па је Шербан, заједно са Жарком Васиљевићем и Младеном Лесковцем, допринео да се децембра 1936. отвори Бановинско позориште и да се дела војвођанских писаца играју на пет сталних сцена, у Новом Саду, Сомбору, Крагујевцу, Суботици и Зрењанину; до 1942. радио је у Уметничком позоришту у Београду, а после рата у Југословенском драмском позоришту.

[28] Синиша Пауновић, *Дванаеста пролећна изложба сликарских и вајарских радова југословенских уметника у Београду*, Политика, Београд, 4. јун 1940.

Миленка Шербана, започеле нове креативне процесе. Рат је провео у Београду, као избеглица из Војводине, и сачувана дела показују да је радио и живео у великој оскудици – сликао је искључиво на хартији, али је, уместо пристајања на ратне страхоте, предано настављао свој ликовни опус, као утеху, као заборав и предавање лепшем и хуманијем свету. У релативно краткотрајном раздобљу, обележеном строгим начелима административног социјалистичког реализма, Шербан се није истицао – остала су сећања на неколико слика са социјалним мотивима (*Новосадска рација* и *Обнова*, обе из 1945). Интензивно је радио на сценографији и као професор на Академији. Укључио се активно у уметнички живот 1954. године оснивањем групе Шесторица, заједно са Стојаном Аралицом, Недељком Гвозденовићем, Иваном Табаковићем, Пеђом Милосављевићем и Иваном Радовићем, онда када су политичке прилике омогућиле да се са више слободе испољавају лични ставови и када је било очевидно да се о догматским поставкама може расправљати, што је у претходном периоду било веома опасно. Постепено, Шербановој палети вратио се сјај и замах: Павле Васић[29] хвали његову хармоничност, интензиван и све звучнији колорит и пределе свеже инспирације. Миодраг Б. Протић[30] анализира његов лирски реализам. Мирослав Антић[31] препознаје „два добра поштена сремска ока иза наочара", пише о његовом сигурном укусу, добро коришћеној сликарској материји и посебно наглашава нови тип ликовно третиране сценографије која се у великој мери разликовала од руског декоративног манира, углавном присутног у београдским позориштима. Станислав Живковић[32] констатује наставак његовог предратног интимизма и даје синтетичку оцену која рекапитулира сликарев опус: „Сагледано у целини, сликарство Миленка Шербана у потпуности припада својој епохи, придружујући се тако оној сјајној генерацији наших стваралаца која нас је охрабрила да говоримо о појму ‚београдске школе'. Али унутар тога, оно у пуној мери носи оно неопходно, лично обележје, карактеристично за природу самог уметника: ненаметљиву отменост, хуманост и надасве оптимизам да иза сваке драме лебди неуништиви тон поезије".

Шербан није био подстакнут трагањима за могућностима апстрактног израза, мада се у глобалним назнакама његовог касног сликарства форме растачу под слободним и широким потезима крупне четке, што поново, као на почетку стваралачког пута, открива немир и страст сликарског чина, снажни пиктуралан замах, још једном пробуђену младост – али и постепено одуста-

[29] П (авле) В(асић), *Изложба групе Шесторице*, Политика, Београд, 18. новембар 1959.

[30] Миодраг Б. Протић, *Српско сликарство XX века*, изд. Нолит, Београд 1970, стр. 233–235.

[31] Мирослав Антић, *Миленко Шербан*, Дневник, Нови Сад, 13. новембар 1960.

[32] Станислав Живковић, *Предговор у каталогу самосталне изложбе Миленка Шербана*, Уметничка галерија Народног музеја, Крагујевац, мај–јун 1979.

јање, лагани умор и препознавање краја. Миленко Шербан је умро у Београду 30. јула 1979. године; сахрањен је у свом родном Черевићу где је априла 1980. отворен Завичајни музеј са спомен-збиркама посвећеним његовом сликарском раду, песнику Јовану Грчићу Миленку и скулптору Јовану Солдатовићу. Непосредно пред смрт, током 1978/79. године Шербану је приређена серија изложби широм Србије и Војводине, у Београду, Крагујевцу, Ужицу, Шапцу, Шиду, Обреновцу, Врању. Било је то у ствари прво шире представљање његовог опуса за које су пре били заслужни његови блиски пријатељи него његова таштина, али ране слике из фрушкогорске фазе биле су приказане само на мањим ретроспективним панорамама његовог стваралаштва у Београду, у Салону музеја савремене уметности 1966, у Новом Саду и Зрењанину 1968. и у Народном музеју у Београду 1974. године, где је изложба пренета из Галерије „Лазар Возаревић" у Сремској Митровици.

„Сликар стишаних страсти", како га је назвао Лазар Трифуновић[33] и „заточеник равнице", по метафори Миливоја Николајевића,[34] Миленко Шербан је својим раним сликама, посебно фрушкогорским и сремским пределима, поставио снажне норме сликарског израза због чега је с правом поређен са жестоким колоризмом Петра Добровића и Игњата Јоба. Али могуће га је приближити и орнаменталном линеаризму Анрија Матиса којег је волео, ценио, пратио још током свога боравка у Паризу и који је, као што је познато, заснивао своја ликовна истраживања на узорима источњачке уметности – пре свега на персијским минијатурама и на руским иконама, повлачећи у први план догађања цео сплет арабески и линеарних бојених намаза, сасвим различито од уобичајеног западњачког искуства. Као и Матис, и Шербан је пренебрегнуо класичне академске поуке („Copiez bêtement la nature"), трагао је за сопственим истинама, без бунта али и без оне упорности која би га, можда, довела током тридесетих година, и касније, у још истуреније позиције нашег сликарства. Ипак, својим раним, нажалост данас малобројним, сликама створио је узорно место, најистакнутије међу великанима нашег колористичког сликарства, поједностављено у свом богатству, изражајно и упечатљиво – на размеђу жестине једног Игњата Јоба и светлом обасјане лиричности Петра Добровића, прибрано упркос младалачким изливима страсти, хармонично у дисхармонији, однеговане иако спонтане палете.

---

[33] *Отворен Завичајни музеј,* Политика, Београд, 22. април 1980.

[34] Прва значајнија ретроспективна изложба Миленка Шербана била је приређена у Галерији Матице српске у Новом Саду, 1968 (предговор у каталогу: др Павле Васић).

Irina Subotić

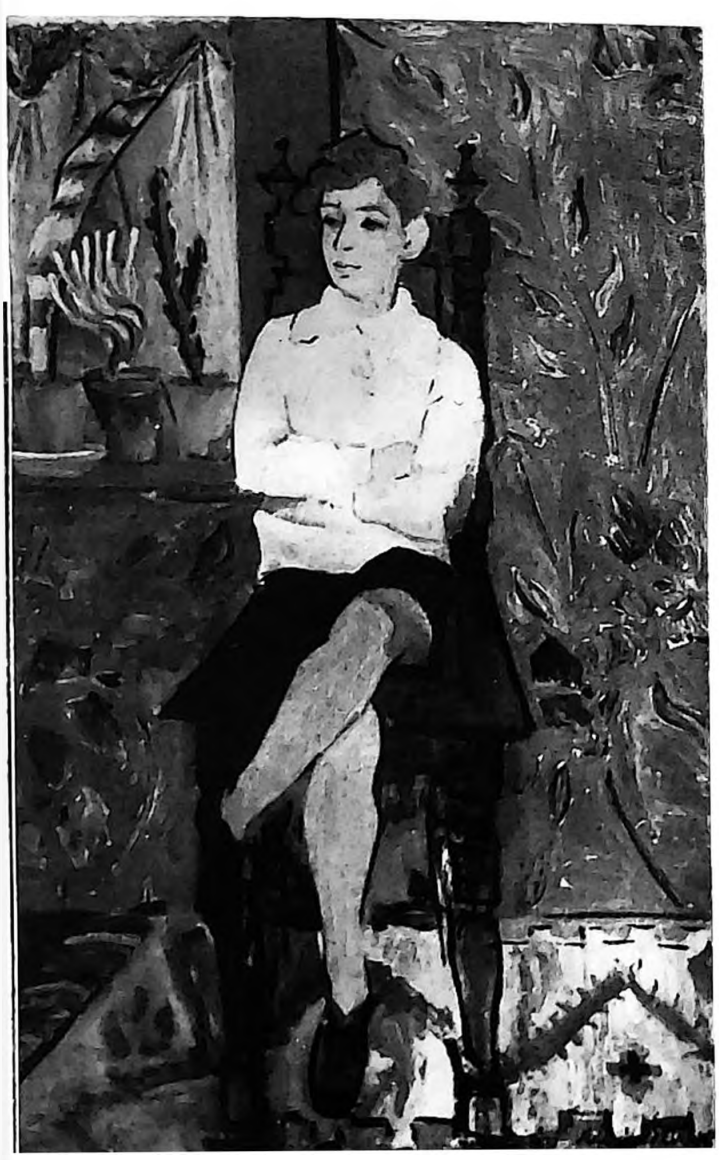
DAS FRÜHE SCHAFFEN VON MILENKO ŠERBAN

Zusammenfassung

Der Maler, Professor für Szenographie an der Akademie für angewandte Künste in Beograd und angesehene Szenograph an Theatern in Beograd und Novi Sad, Milenko Šerban (Ćerević 1907 – Beograd 1979), gehörte in der frühen Phase seines künstlerischen Schaffens in der Zeitspanne zwischen 1929 bis etwa 1935 zu den führenden Persönlichkeiten der bildenden Künste in unserer Mitte. Einflußreiche Kritiker, hauptsächlich Dichter und Künstler (Sreten Stojanović, Rastko Petrović, Dragan Aleksić, Mihailo S. Petrov, Desimir Blagojević, Todor Manojlović, Đorđe Popović, Pjer Križanić u.a.) haben Milenko Šerbans Malerei positiv bewertet, indem sie vor allem seine unbändige Palette, die sichere Organisierung der Komposition, seinen fast euphorischen Glauben an den malerischen Ausdruck, den er sich während der Ausbildungszeit in Paris, im Atelier des bekannten Pädagogen Andres Lhote, angeeignet hat, hervorhoben. Leider sind durch die Kriegswirren über 80 Gemälde verschwunden, die von größter Bedeutung für eine Rekonstruktion von Šerbans Frühphase wären. Die aufbewahrten Gemälde (in der Galerie der Matica srpska in Novi Sad, im Nationalmuseum und im Museum der Kunst der Gegenwart in Beograd, sowie auch in verschiedenen Privatsammlungen) zeugen von einer außerordentlichen jugendhaften Leidenschaftlichkeit und Kraft, die sich mit der Zeit mäßigen und einen verhalten lyrischen und kultivierten Ausdruck erhalten, der typisch für die „Beograder Malerei" der dreißiger Jahre gewesen ist. Šerban hat seine Werke zusammen mit den angesehensten Schöpfern seiner Zeit ausgestellt (in dieser frühen Phase bewegte er sich auf jener Grenzlinie, die das Schaffen von Ignjat Job und Petar Dobrović trennt), aber er ist auch im Rahmen der Gruppen „Oblik" (Gestalt) und „Nezavisni" (Unabhängige) aufgetreten. Mit dem Anschluß an die 1954 gegründete Gruppe „Šestorica" (Sechs), deren Mitbegründer er gewesen ist, gewann Šerban wieder die ihm eigene Kraft des koloristischen Akkords, sowie auch eine ausgeprägte Spontaneität. Neben zahlreichen selbständigen Ausstellungen, wurden in Beograd (1966 und 1974), in Novi Sad und Zrenjanin (1968), Sremska Mitrovica (1974) Retrospektiven seines Schaffens veranstaltet. Seit 1980 besteht in seinem Geburstort Čerević ein ihm gewidmetes Heimatmuseum, das zugleich auch dem Schaffen des Dichters Jovan Grčić Milenko und dem Bildhauer Jovan Soldatović gewidmet ist. Der Verfasser dieses Beitrags ist der Ansicht, daß dieser Künstler zu den hervorragendsten Vertretern der jugoslavischen Malerei in der Zeitspanne vom Ende der dreißiger bis in die vierziger Jahre gehört und somit dementsprechend auch bewertet werden sollte.



Сл. 1. Миленко Шербан, Са Калварије, 1929.
(вл. Галерија Матице српске, Нови Сад)



Сл. 2. Миленко Шербан, Дечко, 1931. (вл. Народни музеј, Београд)

Сл. 3. Миленко Шербан, Стара пијанисткиња, 1931.
(вл. Народни музеј, Београд)





Сл. 4. Миленко Шербан, Лединци, 1932. (приватна колекција, Београд)

Сл. 5. Меленко Шербан, Предео из Фрушке горе, 1932/33. (приватна колекција, Пари

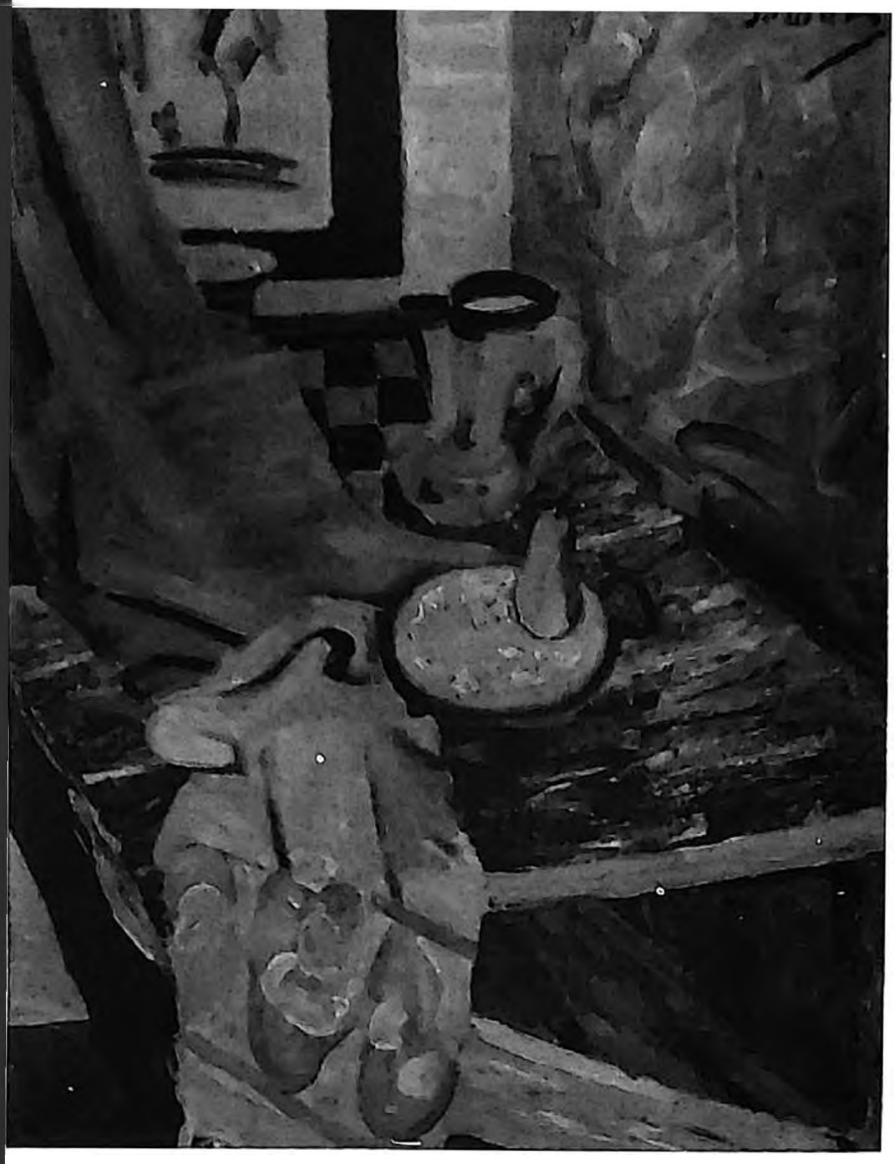




Сл. 6. Миленко Шербан, Пролеће у Фрушкој гори, 1933. (вл. Галерија Матице српске, Нови Сад)

Сл. 7. Миленко Шербан, Предео из Фрушке горе, 1934. (вл. Галерија Матице српске, Нови Сад)





Сл. 8. Миленко Шербан, Мртва природа, 1935.
(вл. Галерија Матице српске, Нови Сад)

Сл. 9. Миленко Шербан, Из мог села, 1933.
(приватна колекција, Нови Сад)



ДУШАН Љ. КАШИЋ

Унутрашњи црквени живот Старе Србије у првој половини XVI века

У новијој српској историографији постигнути су видни резултати на упознавању организационог стања и односа између Пећке патријаршије и Охридске архиепископије у време од пада Деспотовине (1459) и смрти патријарха Арсенија II (1463) до појаве патријарха Макарија Соколовића, а с њим и завођења нормалног организационог стања у патријаршији и обнове унутрашњег црквеног живота (1557). То је неоспорно једно од најтамнијих раздобља у историји Српске цркве, а трајало је цео век. Ипак, од времена кад је Петар Костић објавио документе о односима Охридске архиепископије према Српској цркви у том раздобљу и покушају смедеревског епископа Павла на нормализовању организационог стања у Српској цркви,[1] овим проблемом су се позабавили Љубомир Стојановић,[2] Рајко Веселиновић,[3] Јован Радонић,[4] Мирко Мирковић,[5] посебно Бранислав Ђурђев,[6] а успут и многи други.

Данас се у науци зна: 1) да Српска патријаршија после коначног пада српских држава није укинута; 2) да се Охридска архиепископија услед постепеног турског освајања српских области ширила на север, постављајући на упражњене епархије своје епископе; 3) да је у северним областима Србије, као и у Босни и Херцеговини и Зети, постојано чувана традиција Пећке патријаршије и да је увек био неко од епископа који је „придржавао престо светог

[1] П. Костић, *Документи о буни смедеревског епископа Павла против потчињавања Пећке патријаршије Охридској архиепископији,* Споменик СКА 56, 1922, 32–39.

[2] Љ. Стојановић, *Српска црква од Арсенија II до Макарија,* Глас СКА 106, 1923, 113–131.

[3] Р. Веселиновић, *Стање Српске цркве од пада српских држава под турску управу до обновљења под партријархом Макаријем,* Богословље XII, 3–4, 1937, 266–293.

[4] Ј. Радоњић, *Римска курија и јужнословенске земље од XV до XIX века,* Београд 1950.

[5] М. Мирковић, *Правни положај и карактер Српске цркве под турском влашћу, 1459–1766,* Београд 1965.

[6] B. Đurđev, *Srpska crkva pod turskom vlašću do 1557. godine,* Historijski pregled 1, 1958, 20–28; Isti, *Odnos između ohridske arhiepiskopije i Srpske crkve od pada Smederева (1459) do obnavljanja Pećke patrijaršije (1557),* Radovi ANBH 38, Odjeljenje društvenih nauka knj. 13, Sarajevo 1970, 185–209.

Саве" и 4) да је јурисдикција Охридске архиепископије и на подручју на којем је она постављала епископе била слаба, површинска, јер је пећка, светосавска традиција и тамо била у свештенству и народу жива. Зато, кад је Охридска архиепископија негде између 1525. и 1528. године, уз подршку Цариградске патријаршије и осталих источних патријараха, Грка, издејствовала сагласност турске врховне власти („повељеније великаго царја") да може потчинити подручје Пећке патријаршије, српски клир се под вођством смедеревског епископа Павла листом дигао против овог насиља. Иако је овај покрет формално скршен и Павле на саборима осуђен, он није остао без трага. Овако једнодушан отпор улио је у народу сазнање да није мртав и Турке упозорио да морају рачунати са српским народом и његовом Црквом, тим пре што је Турцима у Србији тада био потребан мир, привредна продуктивност и помоћ на одржавању реда у унутрашњем животу и на границама. Обнова Пећке патријаршије била је постојана жеља српског клира и народа, а сада се она осетила и као потреба турске власти на чијем челу се, поред султана Сулејмана Законодавца (1520–1566), налазио велики везир Мехмед Соколовић, главни креатор тадашње турске политике. И док су турске власти на обнову Пећке патријаршије наводили политички интереси, српски клир и народ је у њој гледао спасоносну могућност за очување вере и свога националног бића. И баш та околност да је у народу и свештенству била жива и у стваралачком погледу активна свест о себи као колективном носиоцу националног суверенитета и традиција српске светосавске цркве објашњава чињеницу како је обновљена српска патријаршија 1557. одмах стала на ноге и од првих дана у заносном ентузијазму отворила једну сјајну стваралачку епоху. Оклевања и неплодних договарања није било. Све као да је било спремно, јер је жива црква сачувала у народној свести континуитет традиције, иако су времена била „љута и напрасна". Та традиција је као жеравица под пепелом била сила која је загревала народну душу, чувала традицију и, без обзира на несрећено организационо стање, стварала и одржавала унутрашњи живот Цркве, којем ћемо ми овде посветити посебну пажњу.

I

Турска освајања српских области у току XIV и XV века била су праћена разарањима градова и цркава, одвођењем робља, претварањем цркава у џамије, пљачком и насиљем свих врста, а страх од страдања условљавао је бекства и миграције услед чега су настајала све чешћа опустела села и напуштени и оштећени манастири.

У Србији је страх лебдео у ваздуху већ од времена пре Косовске битке и непосредно после ње, баш како вели оновремени запис „да је ведомо всакому чловеку колико туга беше на земљи када се уби кнез (Лазар) и велики цар турски."[7] А Константин Филозоф: „Тада не беше места у целој тој земљи где се није чуо тужан глас ридања и вапај, који се не може ни са чиме упоредити, тако да се ваздух испунио, тако да је у свима овим пределима Рахила плакала и не хтеде да се утеши, не само због убијене деце своје но и због богоизабраног господина, јер га нема и јер их нема".[8]

Већ у првој половини XV века многа села су напуштена, јер су се њихови становници или повукли у планине или одселили ван турске власти. О томе сведочи поређење података о насељима из старих хрисовуља, издатих појединим манастирима или епархијама, са пописима турским из 1455. године. О некадашњим насељима која су нестала сведоче касније само материјални остаци (рушевине цркава, испосница, гробаља), топоними (селишта, црквишта, цркве) и предања.

Пошто се овог пута овим проблемом бавимо поводом 450-годишњице *Грачаничког октоиха*, обратићемо нарочиту пажњу на подручје Старе Србије, старог Раса, Метохије и Косова. Уосталом, ово је било средиште старе српске државе са најхомогенијим српским становништвом, са владарским седиштима и дворовима обласних господара, са седиштем патријаршије у Пећи, са највише манастира, цркава, испосница. Седиште архиепископије није у Пећ пренето само због опасности од северних суседа и напада варвара, него и из географско–политичких разлога. Ова област се налазила на средокрађи уједињених српских држава Рашке и Зете, Метохија је била плодна и богата, природно заштићена, из ње се могло лакше бранити од евентуалних напада непријатеља и лакше комуницирати са осталим српским областима. Зато патријаршија није мењала своје седиште све до свог укидања. „Због географског положаја, богатства, густине насељености и високог степена материјалне и духовне културе, ова област ће остати у саставу Србије скоро до њеног коначног пада под Турке", вели Милисав Лутовац, па наставља: „Србија се грчевито држала Косова. И после Косовске битке 1389. године, која се у српском народу сматра као крај државе и слободе, борба за Косово траје још преко шест деценија. Тек пошто је пало Ново Брдо – велики град, кључно утврђење и рудник, који је помогао уздизању и одржавању Србије, моравска Србија постала је безначајни чинилац у даљем продирању Турака према Угарској и Средњој Европи. Укратко речено, изгубивши Косовску област, Србија је лишена важне и шире стратегијске базе, великог дела свог народа, великих

[7] М. Ивић, *Запис о косовском боју*, Свети Кнез Лазар, Београд 1989, 159–161.

[8] Константин Филозоф, *Живот деспота Стефана Лазаревића*, превод Л. Мирковића, Старе српске биографије XV и XVII века, Београд 1936, 60.

економских извора и верских и културних центара. Према томе, пад ове централне области значио је пад Србије."[9]

Страдања цркава и манастира почела су већ приликом освајања појединих места. Тако је манастир Грачаница страдао приликом једног турског напада још пре Косовске битке, кад је црква била оштећена, књиге у пиргу изгореле, а поред њих и много људи;[10] Милутинова Бањска је 1419. запаљена, а каже се да је 1530. разорена, да нешто касније главни део цркве буде претворен у џамију;[11] манастир Ваведење у Липљану страдао је у пожару и рушен после пада Новог Брда (1441);[12] у Приштини црква Светог Спаса (Вазнесења Христова), у којој је најпре почивало тело св. кнеза Лазара, претворено је по турском освајању у џамију;[13] у Призрену је црква Богородице Љевишке на дан освајања града (1445) такође претворена у џамију.[14] У џамије су претворене и црква Св. Петра на Лиму, црква у Новом Пазару, у Улцињу, у Скадру и Бару и многе друге.

Први талас претварања цркава у џамије био је, дакле, при освајању већих места или важних духовних центара. Освајачи су то чинили одмах по заузимању појединих места, колико ради потребе у вршењу исламског култа, толико и у жељи да се укаже на освајачеву свемоћ и на потпуну немоћ покорених. То се догодило, на пример, у Смедереву и 1439. и 1459, кад „звона у Смедереву искваришe, цркве покваришe и месџинде начинишe."[15] При освајању Београда (1521) Турци „доњу цркву претворише у џамију у којој је султан Сулејман већ сутрадан по освајању града клањао џума намаз",[16] а Ферхад-пашин, Зејнудин-агин и Ахмед-агин месџид настали су преобраћањем београдских цркава у турске богомоље.[17]

---

[9] М. Лутовац, *Географски и политичко-географски значај покрајине Косова у Србији*, Задужбине Косова, Београд 1987, 585.

[10] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* (даље: *Записи и натписи*), 161. Била је то тактика турског освајања. Пре коначног ратног напада вршени су застрашујући упади, који су стварали психозу страха и несигурности, постојане стрепње од правог рата и поробљавања. То је онај „страх турски" који је требало да деморалише отпорну снагу још непокореног народа.

[11] О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, Београд 1984 (даље: Зиројевић, *Цркве и манастири*), 48.

[12] М. Ивановић, *Црквени споменици, XIII–XIX век*, Задужбине Косова, Београд 1987, (даље: Ивановић, *Задужбине Косова*), 470.

[13] Исто, 513; Б. Тодић, *Митрополија у Приштини – прва гробна црква кнеза Лазара*, Свети кнез Лазар, Београд 1989, 167–169.

[14] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 169.

[15] Г. Елезовић, *Турски извори за историју Југословена*, Братство 26, 1932, 79; А. Андрејевић, *Претварање цркава у џамије*, Зборник за ликовне уметности МС 12, Нови Сад 1976, 106.

[16] Љ. Никић, *Џамије у Београду*, Годишњак града Београда V, 1958, 188.

[17] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 25.

Други талас претварања цркава у џамије био је у време Бајазита II (1481–1512) „нечастивог и тројицехулног и прогонитеља хришћана", када, како је 1505. записао поп Марко Требињац, „грјех ради наших постиже нас исмаитељска жељезна палица нештедро пораждајушта православније вјери устави и разрушише се светије цркви и изменише преданија светих ктитор, јако умалити се и закону и књигам. И мнози ником же мучими отступише от православија и присташе к вјерје их."[18] Било је то време кад се „истурчи плахи и лакоми". На Косову је таквих било мало. Под директним или индиректним притиском Турака у првим вековима турске власти само су два-три српска рода прешла на ислам.[19]

Трећи талас био је тек у другој половини XVI века, у време султана Селима II (1566–1574), којег је општа криза у царству, политичка и економска, приморавала да изналази све нове и веће приходе, па и од црквених институција на основу једне одредбе свога оца из 1564. у којој се каже: „Ако је нека од старих цркава запуштена и ако се у њој није служила служба Божја више од педесет година, мора се порушити или претворити у Џамију". Селим није чекао на оних педесет година запуштености, па је многе обрушене цркве остављао и даље уз велике откупне суме новца, па ако нико није могао да плати откуп, црква је припала Турцима да је коначно разоре или на што друго употребе. Тако је дошло до познате „продаје цркава", јер „пусти цар ил-јазџи (пописиваче) и продаде цркве и манастире" и „цар продаст цркви и манастире по својем царством јего."[20] Уосталом, претварање цркава у џамије био је готово непрекидан процес, који је, поред осталог, имао за последицу стално и незадрживо истискивање хришћанског становништва из насеља градског типа,[21] као што ни зулуми турски нису престајали, посебно у односу на права цркава, њихово подизање и одржавање.

II

Турци су затекли Стару Србију као истински православну хришћанску област. У хришћанском свету тешко ће се наћи тако мало подручје на којем је било толико богомоља: цркава, манастира, испосница, светилишта, као у Ста-

[18] *Записи и натписи*, 399, 404.

[19] А. Урошевић, *Косово*, Београд 1965, 96.

[20] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 26. О овоме види исцрпније: В. Đurđev, *Prodaja crkava i manastira za vrcme vlade Selima II*, Godišnjak Društva istoričara BiH IX, 1958. Isti, *Još jedan podatak o prodaji crkava i manastira za vrcme Selima II*, Godišnjak Društva istoričara BiH, X, 1959.

[21] Андрејевић, *Претварање цркава у џамије*, 26.

рој Србији – старом Расу, Косову и Метохији.[22] Те богомоље су сведоци. Оне већ својим постојањем сведоче о клими у духовном животу српског становништва давно прохујалих векова и о историјској улози њиховој у развоју верске и опште културе српског народа. Бенедикт Курипешић је 1530. записао да су чланови царског посланства у којем је он био „видјели много цркава и српских свештеника и манастира са српским и грчким калуђерима, видјесмо крстове на гробовима и друге хришћанске знакове. При томе наслућивасмо, што су нам они доцније и потврдили, да су се у своје вријеме они и њихови краљеви и господа за хришћанску вјеру храбро борили у бојевима, чија смо многа разбојишта видјели, и да су се тако јуначки борили, да их Турчин није могао друкчије освојити, него да им остави њихову вјеру."[23] Цркве и манастири су сведоци не само о времену када су постали и блистали у својој лепоти, него су и у својим рушевинама истински сведоци својих и народних страдања. Зато ћемо пустити да нам неки од њих, са подручја Старе Србије проговоре о својој и народној судбини у времену кад су често „живи завидели мртвима".

Пођимо најпре у Метохију.

По свом духовном значају главно место ове области је *манастир Пећке патријаршије*, који се од времена преноса седишта архиепископије из Жиче у Пећ назива, као и Жича, манастир Светог Спаса. У једном турском попису из 1485. уписан је и овај манастир (Светог) Спаса, у чијем братству има десет душа од којих се за седморицу каже да су калуђери, а један је економ. Уписана је и баштина Јосифа у рукама Николе и Радосав Пахомије. Уписан је и приход у износу од 2.788 акчи.[24]

Манастир је ускоро опустео, јер из пописа 1570/71. године дознајемо да је много времена био пуст и порушен, па су на његовом земљишту изграђене куће, те је тако настала једна од пећких махала (1557).[25] После обнове патријаршије изведена је и обнова манастира настојањем патријарха Макарија и његових наследника. Маријан Болица Которанин записао је у *Опису Скадарског*

---

[22] У свом раду о црквеним споменицима на овом подручју Милан Ивановић у уводу каже: „Од садашњих званично пописаних 1445 насеља на Косову и Метохији у 1090 су овим радом установљени очувани или остаци српских непокретних споменика. За остала села махом недостају подаци, јер су како ранијим тако и савременим испитивачима била недоступна. У ових близу 1100 насеља прикупљени су подаци за око 1300 манастира, цркава, црквишта и других непокретних српских споменика" (Ивановић, *Задужбине Косова*, 388).

[23] B. Kuripešić, *Putopis kroz Bosnu, Srbiju, Bugarsku i Rumeliju* (pripremio i predgovor napisao Đ[orđe] P[ejanović]), Sarajevo 1950, 31.

[24] Интересантна је спецификација ове опште суме: највећа ставка је од шире – 40 субура (вероватно чаброва) односно 1800 акчи; од баште – 8 акчи; од ораха – 40 стабала – 8 база (=153,900 кг) односно 40 акчи; шљива – 15 стабала, 10 акчи; јабука 5 стабала, 50 акчи; траварина 50 акчи, дрварина 20 акчи, за порушену воденицу 350 акчи и испенце за калуђере, као и другде, по 25 акчи (О. Зиројевић, *Пећка патријаршија у светлости турских пописа (1485–1582)*, Рашка баштина, Краљево 1988, 245).

[25] Исто, 245–246.

санџака 1614.[26] да је у Пећкој крајини манастир калуђера обреда српског и грчког, у којем резидује патријарх Јован, којег са великом помпом чувају и стражаре Турци јаничари које шаље влада цариградска, а патријарх издржава у двору, и богата и прелепа црква у којој се у великом поштовању налазе тела грчких светаца (riechissima e bellissima chiesa che tiene con grande veneratione diversi corpi de santi greci). Највећа страдања пећког манастира настала су тек у злосрећним аустријско-турским ратовима као и у њиховим последицама – двема великим сеобама. Олакшавајућа околност у животу пећких калуђера била је у томе што су обављали соколарску дужност (шахинџије) о чему су имали берат и одређене повластице.[27]

У непосредној близини Патријаршије налазио се и мали манастир Кузмикан (Кузмићан). Помишља се и на везу његовог имена са Кузмином пештером. Помиње се и у турском попису из 1485, а у попису из времена Сулејмана II стоји да је манастир имао само једног калуђера и приход од 138 акчи (од тог 100 акчи од шире). Касније је и овај манастир опустео, а после обнове патријаршије његово имање је прикључено патријаршијском. У попису из времена патријарха Макарија каже се да патријаршијско имање ужива калуђер (патријарх) Макарије и да у састав тог имања улази обрадиво земљиште Придворица (раван између манастира и вароши Пећи), једна воденица и виноград; од имања некадашњег манастира Кузмићана: ливада Бела Стена која припада Малом Белом Пољу[28] код манастира Светог Спаса, обрадиво земљиште, виноград и њива Лаз Мокри (у каснијим пописима Премокри Дол). Трећу групу имања чинили су поседи источно од Пећи на подручју некадашњег Жичког властелинства: мезра Вражегрнци код села Трстеника и Будисаваца, баштина Искендера Селиште, Ступ и Преображеник. Поред тога патријарх Макарије је уживао имање манастира Врела Пречисте. Касније се манастирско имање још увећало.[29]

---

[26] Šime Ljubić, *Marijana Bolice Kotoranina, Opis Sandžakata skadarskoga od godine 1614,* Starine XII, 1880, 182.

[27] Зиројевић, *Цркве и манастири,* 165.

[28] Бело Поље код Пећи је од памтивека до данас чисто српско село. Помиње се већ 1327. у једној повељи краља Стефана Дечанског. У попису из 1485. помиње се као Мало и Велико Бело Поље које има 109 кућа, два попа (Божидар и Вук) и једну калуђерицу удовицу. Поп Радош и Ђеорђија „от Белог Поља от Песке нахие" купили су 1561. рукописну књигу која се чувала у Дечанима. Побожни Пећанци давали су дарове у вредним предметима или новчаним прилозима за њихову набавку. Зато је белопољска црква и данас мала ризница црквених икона, књига, кандила, графика, клепала. Сви ови предмети су драгоцени сведоци о културним хтењима, настојањима и дометима тамошњег српског живља да сачува своје народно биће и у најтежим данима своје повести. Сви су они прибављани трудољубивошћу како тада истакнутих житеља данас пећког приградског насеља Белог Поља тако и простих сељака и занатлија. Прилози су стизали од Москве са двора руске царице Марије Александровне и од ходочасника из Јерусалима па преко свештеника и сељака из Пећи и околине све до многољудне српске насеобине у Скадру (М. Ивановић, *Црква Ваведења у Белом Пољу код Пећи и удео скадарских Срба у њеном осликавању,* Свети кнез Лазар, Београд 1989, 349–356).

[29] Зиројевић, *Пећка патријаршија,* Рашка баштина 1988, 245–246.

Југозападно од Пећи, у долини Дечанске Бистрице, крај данашњег села Баране налазио се манастир уписан 1485. такође под именом Баране, али опустео, па имање обрађују споља узети држаоци и сељаци. Као опустео манастир је уписан и у време султана Сулејмана (1520–1566). И данас се зна изван села за калуђерске ливаде.[30]

Манастир код села Врела у Пећкој нахији, западно од Истока, наводи се у турском попису 1485. под именом Иврала (Врела, Хвостанска Студеница); у њему је тада живео „син митрополита Тијокан" и четири калуђера. Касније се овај манастир, посвећен Благовештењу, назива и Врело Пречисте, у којем је и дијак Симон 1560. по наруџби игумана Јоакима писао *Пролог* за свих дванаест месеци.[31] Патријарх Макарије је преузео бригу над манастиром. У попису из 1582. наводи се да манастиром управља калуђер (патријарх) Герасим, који се бави соколарством о чему има и берат.[32] У каснијим злим временима манастир је опустео.

У непосредној близини Врела налазила се Хвостанска или Мала Студеница. У њој је било седиште епископа Хвостанске епископије коју је основао свети Сава. Од 1381. носила је назив митрополија. Под Турцима је пропадала. Године 1485. у манастиру је само један калуђер. Последњи помен о овом манастиру је из 1635. године. Запустео је, вероватно, крајем XVII века.[33] У Добродолу, југоисточно од Пећи, постојале су две цркве, једна Св. Димитрија, за коју се сматра да је била старија и од најстарије цркве у Пећи, и црква Свете Пречисте (Богородице). После времена којим се овде бавимо запустеле су.[34]

Будисавци, манастир са црквом Преображења Христова био је метох манастира Пећке патријаршије у којем су понекад боравили архиепископи односно патријарси. У време пре обнове Пећке патријаршије манастир је био запуштен, па га је патријарх Макарије 1568. обновио. Касније је био украшаван не само сликарством него и дуборезом и уметнички израђеним утварима.[35] Црква св. Николе у Ђураковцу такође је запустела пре Обнове, да би 1592. била обновљена трудом и настојањем попова Цветка и Живка. У првом пореском попису помиње се као „манастир Ђурко", а у пописима из 1570/71. и 1582. као и раније, његов приход је уписиван са 120 акчи, а пошто је плаћено и испенце, сматра се да је био насељен.[36] У пописима из 1485. убележен је манастир Св. Ивана код Истока.[37] У Гораждевцу је од старине била црква Св. Јеремије. У

---

[30] Ивановић, *Задужбине Косова*, 393; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 49.

[31] *Записи и натписи*, 613.

[32] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 83; Ивановић, *Задужбине Косова*, 448–449.

[33] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 130; Ивановић, *Задужбине Косова*, 531; С(ретен) П(етковић), *Хвостанска Богородица*, Задужбине Косова, 23–24.

[34] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 92; Ивановић, *Задужбине Косова*, 433.

[35] Зиројевић, исто, 168; Ивановић, исто, 406–408.

[36] Зиројевић, исто, 103; Ивановић, исто, 443.

[37] Зиројевић, исто, 108.

селу је 1485. било 28 српских кућа, међу којима и кућа „Попа Николе". Црква је ускоро пропала, па је уместо ње сагрђена дрвена црква у XVI веку.[38] У Црнокласу је била црква Св. Јована, која је од цара Душана дочекала да тек 1673. буде живописана.[39] Негде у „пећкој нахији" уписан је 1485. и манастир Св. Илије Кармил, али као опустео.[40] У тој области је био и манастир Мокри Дол уписан 1485. са двема кућама и приходом од 98 акчи, а у време Сулејмана II такође са двема кућама и приходом од 140 акчи. Касније се не помиње.[41] Близу Ђураковца био је и манастир Томанце који је 1485. уписан као манастир Туменица са четири калуђера (Рафаило, Арсеније, Радул, Тиодор) и четири куће. Манастир је запустео кад се и село одселило „са патријархом Чарнојевићем", како вели предање.[42] У овој области је 1485. био и манастир Шумати Богавац. Имао је (на свом имању) две куће (једна Радосава сина Богавца) и приход од 458 аспри.[43]

Манастир Дечани је од свог постанка, а нарочито под Турцима, био други значајан духовни центар у Метохији, који је својом грандиозношћу и лепотом, а нарочито прослављеним моштима св. краља Стефана Дечанског привлачио небројене поклонике, а с друге стране био је расадник монаштва и побожности у својој околини. Дечани су, према првом турском попису из 1485, имали тада 12 калуђера и годишњи приход од 12.625 акчи. Како је манастир од султана Мурата II, Мехмеда II, Бајазита II, Селима I, Сулејмана I и Селима II вршио соколарску дужност, потврдом султана Мурата III (1574–1595) дечански игуман именован је за соколара (тимарника), па је манастир на основу тога имао одређене повластице, као и они у Патријаршији.[44] У попису из 1570/71. године уз дечански манастир се бележи још девет манастира: Белаја (3 калуђера), Душитова (2 калуђера), Свети Никола (2 калуђера) други Свети Никола (2 калуђера), Свети Ђорђе (1 калуђер), Света Пречиста (3 калуђера), Свети Јован (2 калуђера), Морава (3 калуђера), Придворац. Сâм манастир Дечани имао је тада 17 калуђера.[45]

---

[38] Исто, 111; Ивановић, исто, 421.

[39] Зиројевић, исто, 114.

[40] Исто, 117; Ивановић, исто, 453.

[41] Зиројевић, исто, 135.

[42] Исто, 194; Ивановић, исто, 533.

[43] Зиројевић, исто, 207.

[44] „Соколари тимарници су припадали соколарском старешинству. Напомињемо да су се на тим дужностима појављивали монаси и насељеници неких српских манастира. Они су благодарећи и тој чињеници успевали дуго да се одржавају и одолевају узурпацијама турских локалних органа" (М. Мирковић, *Правни положај и карактер Српске цркве под турском влашћу*, Београд 1965, 25).

[45] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 90; Вл. Петковић је у свом *Прегледу* уписао да је Белаја „пустиња" у околини Дечана у клисури Дечанске Бистрице и да су у њој: 1) Испосница св. Богородице удаљена 2 часа хода од Дечана у стењу на левој обали Бистрице. У њој је 1494. по заповести старца Јефтимија Никандар преписивао Јеванђеље (*Записи и натписи*, 6187), а 1503. Слова светих отаца (Исто, 6197). У пећини су се сачували трагови живописа. 2) Нешто ближе манастиру била је зидана испосница прислоњена уз стену. 3) Трећа „Испосница Дечанскога", на сат хода од манастира, имала је приземље и четири спрата; до ње се долазило покретним лествама (Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* I, 1941, 113).

Тако је пећко-дечанско подручје било густо покривено многобројним богомољама, које су биле не само културна него и културна средишта тамошњих насеља. Међутим, Дечани су страдали од Турака ускоро после Косовског боја, о чему сведочи кнегиња Милица, већ као монахиња Евгенија, 1397, у својој повељи изданој овом манастиру који је тада посетила: „дошавши у дечански манастир, у обитељ господина светог Краља Стефана Уроша III, и сагледавши красно место, прикладно за монашко пребивање, видех заиста тужан призор. Оно због чега се свети ктитор толико трудио, божијим допуштењем а због наших грехова, од злих измаилских народа је спаљено и оборено, а од оних који су га пре нас држали упропаштено и опљачкано, и метоси отети и манастир је дошао близу запустошења." Молећи се Богу да буде у помоћи њеној деци, она враћа манастиру отета села и додаје им нова.[46]

Манастир се опоравио и материјално и духовно. У првој половини XVI века неуморни Никандар продужује рад на преписивању књига,[47] братство културно напредује, па у Дечане као у школу долазе млади свештеници да уче и стекну потребна знања, нарочито литургичка и пасторална. Поред насиља турских локалних власти, иако је султан то забрањивао, монаси су настојали да што ефикасније врше своју мисију. Дечански монах Мојсеј сарађује са Божидаром Вуковићем на штампању *Празничног минеја*. Игуман Евстратије брине о увећавању и чувању манастирске библиотеке, која се чувала, као и она у Грачаници, у црквеном пиргу. У једном свом запису он каже да су манастирски преписивачи његовим настојањем преписали „Псалтир саборни и три минеја (октобар, јануар и фебруар), четири месеца Пролога и апостол на кожи" (пергаменту), што указује да је у „та тешка и нужна времена у малом боља од мучитељства када људи призивају на се смрт а не живот" у Дечанима постојао вредан скрипториј, који је допуњавао фонд богослужбених и богословских књига који је оштећен у првим налетима турских хорди. Заиста је после овог уместан закључак Мирјане Шакоте: „Не уклапа се у наше уобичајене представе закључак, до којег морамо доћи, да је баш у изузетним временима дошло до процвата преписивачке делатности."[48]

Један запис јеромонаха Мине из 1552, поред података да је тада у време игумана Исаије, превезао један пролог, додао да те године „саставише братија општежиће... ва светем граде Дечанском."[49] Овај део записа указује да се у претходним злим временима братство умалило, можда понекад и расуло, па се свако бринуо за се, а сада су створени услови да се обнови нормалан манастир-

---

[46] Фото-снимак повеље: П. Ивић – М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 281–282; превод: М. Шакота, *Дечанска ризница*, Београд 1984, 51.

[47] *Записи и натписи*, 6197.

[48] Шакота, *Дечанска ризница*, 54.

[49] *Записи и натписи*, 6281, 6282.

ски општежитељни поредак. То је неоспорно податак од изузетног значаја у историји дечанског манастира и његовог монаштва.

Идући од Дечана према југу, зауставићемо се у Ђаковици, која је добила име по мало познатом феудалцу и господару овог места Јакову, вазалу Вука Бранковића. Сачувано је и неколико примерака новца са натписом „Јаков", који је овај властелин ковао. У турском попису из 1485. уписано је ово место као „село Ђаковица" са 67 домова међу којима је и дом „попа сина Вукашина". Хаџи Калфа и Евлија Челебија у XVII веку помињу ово место као „Јаковичсе" са 2000 кућа и 300 дућана, а на карти „Краљевства Србије" Млечанина Ђакома Кантелија да Вињоле уписано је 1689. као „Јакова". О цркви у Ђаковици из прве половине XVI века не знамо ништа, али из каснијих података о њеним књигама и просветним настојањима овдашње црквене општине може се закључити да је уз ову цркву био активан црквено-просветни живот.[50] Нетрпељивост муслиманског живља била је извор перманентних напада на српски народ и његову цркву до наших дана.

Један од најјачих центара српског политичког, црквеног и културног живота, како у средњовековној српској држави тако и под турском влашћу, био је град Призрен и његова околина. Гиљфердингу су у оближњој Љубижди половином прошлог века људи причали да је крај око Призрена био од старине готово засејан црквама и манастирима. Причало се да је пре Турака у овом крају било 360 цркава и манастира, али тада, не рачунајући оне у самом граду или оне које су у рушевинама, било их је свега двадесет и једна. Иако се о 360 цркава само прича, ипак, судећи по броју постојећих и рушевинама древних цркава, великих и малих, мора се човек задивити њиховом броју. Тај велики број богомоља објашњава овом побожном Русу чињеницу што је у призренском крају православна вера била чврсто укорењена и што је овде живео народ „благочестивый и богатый".[51]

Сам град Призрен био је пре турског освајања такорећи пун цркава. Папски визитатор Петар Масарек је 1623/24. у Призрену видео много лепих цркава које су саградили стари Срби од којих су две најлепше претворене у турске џамије као и у многим другим местима (molte chiese, et belle, fabricate dalli antici Seruiani, due le piu belle son fatte moschee da Turchi come in molti altri luoghi). Срба ту има до 600 душа.[52] Ту је пре свега катедрална црква Успенија Богородице, познатија под именом Богородица Љевишка, коју је на месту старе цркве, вероватно из X века, саградио 1306/7. краљ Милутин и украсио је фрескама, скупоценим предметима и украсима. Протомајстор Никола и сликар Ас-

[50] Ивановић, *Задужбине Косова*, 44.

[51] А. Гильфердинг, *Поездка по Герцеговинѣ, Боснiи и Старой Сербiи*, СПетербургъ 1859, 217.

[52] K. Draganović, *Izvješće apostolskog vizitatora Petra Masarechia*, Starine JAZU 39, 1938, 28.

трапа учинили су ову цркву поносом српске средњовековне уметности, којој су се дивили и непријатељи. Задивљен лепотом Астрапиног сликарства и незаборавним општим утиском, један културни турски војник записао је у спољном нартексу: „У моме оку настанила се лепота твоја". Нажалост, одмах по освајању Призрена црква је претворена у џамију, а Астрапино сликарство искључано чекићем и покривено малтером.

Још гору судбину доживео је изван града на Бистрици, испод царског дворца Вишеграда, манастир Светих Арханђела, задужбина цара Душана, који је одмах по турском освајању Призрена оштећен и пао у беду. Дионисије, игуман овог царског манастира, био је 1519. приморан да због сиромаштва продаје црквене књиге.[53] Из осиромашеног и често нападаног манастира братија се постепено расипала, становници манастирског властелинства су се отимали испод манастирске власти и осамостаљивали, Турци су постепено манастир обрушавали и материјал развлачили. После обнове Пећке патријаршије настојањем призренског митрополита Михаила и народа чињени су покушаји да се манастир одржи, али узалуд.[54] Од друге половине XVI века почиње његово потпуно рушење да би коначно Синан паша 1615. обрађени камен са задужбине српског цара употребио на зидање своје монументалне џамије у центру Призрена. У комплексу манастира Светих Арханђела била је истовремено сграђена и мала црква Св. Николе са отвореним нартексом, као што је и крај цркве Богородице Љевишке била црквица Св. Стефана, о чему сведоче стари летописи.[55]

У првој половини XVI века у Призрену су још постојале многе цркве:

Црква Светог Спаса (Вазнесења Христовог) на северним падинама испод тврђаве (Калаје), нешто старија од Душанове задужбине, а живописана у исто време кад и она. „По својој виткој силуети, складним пропорцијама и декоративним фасадама ова црква спада у ред најлепших очуваних властелинских цркава у нас."[56]

Црква Св. Димитрија у западном делу града, коју је са свим њеним имањем краљ Драгутин приложио манастиру Хиландару. Касније је ова црква запустела и после уступљена римокатолицима који овде изградише своју цркву у част Богородице.[57]

---

[53] *Записи и натписи*, 439.

[54] П. Пајтић, *Цркве Средачке жупе из турског периода*, Гласник Музеја Косова и Метохије III, Приштина 1958, 54.

[55] Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Срем. Карловци 1927, стр. 204, бр. 570; стр. 192, бр. 496.

[56] Ивановић, *Задужбине Косова*, 506.

[57] Исто.

Црква Св. Николе–Кораћева из XIV века, прозвана по породици Кораћ, чији се један део касније потурчио и цркву претворио у џамију, док су они што остадоше у вери отаца покупили црквене књиге и утвари и пренели их у цркву Св. Ђорђа (Руновића).[58] Црква Св. Врача у призренском Подграђу (Поткаљаји) била је запустела, али је на њеним темељима крајем XIX века сграђена нова. И на темељима старе цркве Св. Пантелејмона у махали Пантелији сграђена је 1937. нова црква.

У рушевинама су цркве: Светог Томе испод тврђаве, Светог Прокопија и Свете Ане у махали Пантелија, Светог Атанасија у тврђави, Светог Петра и Светог Илије на левој и десној обали Бистрице узводно од Богословије, црква Богојављења у Мараш-махали, на чијем месту је касније сграђена џамија; црква Преображења, на месту где су некад по предању били дворови цара Душана, а сада Мехмед-пашина џамија и медреса са библиотеком. О неким старим црквама сачувао се само спомен. Међу њима је и „Градска" црква Св. Николе и „Г(оспо)ждина црква", а негде у Призрену или околини помиње се у турском пореском дефтеру из 1526–1559. и манастир Св. Варваре са приходом од 500 акчи.

Црква Св. Николе Рајкова, задужбина призренског властелина Рајка Кризмића помиње се 1361. и 1368. Служила је све до 1795, када ју је Махмуд-паша Бушатлија опљачкао. Крајем XVIII века је од поплаве затрпана, а 1857. обновљена. Црква Св. Ђорђа Руновића у порти Саборне цркве сграђена је у XV веку као задужбина браће Руновића. У тој малој црквици која личи на ризницу драгоцених старина налазили су се и делови ктиторског натписа са цркве Св. Николе, задужбине Драгослава и Беле Тутића из 1332. у Папаз-махали. Ова црква је у наше време обновљена и покривена оловним лимом. Њене делимично очуване фреске сродне су са онима у цркви Светог Спаса као и цркви Свете Недеље, задужбини „младог краља Марка" (Краљевића Марка), сграђеној у години Маричке битке (1371), која се налази испод Призренске тврђаве (Каљаје).[59]

Сви ови споменици и све што је у њима заиста оправдавају закључак неуморног путника Гиљфердинга да је овде живео народ „благочестивый и богатый".

Посебну групу црквених споменика представљају они у селу Кориша и његовој околини, североисточно од Призрена. У самом селу су остаци цркве Св. Петра, Св. Николе и Св. Ђорђа у српском сеоском гробљу, а изнад села остаци манастира Мужљака. Сачувана је црква Покрова пресвете Богородице и

[58] Исто, 507. О томе сведоче и записи попа Цветка из 1592. на пренесеним књигама (*Записи и натписи*, 832, 833).

[59] Ивановић, *Задужбине Косова*, 505–512; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 169–170.

југоисточно од села, на стени изнад Коришке реке, манастир Св. Марка, који су 1467. градила браћа Јован и Бранко Влахић. Манастир се помиње у турском попису из 1521/23. године. У њему су почивале мошти св. Петра Коришког. Велики црквени и народни добротвор Сима Андрејевић-Игуманов саградио је уз манастирску цркву звоник уз који се налази и његов гроб. Северно од манастира налази се, на тешко приступачној стени, испосница св. Марка Коришког.[60]

Остављајући југозападно од Призрена жупу Гора, исламизирану махом у XVIII веку, југоисточно од Призрена улази се у Средачку жупу. С десне стране Бистрице изнад села Речане налазе се остаци цркве Св. Кузмана и Дамјана. У селу Живињане на темељима старе цркe из XVI–XVII века сграђена је пре сто година нова црква Св. Недеље, а у Плањанима на темељима раније цркве Свете Тројице сграђена је касније црква Рождества Богородице. У Средској, поред рушевина цркве Свете Петке, између овог села и Плањана, у самом селу су црква Св. Ђорђа, баш из прве половине XVI века, црква Св. Богородице, из прве половине XVII века, и црква Св. Николе из 1875. године. С леве стране Бистрице, на падинама Шар-планине, у селу Локвице (данас је муслиманско) поред цркве Св. Илије из 1866. постоје развалине цркве Св. Арханђела из XIV века и остаци цркве Св. Јована или Св. Ђорђа из XVI века. У Стружју на некадашње српско насеље подсећа „Гробиште", у Манастирици о томе говори само име и стари дубови на некадашњем црквишту, а у Небрегошту само развалине цркве Св. Илије. У Горњем Љубињу се налазе остаци цркава Св. Петке и Св. Недеље. У Драјчићима је црква Св. Николе из XVI века с фрескама с краја тога века (1592, 1599), у Богошевцима црква Св. Николе на сеоском гробљу, такође из XVI века са фрескама добро очуваним, а у Мушникову из истог времена црква Св. Петра и Павла сграђена на темељима неке старије цркве и, напослетку, црква Св. Ђорђа у Горњем Селу на гробљу, такође из XVI века.[61]

Качаничка клисура кроз коју протиче Лепенац представљала је посебну групу црквених објеката од којих су се до данас сачували већином само остаци рушевина, топоними и сећања, предања. Према том, свакако непотпуном, казивању прошлости било је у Качаничкој клисури у сеоским насељима око 20 цркава.[62] У понеким селима било је и више од једне цркве, као што је било у Горанцу, у којем је по предању било 18 цркава. До данас се у овом, сада албанском селу налазе рушевине седам цркава: црква Св. Атанаса усред села, Св.

[60] Ивановић, *Задужбине Косова*, 460–463; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 131; Вл. Петковић, *Преглед*, 180. О св. Петру Коришком и судбини његових моштију расправља и Леонтије Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 84–85.

[61] Подаци узети према књизи О. Зиројевић и рада М. Ивановић у *Задужбинама Косова*.

[62] Ј. Трифуноски, *О старим црквама у селима Качаничке клисуре*, Старине Косова и Метохије IV–V, Приштина 1968–1971, 367.

Илије северно изнад села, где су се донедавно о празнику Св. Илије скупљали православни из околних села; на тој страни су и рушевине цркве Св. Петке; на североисточној страни села налазиле су се цркве Свете Богородице и Св. Арханђела.[63] Овако велик број цркава објашњава се казивањем предања да је у старини у Горанцу било 700 српских домова, чији се број под турском влашћу смањивао. У првом турском попису 1452. пописане су само 74 породице међу чијим се домаћинима помињу Радоња Србин, Добрашин Србин, поп Божидар са браћом Петром и Рајком и поп Димитри са братом Андроником. По попису из 1544. било је у селу 78 породица, а 1568. већ се број смањио на 72.[64] У Блацу су биле у старини две цркве: Свете Богородице на месту Селиште и Св. Ђорђа на месту које се сада зове Киша (црква) у рушевинама.[65] У Рожанцу била је на северозападној страни села црква Св. Ђорђа, а на југоисточној страни налазе се остаци рушевина неке друге цркве. Изнад села Пустеника на брду се налазе рушевине старе цркве код којих се сакупљају Цигани из околних села, а и понеки Шиптари муслимани. Ту доводе болеснике и пале свеће.[66] Трагова старе цркве има у Бобу, за коју су најновија археолошка истраживања утврдила да је саграђена у XIV или XV веку на темељима неке старе цркве.[67] У Глобочици (Длабочици) била је изван села црква на заравни, која се и данас зове Црква, али од ње нема трага. Друга црква је била на месту данашње џамије. „Народно предање каже да су се њена звона чула чак у Љуми у Албанији. Са друге стране границе су села Борје, Шиштевац, Орешек, Оргосто, такође насељена Горанцима српског говорног језика. У селима Борје, Шиштевац и Запод налазиле су се старе цркве на чијим су остацима подигнуте џамије."[68] У Кр(и)венику, који се у средњем веку звао Покровник или Покревеник, помиње се 1452/3. године 18 породица, године 1544. већ 27, а 1568. године 17 српских породица. После неуспеха аустријско-турског рата и Велике сеобе (1690) село је спаљено. Тај предео се и сада зове Старо Село (Старосел), а на месту које се сад зове Киша познају се трагови порушене цркве.[69] У Ђурђевом долу и Ивају само се помињу топоними Киша, а у Котлини је на месту старе цркве џамија.[70]

На подручју североисточно од Призрена, уз пут који води у Приштину, било је много више средњовековних црквених споменика од којих су неки страдали још пре прве половине XVI века, а од оних који су преживели многи

---

[63] Ивановић, *Задужбине Косова*, 422; Трифуноски, *О старим црквама*, 367.

[64] Ивановић, *Задужбине Косова*, 420.

[65] Трифуноски, *О старим црквама*, 367.

[66] Исто, 370.

[67] Исто, 367; Ивановић, *Задужбине Косова*, 400.

[68] Ивановић, *Задужбине Косова*, 420.

[69] Исто, 465; Трифуноски, *О старим црквама*, 369.

[70] Трифуноски, *О старим црквама*, 369.

су страдали касније, нарочито после великих ратова и сеоба крајем XVII и у XVIII веку. Центри овог мноштва богослужбених објеката били су село Мушутиште и манастир Свете Тројице–Русинице.

У Мушутишту је у време турског освајања било десет већих или мањих цркава, међу којима је изгледа била највећа, вероватно и најлепша, а на срећу и очувана, црква Богородице Одигитрије, задужбине великог казнаца Јована Драгослава и његове породице, која је почела да се гради 1315. године.[71] Поред ове цркве остали су само трагови цркве Св. Николе у Горњој махали, црквице Светог Спаса у Мецићевој махали, ишчезла црква Св. Симеона, затим трагови цркава Св. Арханђела Михаила, друга црква Св. Николе, црква Св. Атанасија у Пашиној (Големој) махали и остаци цркве Св. Ђорђа на месту Мијовац у Ковачевићевој махали. Код цркве Св. Петке, западно од села, и данас се на њен празник окупља сабор. Напослетку, источно од села код планинског извора налазе се развалине неке омање цркве.[72]

Манастир Света Тројица–Русиница био је важан верски и културни центар овог краја. Велика збирка рукописних књига указује да је овде био или постојан преписивачки центар или су били људи који су умели да цене, чувају и користе књиге.[73] Помиње се 1465, а у турском попису из 1572/3. наводи се само да је приход од манастира 1000 акчи годишње. У XVIII веку манастир је запустео, али је црква 1827. из темеља сазидана.[74] Колико је монаштво од XIV века било у пуном развоју види се како по многобројним манастирима тако и по многим испосницама око њих. Тако се и изнад манастира Свете Тројице налази испосница Русиница као и осам испосница на извориште Матоске реке која тече поред Мушутишта. Испосница је било и изнад Пећана, а у том селу је 1451/52, дакле пред коначни пад деспотовине, саграђена црква Ваведења Богородице. У попису за време Селима II (1566–1574) била су у манастиру три калуђера. Приход од манастира је био 239 акчи.[75]

И у околним селима, сада махом са албанским становништвом, налазе се трагови старих цркава. У Сувој Реци познају се трагови некадашње цркве, у Сопини једно место и данас се зове Српско гробље, као и у Вранићу; у Селограђу рушевине цркве Св. Недеље и старо српско гробље; у Пећанима је постојала црква Ваведења Богородице, а у неколицини села средњовековна испосница; у селу Дуље у рушевинама су цркве Светог Спаса и Св. Петке.

Велика Хоча, која се помиње још у Немањино доба, била је до турског времена пуна цркава, од којих неке постоје и данас. Међу њима су црква Св.

---

[71] *Записи и натписи*, 47.

[72] Ивановић, *Задужбине Косова*, 448–449.

[73] Исто, 489.

[74] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 179–180.

[75] Исто, 71–73; Ивановић, *Задужбине Косова*, 500.

Николе из XIII века, са првобитним живописом из XIV века, црква Св. Стефана из XIV века, три цркве (св. Недеље, св. Петке и св. Ане) су из XIX и XX века. Поред њих, ту су и развалине или остаци некадашњих цркава Св. Луке, Св. Арханђела, Св. Петра, Свете Пречисте (Богородице), црквица Св. Илије, а по предању била је црква и у Дугом Риду. Дакле, дванаест цркава.

У варошици Ораховац, која се помиње у време цара Душана, била је стара црква на чијим темељима је 1859. саграђена нова црква Успенија Богородице, а у виноградима је била мала црквица око чијих се остатака сачувало и неколико гробова. У Брњачи се сачувала црква Св. Недеље, а у Зочишту црква истоименог манастира посвећена Св. Врачима; она потиче негде из XII–XIV века, а и данас је у великом поштовању. У селу се налазе и остаци цркава Ваведења – Свете Пречисте и Св. Јована у манастирском винограду. У Затричу се само зна за Црквено место (Венди Кишес), у Кознику је Јастребов затекао још развалине омање цркве; код Лабићева, у клисури изнад слапова Мируше, налазе се две пећине-испоснице-ћелије Уљарице са остацима „Велике и Мале цркве". Село Добра Вода, стари Уњемир, родно место св. Петра Коришког, има остатке цркве Св. Петра (Петровица) из XIII века, која је у првим временима турске власти страдала, а после обнове Патријаршије обновљена. Источно од насеља у Црквеном лугу (Љугу и Кишес) налазила се мала црква (Киша е водељ), а један извор носи име Свете Петке.[76]

Косово поље било је од старине подесно за земљорадњу и богато рудним благом, што је представљало извор великих државних и народних прихода, па је то утицало и на црквени живот. Из првог турског пореског пописа ове области, којом су управљали Бранковићи, види се да је 1455. готово свако село имало свога свештеника и цркву.[77] Тако, на пример, у вилајету Приштина уписано је тада, поред неколико напуштених села, 43 насељена села са 27 свештеника; у хасу Миријалем, Илијас-бега, нахија Морава, у 16 села 13 свештеника; у хасу Мухарем-бега, субаше Мораве, у 17 села 17 свештеника; на тимарском подручју нахије Мораве у 85 села 39 свештеника. У нахији Тополница била су тада 43 села насељена, али нека само по двема-трима породицама, док је било 20 потпуно опустелих села и много мезри. Зато је разумљиво што је на овом подручју било уписано само 10 свештеника.[78] После седамдесет година у ливи Вучитрн, у коју су спадали Вучитрн, Приштина, Јањево, Ново Брдо, Беласица, Бело Брдо, Копорићи, Трепча и Доња Трепча са подручним селима, било је,

[76] За све црквене објекте и локалите од Суве Реке до Добре Воде (Уњемира) види: Ивановић, *Задужбине Косова*, 531, 528, 417, 523, 500, 441–2, 412–413, 493, 448, 446, 459, 467, 432–433.

[77] Х. Хаџибеговић, А. Хаџић и Е. Ковачевић, *Област Бранковића*, Општи катастарски попис из 1455. године, Сарајево 1972, passim.

[78] Исто.

према подацима из турских катастарских дефтера 1525/6. године, 1082 настањена села, напуштених 22, манастира 42, цркава (са имовином за опорезивање) 11, домова муслиманских 631 (или 2,75%) а хришћанских 22.272 (или 97,25%),[79] дакле ни 200 житеља просечно по једном насељу, што указује да је на овако низак просек утицао велик број насеља са минималним бројем домова.

Полазећи од јужне стране Косова поља према северу, задржаћемо се само на неким локалитетима ради илустрације општих прилика. Западно од данашњег Урошевца задржаћемо се најпре у области Неродимља, на цркви Успенија Богородице, тзв. „Манастир св. Уроша" у селу Шареник. Ту је, по казивању патријарха Пајсија, био сахрањен цар Урош. Према турском попису из 1487. манастир је био пуст. Земљу су уживали сељаци и плаћали порез. После обнове Патријаршије манастир је обновљен и помиње се у XVII веку, али је потпуно запустео.[80] У Доњем Неродимљу, где је 1455. било 50 српских кућа и два свештеника, Ђурађ и Лазар, познају се само темељи старе цркве Св. Стефана. На темељима друге разрушене цркве на брду Главица саграђена је 1925. нова црква Св. Богородице, а на темељима треће старе цркве саграђена је 1983. црква Св. Николе. Црква Ваведења Богородице у Липљану паљена је и рушена 1441, кад Турци заузеше Ново Брдо. Била је обновљена тек у другој половини XVI века, да би касније опет запустела. Обновљена је у XIX и XX веку.[81]

Приштина, данас главни град Косова, помиње се још од времена Стефана Немање све до Бранковића, где су стари владари и ова властела имали своје дворове у којима су често боравили, примали посланства и издавали повеље. Грађене су и цркве, које су под турском влашћу страдале. У граду су 1535. биле само три муслиманске махале и седам хришћанских. Била је само једна џамија и пет месџида.[82] Бенедикт Курипешић, који је 1530. и у одласку у Цариград и у повратку из њега свраћао и ноћивао у Приштини, не доноси никаквих података о самом граду, па ни о црквама, иако их је из времена пре Турака било више. Ту је, пре свега, била црква Светог Спаса, у којој је после Косовске битке било сахрањено тело св. кнеза Лазара, али су је Турци касније порушили и на њеном месту саградили џамију.[83] Према турским пописима из 1477. и 1487. био је у Приштини и манастир Буковац или Богородица, али је од 1544. био уписиван без икаквих података, што значи да је био напуштен као и манастир Св.

---

[79] О. Зиројевић, *Вучитрнски и Призренски санџак из времена владавине Сулејмана Величанственог*, пренесено из Историјског часописа 1971–1972. у *Задужбине Косова*, 607.

[80] Зиројевић, *Цркве и манастири*, 139.

[81] Исто, 72: Ивановић, *Задужбине Косова*, 470–471.

[82] Б. Ђурђев, *Историја Југославије* II, 89.

[83] Ивановић, *Задужбине Косова*, 513; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 170; Б. Тодић, *Митрополија у Приштини – прва гробна црква кнеза Лазара*, Свети кнез Лазар, Београд 1989, 163–169.

Ђорђа, који је касније продан и на његовом месту изграђен караван-сарај. Цркву Свете Петке заменила је Копт-џамија. Запустела је и црква Св. Николе, да би тек 1830. на њеним темељима била саграђена нова. Од материјала Старе митрополије саграђена је Пиринас-џамија; у махали Панађуриште била је црква Часног Крста, а на местима некадашњих цркава Св. Недеље и Св. Арханђела подигнуте су џамије. Ако Курипешић није могао 1530. због кратког боравка да се обавести о жалосном стању у којем су се тада налазиле приштинске цркве, био је добро обавештен о Бoју на Косову и о неустрашивом подвигу Милоша Обилића, о чему је опширно писао у свом путопису, у духу народног предања, мешајући при томе прву и другу (Хуњадијеву) Косовску битку и султана Мурата I и Мурата II.[84] Ни француски путописац Жан Палерн Форезјен после пола века (1582) не помиње приштинске цркве. „Стигли смо у Приштину, другу лепу варошицу, са џамијама и каравансарајима". И то је све. Али зато опширно пише о Муратовом гробу и подвигу Милоша Обилића у духу народног приповедања.[85] Француза-хришћанина више је интересовало оно ново, за њега и егзотично, муслиманско, па се није ни интересовао за хришћанске богомоље у бедном стању пропадања. Другим је очима после непуна три века гледао на ову ситуацију православни Рус А. Гиљфердинг, којег специјално интересује положај православних Срба и њихове цркве на овом подручју. Он истиче да у Приштини тада има 1200 домова муслиманских и до 300 домова православних. Има много лепих џамија, које су по народном казивању задужбине удовица турских велможа изгинулих у Косовском бoју. Мештани су му казивали да су два месџида постала претварањем цркава у турске богомоље. „Православни у Приштини нису дуго имали богослужења; нису имали цркава, а Грачанички манастир био је запустео. Тек двадесетих година садашњег (XIX) века они су добили дозволу да саграде цркву".[86]

Манастир Грачаница је најважнији црквени центар на Косову. Она је не само један од најдрагоценијих споменика наше средњовековне уметности него и важан црквени центар, како у културном тако и у црквеноадминистративном погледу. Нажалост, манастир је страдао још пре Косовске битке, а затим 1445, после пада Новог Брда. Године 1487. био је заједно са селом Грачаницом у хасу санџак-бега. Од манастирске имовине уписани су тада: воденица, виноград, ливаде, њива и пашњак, а приход је уписан заједно са приходом села. Године 1544. уписује се само имање цркве Грачанице: четири њиве и једна

---

[84] К у р и п е ш и ћ, *Путопис*, 32–35, 49.

[85] Р. С а м а рџ и ћ, *Београд и Србија у списима француских савременика, XVI–XVII век*, Београд 1961, 138. О томе је 1623/24. године у извештају папског визитатора Петра Масарекија записано чак и народно причање о три дуба који су засађени где је Милош Обилић у три скока стигао до Мурата, иако се путописцу учинило да скок дуг као размак међу дубовима превазилази људску снагу („poiche detti salti eccedono l'aguilita humana" – D r a g a n o v i ć, *Izvješće apostolskog vizitatora Petra Masarecchia*, Starine 39, 1938, 31).

[86] А. Г и л ь ф е р д и н г, *Поездка по Герцеговинѣ, Босніи и Старой Сербіи*, СПетербургъ 1859, 239–240.

башта-бостан. У то време у манастиру резидује липљански, односно новобрдски, митрополит Никанор, човек ретке ревности, који је у овом тешком периоду настојао да ревитализује умногоме сатрвени црквени живот, нарочито подстицањем преписивачке делатности и оснивањем у манастиру штампарије у којој је штампар Димитрије 1539. штампао октоих-петогласник. После обнове Пећке патријаршије дограђена је и 1570. живописана спољна припрата, којој је ктитор био херцеговачки митрополит Антоније, будући патријарх, а уз њега и тадашњи новобрдски митрополит Дионисије, обојица пореклом из куће Соколовића. О манастиру се касније бринуо и патријарх Пајсије (1614–1648), који је препокрио цркву оловом, али већ од друге половине XVII века, а посебно у XVIII веку (после великих ратова и сеоба) Грачаница је постепено пропадала и постала мирска црква. Тешко стање продужило се и у XIX веку, када по речима Гиљфердинга „Грачаницкий монастырь находится в запустении."[87]

Југоисточно од Грачанице налази се старо рударско место Јањево у којем су постојале три цркве. Прва је црква Св. Арханђела Михаила и Гаврила у Плакаоничкој махали која се помиње 1548. приликом посете охридског архиепископа Прохора, када је грачаничком митрополиту Никанору терзија Петар даривао једно јеванђеље.[88] Друга црква Благовештења у Сопотској махали помиње се 1581. Трећа, стара црква Св. Николе, на чијем месту је у XIX веку сагрђена нова римокатоличка црква, свакако је и у старини уступана римокатоличким рударима, јер има података да је у њој било фресака и српских натписа.[89]

На два-три километра источно од Грачанице налазио се манастир Војсиловица, подигнут у XIV веку по предању као женски манастир, задужбина српске краљице Симониде, грчке „василевице" (царске кћери), по којој је и манастир добио име Василеовица–Војсиловица. У манастиру је била развијена преписивачка уметност о чему сведоче многе сачуване рукописне књиге нарочито од друге половине XV века па до XVI века са многим доцнијим записима великог књигољупца патријарха Пајсија. Последњи запис о овом манастиру је из 1762. године; он говори о преласку војсиловачких монаха у Грачаницу. После тога су римокатолици из Јањева „са олтарског дела цркве, викав гу Василеовица, сас три јарма волови пренели камење на своју нову цркву св. Николе".[90]

Идући на север узводно уз Ситницу улази се у некадашњу Вучитрнску нахију у којој је 1455. уписано 116 насеља и у њима 60 парохијских свештеника

---

[87] Исто, 240; С(ретен) П(етковић), *Грачаница*, Задужбине Косова 97–99.

[88] *Записи и натписи*, 547.

[89] Ивановић, *Задужбине Косова*, 452; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 110.

[90] *Записи и натписи*, 611, 1224, 3204, 5656; Ивановић, *Задужбине Косова*, 470; Зиројевић, *Цркве и манастири*, 57–58.

и три „калојера" ван манастира. Посебну групу манастира представљала је планина Чичавица која одваја Косово поље од Метохије. По народном предању у Чичавици је некад било 77 извора, 77 потока и 77 цркава. О великом броју цркава и манастира у овом питомом планинском венцу, који је Бранислав Нушић назвао Српском Светом Гором, сведочи не само предање него и остаци њихових рушевина, турски писани извори и топономастика. У турским катастарским пописима Вучитрнског санџака, којем је припадала и Чичавица, уписано је 1477. и 1487. по 12 манастира и цркава. Међутим, у касније три пописа (1525/26, 1530/31. и 1544/45) била су у прва два пописа убележена по 42 манастира и 11 цркава, а у трећем укупно манастира и цркава – 52.[91] У овом тешком периоду наше историје оволики број црквених објеката на овако малом простору, макар и са мањим бројем монаштва и скромнијом архитектуром, био је важан духовни фактор у животу поробљеног народа.

Исту улогу имао је нешто западније манастир Девич, који је са црквом Ваведења Богородице подигао деспот Ђурђе Бранковић око 1434. по предању из захвалности пустиножитељу Јоаникију за исцељење болесне кћери. У првом турском попису из 1455. помиње се као Црква Дјевица са имањем и монасима. Године 1487. манастир је био насељен, а 1544. његово земљиште је било у рукама неког муслимана, да би у време Селима II (1566–1574) опет у њему били калуђери.[92] Манастир са гробом св. Јоаникија Девичког био је и остао у великом поштовању у народу као велика светиња, а у културном погледу био је у старини важан као јак преписивачки центар.

Манастир Бањска, задужбина и гробна црква краља Милутина, један од најраскошнијих објеката наше средњовековне уметности, био је запаљен 1419, а касније је опустео. Бенедикт Курипешић га је 1530. нашао разореног, јер је турски цар, како су му рекли, недавно наредио да се поруши, пошто су се у њега склањали од Турака избегли заробљени хришћани.[93] Касније је главни део цркве претворен у џамију и тако затечен при ослобођењу ових крајева.[94]

У старој Рашкој жупи, у близини Новог Пазара, доста дуго се одржао манастир Сопоћани „Рашкој на извору", у којем су се још 1526, 1595. и 1614. преписивале књиге. Због опасности мошти св. краља Стефана Првовенчаног биле су пренесене одавде у Црну Реку крајем XVI века. У време Велике сеобе конаци су попаљени, са цркве је скинут оловни покривач и манастир је опустео.[95] Тек у наше дане манастир је обновљен, а оно што је сачувано спасено је

[91] Иванович, *Задужбине Косова*, 419, 544.

[92] Исто, 479–480; Зирojевић, *Цркве и манастири*, 90.

[93] Курипешић, *Путопис*, 28–29.

[94] Зирojевић, *Цркве и манастири*, 48.

[95] Вл. Петковић, *Преглед*, 303; Зирojевић, *Цркве и манастири*, 186.

од даљег пропадања. И у овом жалосном стању сопоћанске фреске су сведок високог домета српске културе XIII века и тешких петвековних страдања.

И стародревна црква Св. Петра код Новог Пазара, седиште рашких епископа, одржала се до пред крај турске власти, када је претворена у турски војни магацин.[96] Недалеко од цркве Св. Петра уз леву обалу реке Пнуће (сада Дежевска река) био је у Дежеви двор српских владара и у њему дворска црква. Почетком XIV века село је уступљено властелинству манастира Бањске. Двор је напуштен, а око дежевске цркве образовано је гробље за околна насеља. Црква је рушена током XIV века, да би 1413. била уништена у пожару. Тада је страдала и „Латинска црква" у Постењу код новог Пазара, која је раније била стара православна црква, чије су остатке Турци тада уступили „Латинима", махом дубровачким трговцима. У Новом Пазару је Евлија Челебија запазио седам цркава „српских и латинских".[97]

Овај летимичан и непотпун преглед црквених споменика који су делили горку судбину народа у Старој Србији у првој половини XVI века сачињен је више егземпларно да би се боље сагледао унутрашњи живот цркве у насељима, у народу и његовом сопственом животу у овом тешком времену кад сопствене политичке власти није било, туђинска власт је била насиље, а црквена – испреплетана туђим аспирацијама и отпором, у народној души дубоко укорењене традиције, светосавске и косовске, која је народу доливала снагу у трпљењу.

III

Страдања цркава и манастира пратиле су и друге народне невоље и патње у овом злом времену. На једно зло надовезивало се друго. Није престајало проливање крви, завладао је страх и општа несигурност, уништавана су материјална добра, прекидала се привредна производња, наступала често глад, за њом болести и епидемије опасних болести уношених у земљу, бежање и напуштање прадедовских огњишта и тражење нових, сигурнијих станишта. Стари записи, иако малобројни и лапидарно кратки, карактеришу ово време као заиста тешко. У време Бајазита II (1481–1512) „јемуже попусти Бог силу и крепост над христијани грех ради наших и безакониј",[98] патње су биле велике. Године 1488. записано је да „бист чума многа за три лета. По много земље бист суродица у пшеници и држа за три лета."[99] Неко 1492. уреза у дечанску апсиду

[96] В л. Петковић, *Преглед*, 244; М. Јанковић, *Епископије и митрополије Српске цркве у средњем веку*, Београд 1985, 171.

[97] Ј. Калић, *„Страх турски" после Косова*, Свети кнез Лазар, Београд 1989, 188–191.

[98] *Записи и натписи*, 355.

[99] М. Панић-Суреп, *Кад су живи завидели мртвима*, 62.

„Нема леба".[100] Грешни Евгеније око 1500. године преписује књигу негде око Пећи „с великоју печалију и скрбостију от проклетих Турци". За годину 1504. записано је да тада „браше јаничаре по всех земљах", а „бист зла зима и држа 15 недеља; зима љута и снежна", а „година гладна, а лањска морна",[101] а затим „суша, глад и туча".[102] Узима се данак у новцу, али и данак у крви. Понекад „оцеви не имајући чиме да плате харач, принуђени су да продају децу своју у робље. Понеки опет, оковани у ланце иду од стана до стана и просе, не би ли напросили колико им треба за харач; ако га ни тако не могу да саставе, онда допадају вечите робије".[103]

Народ напушта своја станишта и обрађена поља уз путеве којима пролазе Турци и чине насиља и пљачке, па се са својом имовином повлачи у планине да далеко од путева обрађује земљу и стекне већи мир и личну и породичну сигурност. Курипешић је 1530. записао у свом путопису: „Поред путева је земља најслабије обрађена, због тога што им Турци, путујући тамо амо, силом одузимају све што имају, а не плаћају за то ништа. Отимају им и тргају залогај из уста као дивљи и бијесни пси, вуци или лавови. Због тога сироти људи бјеже са цијелом својом имовином у планине и на плодне пашњаке далеко од путева, па ту обрађују своју земљу".[104] Друмски насилници били су чести „гости". Понекад једни још и не оду а други долазе.[105]

Једно зло никад не долази само. Тако је и тада било. Наиђе помор оваца на Шар-планини и на свим планинама (1540)[106] затим узимање деце за јаничаре (1545),[107] па опет чума и смртоносије (1554–1555), затим земљотрес у Скопљу (1556), па опет глад, помор, суша... (1558–1559) и династички рат (1556).[108] „О, туга и тегот на христијанех в то време, и тако вмењаху христијане јакоже скот несмислени."[109] Хришћани нису смели да показују шта имају, ни да се лепше и скупоценије облаче. То робљу не приличи. Ханс Дерншвам је у свом путопису из 1553–1555. ноћио у Клисури између Јагодине и Ниша у скромној кући чији им је домаћин „дао разумети да је он од племства, али се ни он ни његова деца нису смели јављати. Имали су још и боље одеће и мало сребрног посуђа, али га нису смели употребљавати."[110]

---

[100] Исто, 68.

[101] Љ. Стојановић, *Родослови и летописи,* 845–846.

[102] Исто, 851.

[103] *Гласник СУД* 36, 189; Суреп, 80.

[104] Курипешић, *Путопис,* 30–31.

[105] *Записи и натписи,* 492.

[106] Исто, 499.

[107] Суреп, 85.

[108] *Родослови и летописи,* 906–907.

[109] *Записи и натписи,* 616.

[110] М. Влајнић, *Из путописа Ханса Дерншвајма 1553–1555. год.* Братство 21, 1927, 62.

Ипак, овај потлачен и понижен народ „духа није гасио" нити прекидао континуитет вековних схватања. Курипешић је то 1530. добро уочио и забележио као врло важно: „Ми смо у Горњој Босни (за њега је Горња Босна све од Врхбосне до Звечана и Митровице, прим. Д. К.) видјели много цркава и српских свештеника и манастира са српским и грчким калуђерима; видјесмо крстове на гробовима и друге хришћанске знакове. При томе наслуђивасмо, што су нам они доцније и потврдили, да су се у своје вријеме они и њихови краљеви и господа за хришћанску вјеру храбро борили у бојевима, чија смо многа разбојишта видјели и да су се тако јуначки борили, да их Турчин није могао друкчије освојити, него да им оставе њихову вјеру.

Има у земљи још много крајева којима сами Турци признају славу, да их до сада никаква сила није могла освојити, и да су се сами покорили и почели плаћати порез и трибут, ако им се остави њихова вјера. – Нека Бог избави из вавилонског ропства и вјечног робовања ове биједнике! Нека их милостиви Бог својом милошћу скоро ослободи! Турци их се боје, а они многе и потајно убијају."

Ти исти Срби, које затекосмо у хришћанској вјери, продужује Курипешић, указаше нам много љубави. Тако би по који старац долазио к нама и говорио млађима: „Видите, таква су господа била у овој земљи за вријеме наших отаца. Ах, Боже, ми смо се увијек надали да ћете нас ослободити. Међутим, сада идете и ви да се поклоните турском цару. Ми видимо да ће турски цар завладати цијелим свијетом. Само вас молимо да останете стални у својој хришћанској вјери. Чините као што ми чинимо и будите као што смо ми још увјек, и поред све невоље и биједе, постојани у вјери. Биће нам утјеха ако се тако окријепљени предате. Ах, Бог се мора смиловати кад нас гоњени, мучени и напуштени сиромашни хришћани кријепе у вјери. Нека Бог даде, да се њихов глас чује у римском царству, које би требало да је глава свих хришћана и да се стиде они који се праве добрим хришћанима, а то не доказују на дјелу", завршава Курипешић.[111]

У народном животу настале су велике промене које су се одразиле и у унутрашњем животу цркве. Многа села су сасвим напуштена или су остале само по две-три куће, многи манастири су били потпуно напуштени, неки су већ при освајању разрушени, у некима нема монаха, у некима само по један или двојица, а ретки су били манастири са већим бројем калуђера. Све као да се изменило. Нестало је српске господе, династа и властеле, ктитора многих цркава и манастира као духовних центара. Изгинули су или избегли у Угарску или на друге стране ван турске власти. Манастирска властелинства, нарочито она која су припадала светогорским и другим удаљеним манастирима прела-

[111] Курипешић, *Путопис*, 31–32.

зила су постепено у приватне руке, понајчешће у турске, те су нови корисници плаћали на њих порез, али већином на име манастира, све док манастир доласком једног или више монаха не би поново „оживео".

Смањио се и број виших интелектуалаца у црквеним круговима. Остао је народ, сељачки народ из којег су регрутовани и народни прваци и парохијски свештеници и калуђери. Из народа су се рађали и нови, колективни, ктитори и приложници. У записима о изградњи цркава истичу се најпре појединачна имена иницијатора и највећих приложника, а затим се додаје да је прилоге дало и цело село. Натпис о градњи цркве у селу Драјчићи у Средачкој жупи гласи: „Помени Господи раба божијего Марко и Степан и они и село Трајчик". У Мушникову се наводе сви поименце: „Којицин, Раде, Стојко, Којицина, Крубана, Лале, Гвоздена, Љуба, Стана". Ови записи најбоље потврђују тезу да ктиторе средачких и других цркава треба тражити у редовима сељака и то не само појединаца него и читавих група и целих села.[112] У Штрпцу се на градњи цркве „потрудио" поп Павле, Новица, Радивоје и Раја Пејин, Станко Димитров, Лазар и Јаков Јованов, Иван Јованов и Лазар Жив Обренов, Раја Илин и други.[113] И тако свуда.

Сва брига о одржању нације и цркве пала је буквално на народ и из народа потекло свештенство. Повољна околност је при томе била у чињеници да су она схватања која су створила успон и процват средњовековне српске државе и културе срасла са народном душом, која ће сада те исте идеје изразити својим језиком, својим свежим и снажним изражајним могућностима у усменој књижевности. Стара мудрост се претаче у нове сасуде, у речи и изразе скупоценије од злата. Ствара се народна поезија надахнута, и идејно и тематски, незаборавном прошлошћу. Ни у начину предавања принципа хришћанске животне философије није се догодила суштинска промена. И у средњовековној нашој књижевности хришћанске поуке нису у народну душу уношене теоријски, схоластички суво, него кроз биографије угледних људи, који су својим животом и врлинама постајали учитељи и узори онима који су њихова житија читали или их слушали.[114] У новој ситуацији поред личности и догађаја из времена „кад смо царевали", у усменој књижевности се опевају и нове личности и нови догађаји из којих избијају поуке као невидљиве, али снажне, опијајуће еманације. У тој јасноћи казивања има нечега исконски библијског, израженог у Христовим параболама, после којих божански Учитељ само дода-

---

[112] П. Пајтић, *Цркве Средачке жупе из турског периода,* Гласник Музеја КМ III, 1958, 56–58.

[113] П. Пајтић, *Цркве у Сиринићкој жупи,* Старине КМ IV–V, 1968–1971, 354; види и: *Записи и натписи,* 6193.

[114] „Хоћу, о љубимци", пише у предговору житија краља Уроша архиепископ Данило, „сећајући се неких ствари из живота ових благочастивих и христољубивих, да покажем пут вашем богољубљу" (*Животи краљева и архиепископа српских,* превод Л. Мирковића, Београд 1936, 6).

је: „Ко има уши да чује, нека чује", или „Иди и ти па чини тако". А кад је требало неку мисао изразити гномски, родила се пословица мудро везана за народни живот, снажна и надахнута као „приче Соломонове".

Црквена јерархија је у овом времену страдања и патњи чинила оно што је могла. У епископату се у овом периоду истичу неки епископи као упорни радници на одржавању црквености у народу, на одржавању што уреднијег богослужења, на снабдевању цркава богослужбеним и осталим књигама, на обнови или подизању цркава и манастира. Међу њима се истиче новобрдски митрополит Никанор о којем смо говорили у вези са манастиром Грачаницом у којем је он резидовао и много се за њега бринуо. Подстицао је преписивачку делатност, а 1539. у Грачаници основао и штампарију, у којој је штампар Димитрије штампао октоих-петогласник. Како је у првим налетима Турака много црквених књига пропало, он прикупља преостало и распоређује где треба. У његовом присуству, а вероватно и по наговору, презвитер Дмитар из Никшина Кола прилаже 1530. манастиру Грачаници тромесечни пролог (јануар–март), 1535. купује минеј за октобар, а 1543. минеј за децембар, а после две године за август.[115]

Никаноров наследник био је митрополит Дионисије, родом из породице патријарха Макарија Соколовића. Дионисије је умро 1570. године,[116] када је отпочело живописање грачаничке спољне припрате. Како због његовог порекла, али свакако и због угледа који је стекао у свом роду, по жељи патријарха Макарија и ктитора живописања ове припрате митрополита Антонија (Макаријевог сестрића и првог наследника на патријарашком трону) била је у овој припрати живописана сахрана митрополита Дионисија.[117]

Поред митрополита Никанора истиче се и његов савременик митрополит рашки Симеон, ктитор цркве Св. Варваре, коју „сазда и ваздиже и украси многими црковними утварми ва спасеније себје же и својих родитељ душ, во својеј области близ реце Расе".[118] Тој својој задужбини, поред једног четворојеванђеља и других књига и дарова приложио је Симеон 1526. и једну крмчију. О његовом угледу сведочи и чињеница да је после смрти охридског архиепископа Прохора (1560) он изабран за охридског архиепископа, али је на том положају био само пола године, „не смртију но невољним остављенијем".[119] Свакако да су и остали архијереји према својим способностима и могућностима ишли стопама поменутих митрополита.

---

[115] *Записи и натписи,* 6209.

[116] Исто, 5617, 6353.

[117] В. Петковић, *Преглед,* 75; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614,* Нови Сад 1965, 171–173; Исти, *Задужбине Косова,* 100.

[118] *Записи и натписи,* 544.

[119] Исто, 6274.

Парохијско свештенство и монаштво по манастирима као да је мање бриге посвећивало проблемима црквене јурисдикције, него се много више бринуло за очување традиције и континуитета традиционалног рада у животу поверених им црквених јединица и у одржавању што бољег верског живота у народу. Требало је сачувати обрушене или напуштене манастире од коначне пропасти уз помоћ народа којем у свој његовој оскудици никад није било тешко да дâ за цркву и њене потребе. Црква је тада, као и увек у патњама, представљала живи организам у којем страдање једног дела осећа цело „тело цркве" и не дâ да се пропадне. Зато удови свештеници, па и многи удови сељаци одлазе у манастир и монаше се, брину о обнови, плаћају на манастирску имовину харач, обнављају богослужбени живот и мисију у народу. О знатном броју ових монаха сведоче турски порески дефтери у којима се међу порезовницима по селима често спомиње „син калуђера" или „син попа". Према попису из 1455. било је, на пример, у нахији Морави у хасовима 6 кућа поповских синова и 7 кућа калуђерских синова, а на тимарском подручју 13 поповских и 2 калуђерска сина, у нахији Тополница 5 калуђерских синова, нахија Лаб 24 куће поповских синова и браће и 5 кућа калуђерских синова.[120] По казивању папског визитатора Петра Масарекија из 1623/24. године, ови свештеници, а нарочито монаси по манастирима, били су чувари чистоте наслеђеног православља и одолевали покушајима римокатоличких настојања да их преведу у своју веру и наметну им латинске обреде и празновање по новом календару.[121]

Док су се једни калуђери, према својим способностима, посветили одржавању црквених објеката и услова за голи живот и пастирски рад, други, они писменији и културнији, посветили су се преписивању богослужбених и богословских књига, па и превођењу. Они су свесни вредности и значаја свога рада, јер пишу „на спасеније писавшим и на просвештеније чтуштим."[122] Тако неки Никандар преписује 1503. *Слова светих отаца;* поп Рале пише 1515. тропарник у Штипу; презвитер Вук пише 1516. у Сарајеву псалтир кнезу Михаилу из Пљеваља да га приложи храму Успенија Богородице; презвитер Костадин из Пећи пише осмогласник 1520. у Штинкари где је дошљак „због неке беде"; дијак Јован, Филип и Аћим пишу 1530. триод; расодер Григорије преписује 1530. минеј у Студеници, који је доспео чак у Драговић; дијак Јован преписује

---

[120] *Област Бранковића*, passim.

[121] „Vano di piu perseuerando in Questa male oppinionis perche i Preti loro, et molto piu i Kalogheri, che sono i Monaci di S. Basilio trovandosi ai conuenti (?) [inter haec enim conciones et colloquia sp(irit)ualia habere solent], se occore di parlare della chiesa Latina non come buoni vecchi, ma come peruersi Monaci attendono disereditare appresso il Popolo la suprema auttorita del Pontifice Romano lasciando alta impressione d' un Popolo ignorante che crede, che dalla bocca di Quelli barbari uechi non piu uscire se non cosa uera et certa" (Draganović, *Izvješće apostolskog vizitatora Petra Masarecchia*, Starine 39, 1938, 27–28).

[122] *Записи и натписи,* 5584.

1532. јеванђеље; поп Петар из Бање преписује четворојеванђеље презвитеру Богдану у његовом дому у Црном Лугу[123] итд.

Тако је Српска црква у најтежим данима своје и народне историје одолевала свим тешкоћама ропства. Без државе, чак и без редовног црквеног поглавара, српски народ је у овим приликама, у сарадњи са својим свештенством, ношен богатим духовним наслеђем, уносио свега себе у живот Цркве, а Цркву уносио у своје домове, у свој живот и обичаје. Уз све грубости које доносе страдања и патње, верска компонента у духовном животу чувала је народ од моралне изопачености, стварала физиономију српске патријархалне породице, којој су празници и претпразничке вечери били свештене оазе у суроj пустињи покорености и стрепње, али и постојаног ишчекивања бољих дана.

Те боље дане дочекао је народ 1557. године потпуно спреман да под руководством патријарха Макарија Соколовића свим снагама узме учешћа у обнављању живота Српске цркве под турском влашћу од Скопља до Ђура и Коморана.

Dušan Lj. Kašić

DAS INNERE LEBEN DER KIRCHE IN ALT-SERBIEN IN DER ERSTEN HÄLFTE DES XVI. JAHRHUNDERTS

Zusammenfassung

Heute weiß man, daß das Serbische Patriarchat nach dem Fall der serbischen Staaten nicht aufgelöst wurde. Obwohl sich das Erzbistum von Ohrid infolge der türkischen Eroberungen nach dem Norden ausweitete, so war seine Herrschaft doch mehr formaler Natur. In den nördlichen Gebieten Serbiens, sowie auch in Bosnien und der Herzegowina und dem Zetagebiet war die orthodoxe Tradition im Sinne des heiligen Sava noch sehr lebendig.

Im Laufe des ersten türkischen Ansturms wurden viele Kirchen beschädigt, zerstört oder in Moscheen verwandelt. Die zweite Welle fiel in die Zeit des Bajezid II (1481 – 1512) und die dritte in die Zeit des Selim II (1566 – 1574), als das Reich von einer Krise befallen war, so daß man, um die nötigen Mittel aufzutreiben, den bekannten „Kirchenverkauf" veranstaltete. Eine der wichtigsten Folgen dieser Maßnahmen war, daß die christliche Bevölkerung aus den Stadtortschaften verdrängt wurde.

Im Gebiet von Alt-Sebien – Kossovo und Metochien – wurden, obwohl man Kirchen in Moscheen verwandelte, viele Kirchen und Klöster erhalten, wobei nach türkischen und anderen Quellen ihre Zahl noch größer gewesen sein soll. In der Nähe des Patriarchats von Peć, dessen Mönche als Falkner privilegiert waren, befand sich das kleine Kloster Kuzmikan, das jedoch zur Zeit des Wiederaufbaus 1557 bereits völlig verwüstet war. Auch die Klöster Barane, in der Dečanska Bistrica loziert, und Vrelo, westlich von Istok, bestehen nicht mehr. Vom Kloster Studenica Hvostanska bestehen nur noch die Grundmauern, während die Kirchen des hl. Demetrius und der hl. Muttergottes in Dobrodol, südöstlich von Peć, nicht einmal solche Reste aufweisen. Das Kloster Budisavci und die Kirche des hl. Nikola in Đurakovac haben sich bis in unsere Zeit erhalten dank den Aufbauarbeiten aus dem Jahre 1568 bzw. 1592. Die Klöster des hl. Ivan bei Istok, des hl. Ilija in Karmila, Mokri Dol, Tomance und Šumati Bogavac, die in türkischen Quellen verzeichnet sind, bestehen nicht mehr. Auch aus der Umgebung von Dečane hat es mehrere, in den Quellen verzeichnete Klöster gegeben – neun an der Zahl.

[123] Исто, 6197, 425, 427, 6218, 465, 466, 471, 6257, 5604.

Ein reges kirchlich-aufklärerisches Leben wurde neben den Klöstern in Peć und Dečani auch in anderen Zentren geführt, beispielsweise in Đakovica, wo die Kirchen aus dem 16. Jahrhundert nicht mehr bestehen. Von Bedeutung war auch die Stadt Prizren, in der es im Mittelalter eine Menge von Kirchen gegeben hat, die später zum größten Teil in Moscheen umgewandelt wurden. Das naheliegende Kloster des hl. Arhangel wurde Ende des 16. Jahrhunderts verwüstet und zerstört, die Steine desselben hat dann Sinanpaša für den Bau der größten Moschee in Prizren verwendet. In Prizren selbst gab es während der Blütezeit neben der Bogorodica Ljeviška neunzehn Kirchen und ein Kloster. In der naheliegenden Koridža gab es drei Kirchen, zwei Klöster und eine Einsiedelei, die in der Zeitspanne vom 13. bis zum 16. Jahrhundert entstanden sind. In der Sredačka Župa hat sich in verhältnismäßig gutem Zustand oder in fragmentarischer Form eine Menge von Dorfkirchen erhalten (Rečane, Živinjane, Planjane, Sredsla, Lokvice, Stružje, Manastirica, Nebregošte, Gornje Ljubinje, Drajčići, Bogoševce, Mušnikovo, Gornje Selo u. a.), während in der Kačaniker Schlucht nur noch Ruinen und toponimische Daten von ehemaligen rund zwanzig Kirchen zeugen (in Goranci, Selište, Blace, Rožanci, Pustenik, Bob, Globočica, Borje, Šištevac, Zapod, Krvenik, Đurđev Do, Ivaja, Kotlina u. a.). Auf dem Wege von Prizren nach Priština befanden sich bedeutende Zentren wie Mutužište (mit zehn größeren und kleineren Kirchen) und das Kloster Sv. Trojica-Rusinica mit acht Einsiedeleien, während man in den umliegenden Dörfern Reste von alten Kirchen findet (Suva Reka, Sopina, Vranić, Selogražd, Pećani, Dulje, u. a.).

In Velika Hoča, das bis zur türkischen Zeit reich an Kirchen gewesen ist, findet man auch heute noch zwölf Kirchen, von denen einige in gutem Zustand sind, während einige nur noch als Ruinen bestehen (alle entstanden zwischen dem 13. und 20. Jahrhundert). Im naheliegenden Städtchen Orahovac, sowie auch in den umliegenden Dörfern Brnjača, Zočište, Zatrič, Koznik, Labićevo, Uljarice, Dobra Voda, Unjemir und Crkveni Lug befinden sich ebenfalls Reste von alten Kirchen.

Auf dem Amselfelde besaß fast jedes Dorf unmittelbar vor dem Fall des Despotats 1459 seine eigene Kirche, aber auch die Zahl der Priester war unter den Türken erheblich. In Lipljani, Nerodimlje, Donje Nerodimlje und Šarenik wurden die Kirchen erhalten oder zum mindesten das Andenken an deren einstiges Bestehen. In Priština befand sich die alte Metropolitenresidenz, die Klöster Bukovac und des hl. Georg, sowie auch einige Kirchen, aber alle diese Bauten wurden entweder in Moscheen umgewandelt oder zerstört und das Material für andere Bauten verwendet. Auch das naheliegende Kloster Gračanica, eines der wichtigsten Zentren auf dem Kossovo, ist mit der Zeit verfallen und in eine weltliche Kirche umgewandelt. In seiner Nähe, in der alten Bergwerkortschaft Janjevo, gab es drei Kirchen, während unweit das Kloster Vojsilovica gestanden hat, aus dessen Ruinen letztlich eine römischkatholische Kirche errichtet wurde.

In der Nahija Vučitrn bildete das Gebirge Čičavica, das Kossovo von der Metohija scheidet, einen eigenen Komplex. Nach der Überlieferung hat es da siebenundsiebzig Kirchen gegeben, während die türkischen Quellen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts 42 Klöster und 11 Kirchen erwähnen. Ein starkes kulturelles Zentrum, in dem eine rege Abschreibetätigkeit stattfand, war das Kloster Devič, das nur eine kurze Zeit verlassen und öde war, während das Kloster Banjska völlig verwüstet und in eine Moschee umgewandelt wurde.

In der alten Župa Raška vermochte sich das Kloster Sopoćani lange zu erhalten, aber es wurde dann zur Zeit der großen Wanderung heimgesucht und verwüstet. In der Umgebung des heutigen Novi Pazar wurden nur einige Kirchen, und zwar in ziemlich schlechtem Zustand, bewahrt.

Die türkischen Eroberungen waren nicht nur von schweren Folgen für die serbischen Kirchen und Klöster; das Volk wurde auch von anderen zusätzlichen Leiden heimgesucht: von Hunger, Krankheiten und verschiedenen anderen Übeln, so daß sie gezwungen waren ihr Hab und Gut liegenzulassen, um ihr nacktes Leben zu retten. Das Volk suchte vor allem Zuflucht im Gebirge, fern von den Straßen, auf denen die Türken vorbeizogen, so daß das Land besonders in der unmittelbaren Nähe von Verkehrsstraßen völlig verwüstet war. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde das Volk von allen möglichen Übeln heimgesucht: vom Hunger, von Epidemien (vor allem von der Pest), und dazu noch vom Erdbeben in Skopje.

Die Herrschaftsschicht ist im großen und ganzen verschwunden, aber auch die Zahl der gelehrten Leute in den Reihen der Kirche ist klein geworden. Es entstand die Volkspoesie, in der auf eine besondere Weise die eigene ruhmreiche Vergangenheit verarbeitet wurde. In den Reihen der Kirche haben sich einige Bischöfe durch ihre Gönnertätigkeit hervorgetan wie beispielsweise: der Metropolit von Novo Brdo Nikanor (der Begründer der Druckerei von Gračanica) und seine Nachfolger Dionisije (+1570), der Metropolit von Raška Simeon u.a. Die Landpfarrer setzten sich für die Erhaltung der Volksüberlieferung und des Glaubenslebens im Volke ein. Diejenigen unter ihnen, die der Schrift kundig waren, schrieben und übersetzten kirchliche Bücher. Der Serbischen Kirche gelang es allen Schwierigkeiten und Übeln zum trotz das Volk in seinem Glauben zu festigen bis zum großen Wiederaufbau im Jahre 1557.

МИРОСЛАВ ТИМОТИЈЕВИЋ

Сремски деспоти Бранковићи и оснивање манастира Крушедола

Крајем XV и у првим деценијама XVI века, непосредно пре дефинитивног продора Турака у панонску област, долази до последњег процвата српске средњовековне културе у посавско-подунавским областима, у које се пред турском најездом повлачи српско становништво и преостала феудална господа.[1] У оквирима Угарске Матије Корвина и његових наследника оснива се низ српских манастира, а до бујања духовног живота долази посебно на Фрушкој гори. Крајем XV и у току прве половине XVI века ту се подиже десетак манастира, међу којима је највећи и најзначајнији био Крушедол са храмом посвећеним Благовештењу (слика 1).

Духовни живот зачет у фрушкогорским манастирима континуирано је негован након обнове Пећке патријаршије, све до аустријско-турских ратова крајем XVII века, када власт над овим територијама преузима Хабзбуршка монархија. Пребегла црквена јерархија, на челу са пећким патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, у прво време се повлачи дубоко на угарске територије, али се ускоро враћа у области у којима је традиционално негован православни духовни живот. После смрти патријарха Чарнојевића, на иницијативу јенопољског митрополита Исаије Ђаковића, долази до стварања црквене организације Срба у Хабзбуршкој монархији. За средиште новостворене митрополије изабран је манастир Крушедол, а по његовом имену новооснована црквена организација названа је Крушедолска митрополија.[2] Избор митрополијског

---

[1] О српској уметности у Војводини, крајем XV века и у првим деценијама XVI века: М. Кашанин, В. Петровић, *Српска уметност у Војводини од доба деспота до уједињења*, Нови Сад 1927, 13–14; М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини до велике сеобе*, Војводина, I, Нови Сад 1939, 441–445; В. Ј. Ђурић, *Последња уметничка жаришта*, Историја српског народа, II, Београд 1982, 542–545.

[2] Р. Грујић, *Проблеми историје Карловачке Митрополије, I – Постанак Крушедолске Митрополије*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду II–1 (1929), 53–65; Исти, *Проблеми историје Карловачке Митрополије, II – Карловци, резиденција крушедолских митрополита*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду II–2 (1929), 194–204, посебно 194.

средишта није био нимало случајан. Крушедол је почетком XVIII века уживао статус водећег фрушкогорског манастира и сматран је за најугледније српско верско средиште у подунавским областима. Овај статус манастир је стекао одмах по оснивању, а његов историјски значај „друге Студенице" могуће је потпуније сагледати само у контексту јасно схваћене намене коју су му одредили оснивачи.

Ктитори Крушедола и време његовог подизања су познати, за разлику од других фрушкогорских манастира за чије се оснивање везују недовољно проверене легенде. У кратком спису о оснивању Крушедола из прве половине XVIII века као оснивачи манастира се наводе деспот Ђурђе Бранковић, у монаштву назван Максим, и његова мајка, замонашена деспотица Ангелина.[3] Поред овог податка, рукопис је оптерећен низом намерних неистина чији је настанак везан за тадашње економске интересе братства. Ослањајући се на фалсификовану даровницу Максимовог брата, деспота Јована, која је наводно писана у Беркасову, у овом опису се наводи да је манастир подигнут 1496. године, што су оповргли већ први истраживачи крушедолских историјских докумената.[4]

Познати историјски извори, углавном житија сремских деспота Бранковића, штуро обавештавају о подизању манастира. У *Пролошком житију* мајке Ангелине, које је настало око 1530. године, наводи се да је владика Максим прво саградио храм Светог Николе у манастиру Хопово, а да је затим подигао цркву посвећену Благовештењу у манастиру Крушедолу.[5] У житијима владике Максима су подаци о подизању Крушедола нешто опширнији. У њима се каже да се владика, напустивши архијерејски престо Влашке, вратио у Срем, испросио од својих сродника Марка и Стефана Јакшића место Крушедол и на њему саградио манастир уз помоћ влашког војводе Јована Нагоја Басарабе.[6] Ове наводе, који се у појединим преписима житија незнатно разликују, прокоментарисао је Димитрије Руварац. Он је указао на то да се владика Максим враћа у Срем после смрти влашког војводе Радула Великог 1508. године, а да је подизање манастира вероватно започело 1512. године, када војвода Јован Нагој Басараба долази на престо Влашке.[7]

---

[3] Д. Руварац, *Описаније фундамента манастира Крушедола в кратиције*, Српски Сион XVI (1906), 300–301.

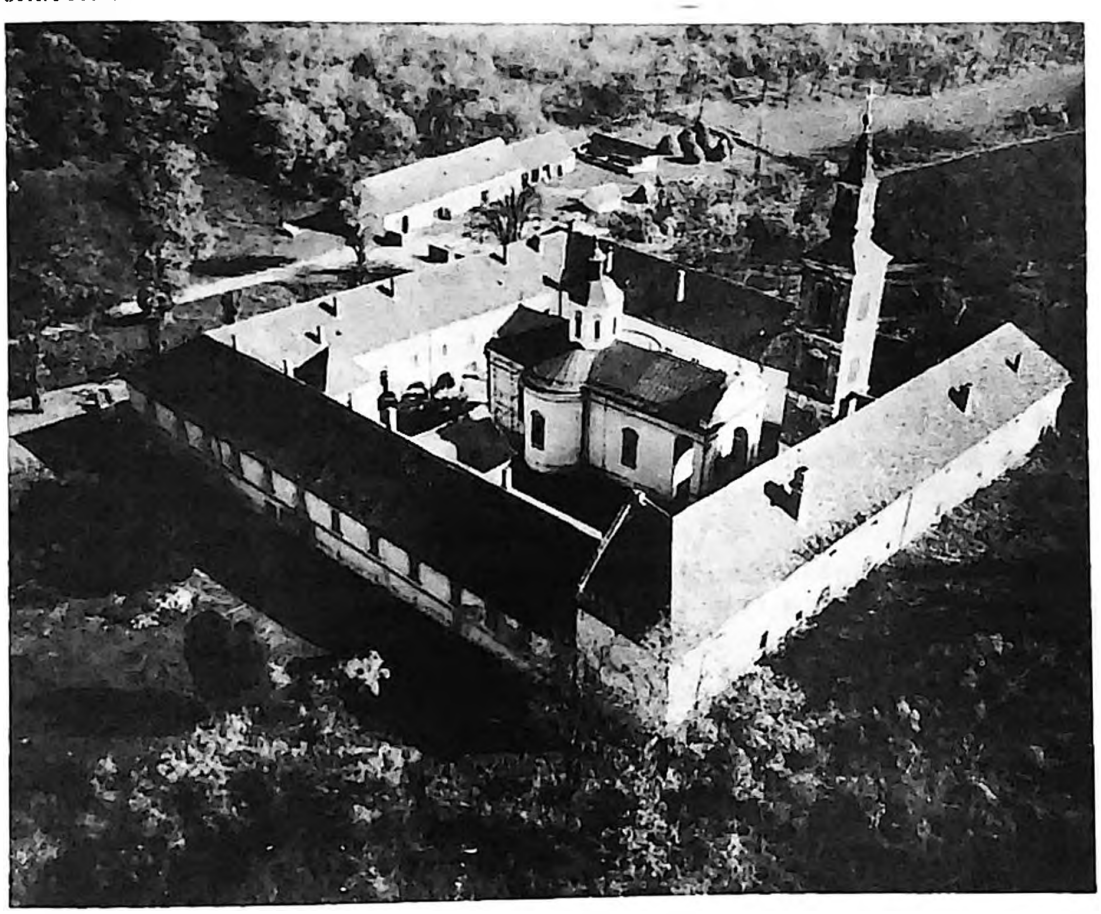
[4] И. Руварац, *Прилошци к објашњењу извора српске историје*, Гласник Српског ученог друштва XLVII (1879), 182.

[5] Критичко издање најстаријег преписа *Житија*: М. Стефановић, *Житија мајке Ангелине*, Археографски прилози 8 (1986), 136. Упор.: Ђ. Сп. Радојичић, *Хагиографски прилози о последњим Бранковићима*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду XII–2, 3 (1939), 301.

[6] Старо издање *Житија*: А. Вукомановић, *Живот архиепископа Максима*, Гласник Друштва словенске словесности XI (1859), 128–129.

[7] Руварац сматра да су темељи цркве највероватније постављени тек 1512, мада не одбија могућност да је то могло бити и раније, већ 1509. године: Д. Руварац, *Манастир Крушедо с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, Сремски Карловци 1918, 3–11, посебно 10.

После Димитрија Руварца, проблемима везаним за оснивање Крушедола бавило се низ истраживача, али су ипак остали недовољно испитани разлози због којих су се владика Максим и његова мајка, по повратку из Влашке, притиснути немаштином и у тешким историјским околностима, одлучили за подизање новог манастира. Са изузетком Радослава Грујића, који се овим проблемима шире бавио,[8] разматрано је само време градње храма и његови ктитори, док се намена и разлози за подизање манастира сагледавају поједностављено, у светлости побожности последњих српских деспота. Побожност сремских Бранковића је неоспорна, она се показује већ и самом чињеницом да су сви чланови породице, са изузетком сестре која се удала још у Фурланији, проглашени светитељима. Иза ктиторског чина подизања Крушедола откривају се, међутим, сложени верско-политички разлози и условљености историјским околностима, које су одредиле водећи статус манастира у подунавским областима.



Манастир Крушедол

[8] Р. Грујић, *Духовни живот*, Војводина, I, Нови Сад 1939, 362–363. Упор.: И. Руварац, *Прилошци к објашњењу извора српске историје*, 182.

*

Подизање манастира је, са једне стране, везано за жељу владике Максима и његове мајке да сагради маузолеј у који би сместили земне остатке преминулих чланова најуже породице. Очигледна је брига коју је породица водила о телу слепог деспота Стефана, рано преминулог мужа деспотице Ангелине. Према *Пролошком житију*, он је проглашен за светитеља још у фурланском Београду, осам година после своје смрти.[9] Када је после смрти Вука Гргуревића краљ Матија Корвин позвао Ангелину и њене синове да преузму упражњено место српских деспота у Угарској, они су у Срем кренули са Стефановим моштима и по доласку у Купиново 15. фебруара 1486. године, свечано их положили у цркву Светог Луке.[10] Овај храм, један од најстаријих српских црквених грађевина у Срему, налазио се у непосредној близини утврђеног града Купинова (Купиника), који је од друге половине XV века, са кратким прекидима, био у поседу породице Бранковић.[11] Претпоставља се да је црква подигнута не дуго пошто је Купиново припало Ђурђу Бранковићу, а посвећена је апостолу и јеванђелисти Луки, чији се култ негује у Деспотовини од времена допремања његових моштију из Епира у Смедерево. Купиновска црква је омања једнобродна грађевина са обимним зидовима од камена и опеке, засвођена полуобличастим сводом, са полукружном апсидом и припратом која је одвојена ниском зидном преградом у облику тројне аркаде.[12] Радослав Грујић је изнео још непроверено мишљење да је деспот Ђурђе Бранковић подигао цркву Светог Луке као неку врсту маузолеја већине чланова његове породице.[13] Мада обликом и скромним изгледом храм није одговарао репрезентативној функцији маузолеја, у првим годинама након доласка у Купиново сремски деспоти Бранковићи очигледно нису намеравали да подигну нову гробну цркву.

---

[9] Ђ. Сп. Радојичић, *Хагиографски прилози о последњим Бранковићима*, 305; Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима у Србљаку*, О Србљаку, Београд 1970, 326.

[10] О историјским околностима везаним за долазак последњих деспота Бранковића у Срем: А. Ивић, *Историја Срба у Угарској од пада Смедерева до сеобе под Чарнојевићем (1459–1690)*, Загреб 1914, 18–38; Д. Динић-Кнежевић, *Сремски Бранковићи*, Истраживања 4 (1975), 19–44; С. Ћирковић, *Последњи Бранковићи*, Историја српског народа, II, Београд 1982, 445–478.

[11] О Купиновском граду: Р. Шмит, Ђ. Бошковић, *Средњовековни градови у Војводини*, Војводина, I, 304.

[12] О архитектури ове цркве и времену њеног подизања: Ђ. Бошковић, *Две цркве крај Купинова, I – Црква св. Луке*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду II–2 (1939), 211–216; В. Матић, *Црква светог Луке у Купинову*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине X (1981), 41–48; М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти 1459–1690*, Београд 1984, 47–48.

[13] Р. Грујић, *Духовни живот*, 354, где аутор без навођења аргумената износи тезу о цркви Светог Луке као породичном маузолеју деспота Ђурђа. – О проблемима везаним за идентификацију маузолеја Ђурђа Бранковића: Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 131, бел. 75, где аутор због недостатка поузданих доказа оставља проблем отвореним, мада као прихватљиву могућност наводи цркву Благовештења у Смедереву.

Стара купиновска црква је, независно од изворне функције коју јој је наменио деспот Ђурађ, одговарала првобитним потребама сремских Бранковића. Налазила се непосредно уз утврђени двор, а њен углед је почивао на чињеници да се сматрала старом породичном црквом која им је припадала по преносним ктиторским правима директних наследника.[14] То објашњава разлог због којег су у њу положене мошти деспота Стефана. И млађи брат владике Максима сахрањен је у истој цркви.[15] Одмах по доласку у Купиново из ове цркве се ширио култ слепог деспота Стефана, а у њој је непосредно пред одлазак у Влашку извршено и проглашавање деспота Јована за светитеља.[16] Један од разлога да се последњи деспоти Бранковићи у првом периоду по свом доласку у Срем не појављују као ктитори нове репрезентативне црквене грађевине којој би као својој задужбини наменили функцију породичног маузолеја вероватно је лежао и у чињеници да су они пре свега били окренути према извршавању војних вазалних обавеза. Максим је као деспот био дужан да предводи и издржава бандериј од хиљаду војника, док је бандериј његовог амбициознијег брата, деспота Јована, касније бројао око две хиљаде војника.[17] Са друге стране, повеље светогорским манастирима, којима су сремски деспоти обнављали стара ктиторска права Ђурђа Бранковића, указују на њихову свесну амбицију да се истакну као његови легитимни наследници. У тој светлости треба видети и одлуку да се купиновском храму Светог Луке, који је, како се основано претпоставља, подигао њихов деда Ђурђе Бранковић, додели улога придворне цркве и породичног маузолеја.

У оквиру средњовековног схватања света, владарска породица подиже маузолеј за спас и славу божију, одужујући се за благодет која им је дарована. Маузолеј, међутим, није имао само есхатолошко-сотеролошки смисао подухвата намењеног чувању тела и спасу душе. Чином његовог подизања и прослављањем култа предака владарска породица истиче и свој статусни идентитет у хијерархијском поретку средњовековног света.[18] Деспотица Ангелина и њени синови стижу у Срем са великим амбицијама и неки од њихових политичких потеза превазилазе феудални вазални статус и показују тежњу ка извесној политичкој самосталности везаној за повратак изгубљених територи-

---

[14] О преносу ктиторских права: В. Марковић, *Ктитори, њихове дужности и права*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор V (1925), 103.

[15] Р. Грујић, *Духовни живот*, 377.

[16] Ђ. Сп. Радојичић, *Хагиографски прилози о последњим Бранковићима*, 308–309; Р. Грујић, *Духовни живот*, 377.

[17] Упор.: С. Ћирковић, *Последњи Бранковићи*, 447; А. Ивић, *Историја Срба у Угарској*, 30; Д. Динић-Кнежевић, *Сремски Бранковићи*, 36–37.

[18] О идеолошком значењу гробних цркава у средњовековној Србији досада је најопширније писала Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, 165. и даље. Упор. и старију студију: Р. Веселиновић, *Зашто су подизане задужбине*, Гласник Српске православне цркве 7 (1963), 278–282.

ја Деспотовине.[19] Незадовољан колебљивом угарском политиком према Турцима, Јован Бранковић је у два наврата нудио Венецији да пређе у њену службу. У ту сврху, непосредно пред смрт, он шаље свог замонашеног брата Максима на преговоре у Венецију.[20] Деспотска титула коју су Бранковићи носили у Срему је, за Србе у угарском краљевству, имала другачије значење од онога које је имала у угарском сабору. У Угарској је њихов статус био јасно дефинисан вазалним феудалним односом, са свим правима и обавезама које су имали и остали угарски феудалци. Они су присуствовали државним саборима и потписивали се на уговорима које је угарски краљ закључивао са суседним владарима. Као и остали великаши, они су имали право да уз жупане и поджупане суде у скупштини или код судбеног стола. За права која су уживали имали су одређене обавезе, на првом месту војну службу.[21]

Мада су под власт сремских Бранковића формално потпадали само Срби који су живели на њиховим поседима, православна црква и српско становништво су у њима гледали легитимне наследнике некадашњих деспота.[22] И сама породица је прихватала водећу улогу међу Србима у Угарској. Синови деспотице Ангелине, мада одрасли на Западу, били су одани српској државно-верској идеји. По доласку у Срем они преузимају раније ктиторске обавезе породице према светогорским манастирима Хиландару, Есфигмену и Светом Павлу. Јован Бранковић се на повељама потписивао по угледу на свог деду, као „милошћу Божјом деспот", а у повељи Есфигмену он обећава да ће манастиру давати све што је давао и његов деда Ђурђе Бранковић ако Бог буде дао да постане „господар Срба".[23]Деспотски углед породице сремски Бранковићи наглашавају неговањем култа свог родоначелника, који је, по средњовековној српској традицији, не дуго након смрти проглашен за светитеља.[24] Мошти слепог деспота Стефана, сина последњег владара самосталне српске државе, исказивале су јасно начело државности и биле су директна веза сремских Бранковића са некадашњом Деспотовином. Светородност породице имала је велику важност у учвршћивању њиховог положаја не само у Срему и међу

---

[19] Д. Динић-Кнежевић, *Сремски Бранковићи*, 35.

[20] А. Ивић, *Историја Срба у Угарској*, 30; Д. Динић-Кнежевић, *Сремски Бранковићи*, 35–37; С. Ћирковић, *Последњи Бранковићи*, 459.

[21] Д. Динић-Кнежевић, *Сремски Бранковићи*, 41–42.

[22] С. Ћирковић, *Моравска Србија у историји српског народа*, Моравска школа и њено доба, Београд, 1972, 108–109; Исти, *Последњи Бранковићи*, 454–455.

[23] К. Новострујев, *Три хрисовуље у Хиландару*, Гласник Српског ученог друштва 25 (1869), 278; упор.: П. Ивић, В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, *Есфигменска повеља деспота Ђурђа*, Београд–Смедерево 1988, 10–11. За тумачење потписа деспота Јована видети и: В. Марковић, *Ктитори, њихова права и дужности*, 105–106; Д. Ј. Поповић, *Војводина у турско доба*, Војводина, I, 172; Д. Динић-Кнежевић, *Сремски Бранковићи*, 35–38.

[24] Ђ. Сп. Радојичић, *Хагиолошки прилози о последњим Бранковићима*, 303–308; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 133–136; С. Ћирковић, *Моравска Србија у историји српског народа*, 103–104.

српским становништвом угарског краљевства, него и на територијама некадашње Србије према којој стално упиру поглед. Одмах по доласку у Купиново настају хагиографски текстови о светом деспоту Стефану, чије се ауторство све више везује за име Максима Бранковића. Ако Максим и није сâм аутор ових текстова, он сигурно одређује њихове идеолошке интенције које истичу деспота Стефана као идеалног хришћанског мученика и као идеалног наследника српских владара.[25]

У оквиру ове политике последњих Бранковића треба видети и одлуку старијег, али војничко-световним пословима свакако мање вичног брата, да се повуче из деспотског достојанства и да га уступи млађем и активнијем. Изненадна смрт деспота Јована 10. децембра 1502. године је, међутим, прекинула првобитне планове породице. Како Јован у браку са Јеленом, ћерком Стефана Јакшића Млађег, није имао мушких потомака, краљ Владислав II је поново понудио деспотску титулу замонашеном Максиму. За разлику од праксе западне цркве, он као православни јерарх није могао да се прихвати феудалних војних обавеза према владару и понуду је одбио, након чега су му одузета сва породична добра. Деспотска титула прелази у руке Иваниша Бериславића, за којег се посредовањем угарског краља удаје удовица деспота Јована.[26] Он није био наклоњен Максиму и његовој мајци, тако да они убрзо након тога, крајем 1505. или почетком 1506. године, одлазе у православну Влашку војводи Јовану Радулу IV Великом, значајном политичком, културном и црквеном реформатору кнежевине.[27] Пре поласка они проглашавају за светитеља и другог члана своје најуже породице, деспота Јована, чије је тело приликом отварања гробнице у цркви Светог Луке нађено потпуно очувано.[28]

*

Смрћу деспота Јована неминовно су усахнуле раније амбиције и политички планови породице, а замонашени Максим се предаје остваривању планова везаних за организацију верског живота православног живља на угро-влашким

---

[25] На нужност идеолошког тумачења раних хагиографских списа везаних за култ сремских деспота Бранковића указала је на овом скупу: Р. Маринковић, *Српска књижевност прве половине XVI века*.

[26] А. Ивић, *Два-три питања из живота Стефана Бериславa*, Летопис Матице српске 246 (1907), 114–115; Исти, *Историја Срба у Угарској*, 32–33; Р. Грујић, *Духовни живот*, 381; С. Ћирковић, *Последњи Бранковићи*, 461.

[27] I. R. Mircea, *Relations culturelles roumano-serbes au XVIe siècle*, Revue des études sud-est européennes 1–3,4 (1963), 385–386; Ђ. Сп. Радојичић, *Српско-румунски односи XVI–XVII века*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду (1956), 18.

[28] Ђ. Сп. Радојичић, *Хагиолошки прилози о последњим Бранковићима*, 309; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, 138–139.

територијама које су се налазиле изван власти надируће отоманске империје. Ма колико његово житије било схематизовано, у њему се већ од почетка назире биографија грађена по узору на живот светог Саве, првог архиепископа светородне немањићке лозе. Препустивши брату деспотску титулу, Максим је настојао да ојача српску црквену организацију у Угарској, јер је аутокефална архиепископија, падом Смедерева и Деспотовине, формално престала да функционише.

Султан Мехмед II није укинуо Пећку патријаршију, али су на српску цркву разрезани велики порески намети. Патријаршија није успевала да одговори овим пореским обавезама и све више је пропадала у великој беди и немаштини.[29] Такво стање је искористила Охридска архиепископија која је почела да се уплиће у послове Пећке патријаршије. Под њену јурисдикцију крајем XIV, односно почетком XV века дошла је прво Скопска митрополија, потом су јој биле потчињене и друге јужне епархије, а пред пад Деспотовине под њу потпадају Пећ и Жича. На упражњеним епархијама српске цркве охридски архиепископи су посвећивали своје епископе и на тај начин су их „механичким ширењем" постепено потчињавали. Ни падом Деспотовине српска црква није престала легално да постоји. У тешким околностима она опстаје све до треће деценије XVI века, када између 1525. и 1528. године дефинитивно губи самосталност и бива потчињена Охридској архиепископији.

Максимово уступање деспотског достојанства и тајно замонашење треба гледати у светлости немањићких традиција и тежњи да се осигура црквена самосталност, која је у знатној мери могла да допринесе и лакшем остваривању политичких планова породице. Постриг је у цркви светог Луке обавио игуман манастира Благовештења у Горњачкој клисури, недалеко од Ждрела.[30] Неколико година касније, сигурно пре 1503, Максим позива из Софије митрополита Калевита, који долази у Купиново да га рукоположи за презвитера. За овог софијског митрополита, за којег се у рукопису о оснивању манастира Крушедола наводи да је у Срему рукоположио многе мирске свештенике и

---

[29] О српској цркви крајем XV и у првим деценијама XVI века: М. Мирковић, *Правни положај српске цркве под турском влашћу (1459–1766)*, Београд 1965, 54–66; Д. Кашић, *Српска црква под Турцима*, Српска православна црква 1219–1969, Београд 1969, 141–144; К. Јиречек, Ј. Радонић, *Историја Срба*, II Београд 1984, 403–404; Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве*, I, Минхен 1962, 298–323.

[30] И. Руварац, *О кучајинским манастирима по записима*, Старинар, VI–2 (1889), 36. О кучајинском манастиру Благовештења крај Ждрела: Ђ. Бошковић, *Средњовековни споменици северноисточне Србије*, Старинар I (1950), 188–189; В. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 26–27; О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, Београд 1984, 53. – Полазећи од записа које наводи Д. Руварац да је Максима постригао игуман Благовештенског манастира (monasterio Annuntiatiae) Ждрела изгледа треба одбацити уобичајено мишљење да је то могао бити манастир Горњак, чија је црква посвећена Ваведењу.

ђаконе, претпоставља се да је био у сродству са сремским Бранковићима.[31] То је могао бити само један од разлога што га Бранковићи позивају у Срем. Симптоматично је да замонашени Максим за своје рукополагање у архиђакона не ступа у контакт са надлежним архијерејем, тадашњим београдским митрополитом Григоријем, него позива удаљеног софијског митрополита. Он ни касније, колико је познато, не долази у везу са потоњим београдским митрополитом Теофаном, нити са охридским архиепископима, а његова целокупна делатност открива тежњу да се супротстави надирању Охридске архиепископије. Максим у Влашкој прима епископско, а потом и митрополијско достојанство, од бившег солунског митрополита и цариградског патријарха Нифона, који је на позив војводе Радула дошао 1504. године да среди стање у Влашкој цркви.[32] Загонетна фигура некадашњег цариградског патријарха, који у Максимово време борави у Влашкој, и који је имао велики удео у организовању Влашке митрополије на чију су јурисдикцију претендовали охридски архиепископи, јасније се открива кроз његово житије које је написао Гаврило Светогорац, прот Свете Горе. У овом житију се наводи да је некадашњи солунски митрополит, а потом у два наврата цариградски патријарх, био српског порекла. Нифон се, према истом извору, пре замонашења звао Никола, а био је син албанског властелина који је био у служби деспота Ђурђа Бранковића.[33] У сваком случају, чином рукополагања Максима у митрополијско достојанство и делатношћу око организовања Влашке митрополије Нифон се доследно супротставља интересима Охридске архиепископије са којом је Цариградска патријаршија тада била у супарништву.

Максим је изгледа намеравао да трајно напусти Срем и да се настани у Влашкој, јер, одлазећи из Купинова, он и деспотица Ангелина носе са собом Стефанове и Јованове мошти. Они у Влашкој окупљају круг угледних избег-

---

[31] Софијски митрополит Калевит се први пут помиње 1493. године у ктиторском запису кремиковског манастира. Уз исти запис је касније дописано да се митрополит представио 1503. године: А. Kirin, *Ктиторския надпис от 1493. г. в Кремиковския манастир*, Paleobulgarica XIII–2 (1989), 87–99, посебно 90, где се помињу родбинске везе софијског митрополита са сремским Бранковићима. О Калевитовој делатности у Срему и рукополагању Максима Бранковића: Д. Руварац, *Описаније фундамента манастира Крушедола в кратиџе* 300; Упор.: И. Руварац, *Прилошци к објашњењу извора српске историје*, 181; Р. Грујић, *Духовни живот*, 378.

[32] И. Руварац, *Прилошци к објашњењу извора српске историје*, 182; Д. Руварац, *Манастир Крушедо с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, 9; Р. Грујић, *Духовни живот*, 387; Ђ. Сп. Радојичић, *Српско-румунски односи XIV–XVII века*, 19. За шире податке о делатности патријарха Нифона у Влашкој: I. R. Mircea, нав. дело, 387, где је наведена старија румунска литература.

[33] V. Grecu, *Viia Sfintului Nifon*, Bucurest 1944, 34–35. Патријарх Нифон одлази из Влашке за Свету Гору, где је ускоро умро и након две године је проглашен за светитеља. Његове мошти помиње поп Пеја у *Житију Георгија Кратовца*: Д. Богдановић, *Житије Георгија Кратовца*, Зборник историје књижевности 10 (1976), 234. – О Гаврилу Светогорцу, аутору *Житија*, чије се руско порекло у новије време оповргава: С. Ћирковић, *Срби и рани протестантизам*, Зборник Матице српске за историју 36 (1987), 13.

лица са југа. Поред владике Максима, у Влашкој борави његов рођак Соломон, син Ђурђа Црнојевића, у чијој се пратњи налазио и штампар Макарије. Он је ускоро, уз помоћ владике Максима, покренуо у Трговишту штампање првих влашких књига.[34] Соломона Црнојевића и Макарија владика Максим могао је упознати још за време посланства у Венецији, мада остаје непознато да ли су Соломон Црнојевић и Макарије у Влашку дошли преко Срема. Са Максимом је у Влашкој боравила и рођака Милица звана Деспина, која се његовим посредовањем удаје за будућег војводу Јована Нагоја Басарабу.[35] Јован Радул поверава Максиму да организује Влашку митрополију, али после његове смрти 1508. године, када на престо долази војвода Михна, Максим је приморан да напусти Влашку и уз сагласност угарског краља Владислава II враћа се у Срем. Разлози Максимовог разлаза са војводом Михном били су вишеструки. Нови влашки војвода је изгледа нагињао католичанству, а поред тога он долази у сукоб са феудалним великашима са којима је Максим одржавао добре односе.[36] Ускоро је овај конфликт са феудалцима избио у отворену побуну и завршио се смрћу војводе Михне, али у то време владика Максим је већ био у Срему.

Други Максимов долазак у Срем пратиле су сасвим измењене околности од оних када је са мајком и братом стигао на позив Матије Корвина. Породица је била знатно осиромашена и више није носила деспотску титулу, на основу које је могла да рачуна на земљишне поседе у Угарској. Областима које су им некада припадале управљао је Иваниш Бериславић, који њихов повратак није одобравао. Подизање новог манастира је због тога за владику Максима и његову мајку било од велике важности, пре свега да би у њега трајно и несметано сместили мошти светих деспота које су носили са собом.

Предања која за име сремских деспота Бранковића везује оснивање низа фрушкогорских манастира изгледа немају поуздане историјске основе.[37] У житијима деспотице Ангелине наводи се да је Максим пре Крушедола подигао манастир Хопово, али ови наводи нису добили историјску потврду и поставља

---

[34] Ђ. Сп. Радојичић, *Српско-румунски односи* XIV–XVII века, 20; P. P. Panaitescu, *Les origines des l'imprimerie en langue roumaine*, Revue des études sud-est européennes VI – 1 (1968), 23–37.

[35] I. R. Mircea, нав. дело 385; C. Nicolescu, *Princesses serbes sur le trône des Principautés Roumaines, Despina-Militza, princesse de Valachie*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 5 (1969), 101–102.

[36] I. R. Mircea, нав. дело, 387. – У ову заверу била је умешана и породица Јакшић: А. Ивић, *Историја Срба у Угарској од пада Смедерева до сеобе под Чарнојевићем (1459–1690)*, 36.

[37] За ктиторство деспота Јована предање везује три фрушкогорска манастира: Јазак, Дившу и Прибину Главу. У оквирима овог рада, не улазећи у дубље разрешавање проблема, потребно је једино истаћи да ови манастири у првој деценији XV века нису изгледа имали цркве подигнуте од тврдог материјала. Малобројна археолошка истраживања фрушкогорских манастира, која су већином остала необјављена, указују на опрезност приликом доношења судова, јер је већина манастира била подигнута на старим култним местима. Упор.: В. Станчић, *Зашто и како ископавати фрушкогорске манастире*, Фрушкогорски манастири, Зборник радова, Нови Сад 1990, 93–121.

се питање њихове веродостојности.[38] Садашња манастирска црква Новог Хопова је подигнута 1576. године, а како је изгледала првобитна грађевина није довољно познато. Претпоставља се да је то био скроман храм са куполом, чије се живописање помиње 1541. године.[39] Чињеница да се Бранковићи по повратку из Влашке због подизања манастира обраћају за помоћ разним странама указује да Хопово није било њихова задужбина, или да је манастирска црква била скромна грађевина која није одговарала потребама породичног маузолеја. Када су се деспот Максим и његова мајка вратили у Срем они су мошти светих деспота Стефана и Јована поново положили у цркву светог Луке, која се налазила уз сâм двор иноверног српског деспота Иваниша Бериславића. Он је захтевао да се кивоти уклоне из цркве и да се положе у њихов манастир.[40] И поред тога кивоти су, све до преноса у Крушедол, остали у купиновској цркви. Замонашени Максим после пострига одлази „в иже от њега сздани монастир",[41] али то није, како се раније мислило, хоповски манастир, него Обед са дрвеном црквицом посвећеном Благовештењу, подигнутом на малом острву Обедске баре код Купинова.[42] Владика Максим и његова мајка нису могли пренети кивоте у Обед пре свега због влаге која би уништила мошти, па су они остали у купиновској цркви и поред противљења Иваниша Бериславића. Изгледа да су и цркве тада постојећих фрушкогорских манастира биле сличне грађевине, које су пружале скровиште монасима, али нису биле погодне и сигурне за смештај моштију светих деспота.[43]

---

[38] М. Стефановић, *Житије мајке Ангелине*, 136; Д. Руварац, *Описание основанија манастира Хопова*, Српски Сион XVI (1906), 299–300. За новија схватања о најстаријој цркви манастира Хопова: В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира, касносредњовековне грађевине*, Нови Сад 1984, 105; Исти, *Архитектура фрушкогорских манастира*, Фрушкогорски манастири, Београд 1990, 142; М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти 1459–1690*, 49; Иста, *Споменици српског црквеног градитељства XVI–XVII век*, 265.

[39] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, Београд 1903, 166, зап. бр. 509. Овај податак указује да је хоповска црква 1541. године била зидана од тврдог материјала. Време подизања овог храма није у потпуности разрешено, што отежава доношење било каквих поузданијих закључака. Археолошка ископавања су показала да је то био храм скромних димензија и неправилне оријентације: С. Стражмештеров, *Откриће цркве старијег периода испод храма св. Николе у манастиру Ново Хопово*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине XI–XIII (1982), 45–53. – Црква Старог Хопова, забележена у катастарском дефтеру већ 1546, била је све до земљотреса 1751. године саграђена од дрвета. Упор.: Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, 258.

[40] На тумачење овог места из *Житија* указао је Р. Грујић, *Духовни живот*, 361.

[41] А. Вукомановић, *Живот архиепископа Максима*, 127.

[42] Ђ. Бошковић, *Две цркве крај Купинова, II – Црква Мајке Ангелине*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду XII–2 (1939), 216–220; Р. Грујић, *Духовни живот*, 360–361. В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира*, Фрушкогорски манастири, 137–138. Детаљан опис цркве даје визитациона комисија митрополита Павла Ненадовића, која је посетила манастир 5. јуна 1754. године: Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, Сремски Карловци 1903, 32–33.

[43] М. Кашанин, *Српска уметност у Војводини до велике сеобе*, Војводина, I 443. Ово мишљење су потврдила и касније истраживања: М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти 1459–1690*, 43; Иста, *Споменици српског градитељства XVI–XVII век*, 287.

По доласку у Срем владика Максим и његова мајка морали су због тога да се подухвате припрема за подизање новог манастира. Будући замонашени, без двора и титуле, требало је да живе у манастиру и то одвојено, што је наметало обавезу подизања двају комплекса. Владика Максим је, уместо Обеда, одлучио да нови манастир подигне на Фрушкој гори. На везу Обеда и Крушедола указује и чињеница да су обе цркве посвећене Благовештењу.[44] Новом манастиру у почетку није била намењена функција будућег митрополијског средишта, јер је тадашњи београдски митрополит Теофан имао јурисдикцију над свим угарским областима у којима су се населили Срби.[45] Манастир у почетку није био замишљен ни као гробна црква, јер је, истовремено са плановима владике Максима, деспотица Ангелина намеравала да подигне манастир светог Јована Златоустог, којем је била намењена улога породичног маузолеја. У писму, насталом о Благовестима 1509. године, она се обраћа великом московском кнезу Василију Ивановичу с молбом да јој помогне да подигне манастир на земљишту које је купила за стотину златника и где намерава да положи мошти светих деспота. Писмо је отпослато по духовнику Евгенију који је великом кнезу требало усмено да образложи овај подухват. Кнез је испунио молбу и послао четири товара самуровине, новчану помоћ и писмо у којем обећава даљу подршку.[46]

Првобитни планови о подизању манастирске гробне цркве посвећене светом Јовану Златоустом ускоро су напуштени. До измене ранијих планова дошло је у току 1512. и 1513. године, када се за последње Бранковиће збило неколико важних догађаја. На престо Влашке 1512. године долази њихов рођак Јован Нагој Басараба, а следеће године изненада умире Иваниш Бериславић са којим нису били у пријатељским односима.[47] У то време се у *Апостолу с тумачењем,* који је у Сланкамену преписао Андрија Русин 11. августа 1513. године, први пут помиње владика Максим као београдско-сремски митрополит.[48] У складу са измењеним околностима, од примарне важности постаје

---

[44] Овом празнику била је посвећена и црква манастира Ждрела, чији је игуман замонашио деспота Максима: И. Руварац, *О кучајинским манастирима по записима,* 36. – Разлоге владике Максима да крушедолску цркву, као и цркву манастира Обеда, посвети Благовештењу могуће је сагледавати и у светлости породичне традиције, као одраз угледања на истоимену цркву деспота Ђурђа Бранковића у Смедереву. О овој цркви: С. Ненадовић, *Размишљања о архитектури цркве Благовештења деспота Ђурђа у Смедереву,* Зборник Народног музеја IX–X (1979), 403–418.

[45] Р. Грујић, *Духовни живот,* 341.

[46] Ст. Димитријевић, *Документи који се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку,* Споменик СКА XXXIX (1903), 18; Р. Грујић, *Духовни живот,* 362.

[47] А. Ивић, *Историја Срба у Угарској,* 35.

[48] У запису се каже да је књига преписана 11. августа 1513. године „при благочестивјем и христољубивјем митрополитје Белградским кир Максимје, бившаго деспота": Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи,* I, зап. бр. 416; II, зап. бр. 6207; И. Руварац, *Стари Сланкамен,* Зборник Илариона Руварца, Београд 1934, 387. – Претходни београдски митрополит Теофан се последњи пут помиње 27. јула 1509. године у писму које му је упутио велики московски кнез Василије Иванович у вези са неприликама које су изазвали његови монаси: Ст. Димитријевић, *Документи који се тичу односа између српске цркве и Русије у XVI веку,* 19. – То значи да је Максим могао постати београдски митрополит у периоду између краја 1509. и почетка 1513. године. Упор.: Р. Грујић, *Духовни живот,* 341–343.

градња новог митрополијског средишта, које је требало истовремено да буде и породични маузолеј. Постојало је дубоко међусобно прожимање ових намена будућег манастира. Смрћу деспота Јована, сремски Бранковићи више нису имали политичке амбиције, па њихов породични маузолеј није захтевао династичко пропагандну улогу. Оба преминула члана породице, деспоти Стефан и Јован, били су проглашени светитељима чији је култ стављен у функцију утврђивања статуса и угледа новог митрополијског средишта. Крушедолу су, као новом седишту које је требало да чврше организује православну цркву у Угарској и потисне јурисдикционе планове Охридске архиепископије, биле неопходне мошти светитеља.[49] Присуство кивота са моштима светих деспота Бранковића у новом митрополијском средишту било је, с друге стране, сигурна гаранција успешног прослављања њиховог култа. Образованом Максиму је немањићка традиција прожимања националних, политичких и верских интереса кроз култове владарских моштију била добро позната. Ове измењене околности, на које Бранковићи нису могли рачунати одмах по повратку из Влашке, наметале су и промену ранијих планова деспотице Ангелине. Она уместо храма светог Јована Златоустог подиже скромну манастирску цркву посвећену Сретењу.

Околности везане за смрт архиепископа Теофана и постављање владике Максима за београдско-сремског митрополита су још увек недовољно познате. Максим се као београдско-сремски митрополит први пут помиње 1513. године, али је време његове инсталације остало непознато. Нису познате ни околности премештања митрополијског седишта из Београда у Крушедол, нити су јасно одређени јурисдикциони оквири његове митрополије. По свему судећи, они нису обухватали само Срем и српске територије које држи Угарска, него све подунавске области у којима је живео српски живаљ. Сигурно да је подршку у преузимању митрополије владика Максим имао и у угарском двору са чијом се сагласношћу враћа у Срем. Његове опробане дипломатске способности, ауторитет и углед гарантовали су угарском двору стабилну верску ситуацију међу православним Србима, посебно на јужним границама Краљевства којима је непрестано претила опасност од турске најезде. Ако га већ материјално није помогла, угарска дворска политика сигурно није правила проблеме око подизања новог митрополијског средишта. Изгледа да владика Максим, ни посредством угарског двора, није средио раније затегнуте односе са Иванишем Бериславићем, који је био у добрим односима са претходним београдским митрополитом Теофаном, којег препоручује свом рођаку московском кнезу Василију.[50]

Сигурно да ни Охридска архиепископија није благонаклоно гледала на тежње некадашњег српског деспота да учврсти породични култ и осамостали

[49] Н. Милаш, *Правила православне цркве с тумачењем*, I, Нови Сад 1895, 510–512.

[50] Д. Ј. Поповић, *Војводина у турско доба*, Војводина, I, 174.

митрополију.[51] За време краткотрајног управљања митрополијом, колико је познато, владика Максим није дошао у отворени сукоб са Охридском архиепископијом, што значи да је његов долазак на престо Београдско-сремске митрополије био легалан и канонски. Он је митрополијско достојанство понео још у Влашкој, а за његов долазак на престо Београдско-сремске митрополије није била нужна сагласност охридског архиепископа. Целокупна дотадашња црквена политика владике Максима показује тежњу да се експанзионе претензије Охридске архиепископије зауставе везама са Цариградском патријаршијом. Пуну подршку за овакав став владика Максим је сигурно имао не само од влашког војводе, него и од угарског краља. Реорганизована митрополија је изгледа признавала врховну власт цариградског патријарха, што пре свега показује чињеница да владика Максим није званично контактирао с охридским архиепископом.[52] С обзиром да се митрополија налазила у угарским областима, за Максимово хиротонисање није био потребан берат Порте, као што је то било неопходно у српским областима које су улазиле у оквире Османлијске империје.[53]

Дубоко одан породици и цркви, владика Максим подиже манастир Крушедол уз помоћ Јована Нагоја Басарабе за чије владавине Влашка улази у краткотрајни период стабилности и значајног културног стваралаштва.[54] Акција солидарности дубоко је прожимала хришћански свет који се налазио пред непосредном опасношћу од турске најезде, али она није добила облик активног отпора, него културног меценатства, које се шири по целом православном истоку. Преузимајући велики део духовног наслеђа некадашњих српских владара, угро-влашке војводе прихватају и улогу заштитника православне цркве у југоисточној Европи.[55] Јован Нагој Басараба пружа владици Максиму не само материјалну, него и снажну моралну подршку у настојањима да учврсти положај православне цркве. Ослонац у подизању Крушедола владици Максиму је, поред Јована Нагоја, пружала и мајка. Њено одустајање од подизања раније планираног породичног маузолеја и изградње скромне манастирске цркве у непосредној близини Крушедола нужно је сагледати у светлости градње но-

---

[51] Упор.: С. Димевски, *Историја на македонската православна црква*, Скопје 1989, 222–231; М. Мирковић, нав. дело, 40–44.

[52] Р. Грујић, *Православна српска црква*, Београд 1920, 82; Ђ. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве*, I, 310.

[53] М. Мирковић, нав. дело, 116; Н. Милаш, *Правила православне цркве с тумачењем*, 43–45 и 175–185.

[54] У крушедолском *Поменику* се поред имена војводе Радула наводе имена војводе Јована Нагоја, његове супруге Деспине и сина Теодосија, што поузданије упућује на њихово ктиторство: И. Руварац, *Прилошци к објашњењу извора српске историје*, 183; С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, Сремски Карловци 1914, 227.

[55] Д. Миок, *Културне везе између Влашке и Србије у XIV и XV веку*, О кнезу Лазару, Београд 1975, 309. Упор.: I. R. Mircea, нав. дело, 378–391.

вог митрополијског средишта.[56] Радослав Грујић, којем је *Житије мајке Ангелине* било познато само из каснијег преписа, доводи у питање аутентичност његових навода и сматра да је Сретењска црква подигнута пре крушедолске Благовештенске цркве.[57] Ова мања и скромнија грађевина, замишљена као женски манастир везан за крушедолско братство, могла је да буде подигнута тек након дефинитивне одлуке о подизању Крушедола као митрополијског седишта и породичног маузолеја. С обзиром да је црква по свом архитектонском склопу блиска цркви Светог Луке у Купинову, могуће је ипак претпоставити да је њена градња започела раније и да јој је изворно припадала улога маузолеја, некада намењена цркви Светог Луке, али да су касније, променом околности, ови планови напуштени. Земљиште на којем су подигнуте обе цркве налазило се недалеко од Купинова и реално је претпоставити да је припадало поседима Иваниша Бериславића. Бериславић га, вероватно уз посредовање своје супруге и њених рођака, продаје Бранковићима. Тиме је могуће објаснити наводе у житијима по којима је владика Максим место за подизање манастира добио од Јакшића, који у Срему, како је то приметио још Димитрије Руварац, нису имали својих поседа. Место Крушедол се помиње већ крајем XV века, а подизање цркве у непосредној близини пута и насеља одговарало је замисли о манастиру као митрополијском средишту и породичној гробној цркви.[58]

*

Крушедолска Благовештенска црква подигнута је на развијеној тријконхалној основи са куполом на средини, која почива на правоугаоним ступцима. Олтарска и певничке апсиде су полукружне споља и изнутра и засвођене су полукалотама. Уз наос је истовремено подигнута пространа припрата која је вратима била повезана са осталим деловима цркве.[59] Овим карактеристикама се

---

[56] В. Матић, *Црква мајке Ангелине у Крушедолу,* Грађа за проучавање споменика културе Војводине XVIII–XIX (1978), 69–81; Исти, *Архитектура фрушкогорских манастира,* Фрушкогорски манастири, 110–112; М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти 1459–1690,* 49–50, где се истиче сличност у архитектонском решењу цркава манастира Обеда, Светог Луке у Купинову и Сретењске цркве у Крушедолу.

[57] Р. Грујић, *Духовни живот,* 363.

[58] И. Руварац, *Прилошци к објашњењу извора српске историје,* 182; Д. Руварац, *Манастир Крушедо с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку,* 11. Упор.: Д. Ј. Поповић, *Срби у Срему до 1736/7,* Историја насеља и становништва, Београд 1950, 75; О. Зиројевић, *Цариградски друм од Београда до Будима у XVI и XVII веку,* Београд 1976, 95–96.

[59] В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира, касносредњовековне грађевине,* 85–86; Исти, *Архитектура фрушкогорских манастира,* Фрушкогорски манастири, 106–108; М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти 1459–1690,* 45–46; Иста, *Споменици српског црквеног градитељства XVI–XVII век,* Београд 1991, 129–134.

архитектура крушедолске цркве везује за традицију. Поштовање старог градитељског наслеђа истицало је идеју повезаности са српском културом из периода државне самосталности. Ове карактеристике се уочавају и на другим црквеним грађевинама тога времена и владика Максим само следи већ утрте стазе својих претходника. Могуће је да је као узор послужила црква Светог Николе у Старом Сланкамену, коју је према предању саградио Вук Гргуревић, унук деспота Ђурђа Бранковића.[60] Мајстори, вероватно пореклом из Влашке, модификују у извесној мери стару градитељску традицију, али је угледање несумњиво потицало од идеје континуитета градитељске традиције некадашње Србије. Сличне идеолошке интенције су одредиле градитељску делатност кнеза Лазара у Поморављу. Подижући своје главне задужбине, кнез Лазар се надовезивао на храмове Немањића одређене за црквена средишта српских архиепископија, чиме се представља као њихов легитимни наследник.[61]

Припреме за подизање манастира су започеле одмах по повратку владике Максима у Срем, али токове измена ранијих планова и хронологију градње није могуће поуздано одредити.[62] Реално је претпоставити да је изградња храма започела непосредно пошто је владика Максим дошао на чело Београдско-сремске митрополије и у време када на влашки престо ступа Јован Нагој Басараба. Пренос моштију светих деспота Стефана и Јована из Купинова у Крушедол показује да је црква била завршена и освећена за време живота

---

[60] Ово веровање нема ослонца у савременим изворима, па није основано размишљати ни о могућности да је црква имала гробну функцију. Упор.: С. М. Ћирковић, *О деспоту Вуку Гргуревићу,* Зборник за ликовне уметности Матице српске 6 (1970), 288–290. О архитектури цркве: В. Кораћ, *Стара црква у Сланкамену и њено место у развитку српске архитектуре касног средњег века,* Зборник за ликовне уметности Матице српске 6 (1970), 309–311; М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти 1459–1690,* 45; Иста, *Споменици црквеног градитељства XVI–XVII век,* 238–240. За другачије мишљење упор.: П. Момировић, *О православном храму светог Николе из 1468. и иконама из 1749. у Старом Сланкамену,* Зборник за ликовне уметности Матице српске 22 (1986), 233–239, где се указује на могућност белоруско-украјинских утицаја и узора који обавезују на даља истраживања и проверу.

[61] В. Ј. Ђурић, *Српски државни сабори у Пећи и црквено градитељство,* О кнезу Лазару, 112.

[62] Хронологија подизања крушедолске цркве веома је различито одређивана. Сматра се да је градња започела у веома широком распону између 1509. и 1512. а да је завршена између 1512. и 1521. године. Р. Грујић сматра да је Крушедол подигнут између 1513. и 1516: *Духовни живот,* 326; М. Кашанин сматра да је градња започела после 1509. а завршена пре 1514. године: *Српска уметност у Војводини пре велике сеобе,* Војводина, I, 444; Л. Мирковић наводи да је црква подигнута између 1509. и 1512. године: *Деисис крушедолског иконостаса,* 365; Д. Медаковић сматра да је Крушедол основан између 1512. и 1521. године: *Дунавски путеви српске културе XVIII века,* Путеви српског барока, Београд 1971, 38; О. Милановић-Јовић и П. Момировић сматрају да је црква подизана између 1509. и 1513. године: *Фрушкогорски манастири,* Нови Сад 1988, 14; В. Матић сматра да је црква подизана између 1509. и 1516. године: *Архитектура фрушкогорских манастира касносредњовековне црквене грађевине,* 73; Исти, *Архитектура фрушкогорских манастира,* Фрушкогорски манастири, 106; М. Шупут се залаже за датовање између 1509. и 1514. године: *Српска архитектура у доба турске власти 1459–1690,* 45; Иста, *Споменици српског црквеног градитељства XVI–XVII век,* 129.

владике Максима.[63] Он указује и на то да је храм пре тога био освећен и припремљен за богослужење, што подразумева да је у њега био постављен и иконостас. Од изворног тела старог крушедолског иконостаса сачувао се само Деисис са апостолима, док су остале иконе настале касније, у периоду између XVII и XIX века. Стилске паралеле са скоро истоветним деисисним иконама из Румунске патријаршије потврђују ранију претпоставку да су оне рад влашких мајстора.[64] Ранији истраживачи су сматрали да су иконе сликане у самом манастиру око 1512. године, али су оне вероватније настале нешто касније, још за живота владике Максима, али пре преноса моштију светих деспота из Купинова у Крушедол. Вероватно су сликане у Влашкој, а на поклон су их послали Деспина и Јован Нагој[65] (слика 2, 3, 4).

Паралелно са подизањем манастирског здања, владика Максим и његова мајка су настојали да прибаве све ствари неопходне будућем маузолеју и митрополијском седишту. Преко старих описа и инвентара могуће је у извесној мери реконструисати првобитно језгро крушедолске ризнице која одражава статус и углед манастира, као и намеру оснивача да се она стави у функцију прослављања култа преминулих чланова породице.[66]

Један део књига новооснициране манастирске библиотеке потиче из старе дворске библиотеке деспота Ђурђа Бранковића у којој су се налазила готово сва класична дела византијске дворске књижевности – препис средњовековних романа о Варлааму и Јоасафу,[67] хроника Ђорђа Харматола,[68] скривена библијска историја Палеја и Хроника Јована Зонаре.[69] Владика Максим и

---

[63] Оне су смештене у наос цркве где су се налазиле све до последњег продора Турака у Срем, који су их ту затекли и спалили: Д. Руварац, *Манастир Крушедо с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, 13.

[64] В. Ђурић и С. Радојчић су, исправљајући раније мишљење Л. Мирковића да су иконе рад критских мајстора, указали на везу крушедолског Деисиса са дворском уметношћу Јована Нагоја Басарабе: В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 58; S. Radojčić, *Rapports artistiques serbo-roumains de la fin du XIVe siècle jusqu'à fin du XVIIe siècle à la lumière des nouvelles découvertes faites en Yougoslavie*, Actes du Colloque international de Civilisations balkaniques, Sinaïa 1962, 25. Ову претпоставку су касније потврдиле стилске аналогије са иконама из Румунске патријаршије: C. Kostea, *Unpublished Works to Complete the Catalogue of Wallachian Painting in the Sixteenth Century*, Revue roumaine d'histoire de l'art, Série Beaux – Arts XXVII (1990), 19–31.

[65] Л. Мирковић се залаже за датовање крушедолских икона око 1512. на основу претпоставке да је подизање манастирске цркве те године било завршено: Л. Мирковић, *Деисис крушедолског иконостаса*, 365. С. Радојчић сматра да су иконе стигле као поклон заједно са фелоном војвоткиње Деспине 1519. године, када је владика Максим већ био мртав: С. Радојчић, нав. дело и место. На могућност датовања крушедолских икона између 1512. и 1516. године, које је, по свему судећи, најуверљивије, наводи: C. Kostea, нав. дело, 23–24.

[66] Први детаљан опис крушедолске ризнице сачинила је визитациона комисија митрополита Павла Ненадовића: Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, 279–300. Упор.: Д. Медаковић, *Ризнице фрушкогорских манастира*, Зборник за ликовне уметности Матице српске XIX (1983), 144.

[67] С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, Сремски Карловци 1914, 182–184, бр. 72.

[68] Исто, 214–217, бр. 80.

[69] Исто, 217–228, бр. 82.

деспотица Ангелина прилажу манастиру и неколико старих богослужбених књига које су припадале њиховој породици. На *Лествици* Јована Лествичника, која је 1434. године преписана по заповести Ђурђа Бранковића, налази се власторучни запис деспотице Ангелине.[70] Владика Максим се потписао на једном зборнику текстова Јована Златоустог, који је преписао Стефан Доместик у Смедереву око 1458. године.[71]

У манастирској ризници су се чували предмети који су некада припадали деспотској породици. Тако се у опису визитационе комисије митрополита Павла Ненадовића, која је 1753. године детаљно пописала крушедолску ризницу, помињу две деспотске круне, један бокал који је наводно припадао деспоту Јовану и „седло деспота Јована сребром оковано".[72] Неки од наведених предмета, као поменуте круне, сигурно нису припадали изворном корпусу ризнице, али и само њихово помињање говори о намери да се сачува сећање на деспотски карактер задужбине. Чињеница да је деспотица Ангелина, заједно са писмом упућеним великом московском кнезу, послала као поклон бројанице деспота Јована показује да су ствари преминулих деспота већ почетком XVI века сматране за драгоцене реликвије.

Поред реликвија које су истицале меморијално-ктиторски карактер породичне гробне цркве, сачуван је низ предмета који је указивао на митрополијски статус манастира. Неки од њих се везују за стару београдску митрополију и у Крушедол су доспели приликом премештања митрополијског средишта.[73] Поред неколико старих икона, у манастирској ризници се налазила везена мирта приложена храму Успења Богородичиног београдске митрополије, дар Кантакузине, ћерке деспота Ђурђа Бранковића и жене грофа Улриха Цељског, настала крајем прве половине XV века.[74] Из ризнице старе београдске митрополије вероватно потичу два пара старих наруквица из XV века,[75] рукопис *Бе-*

---

[70] Исто, 149–151, бр. 68.

[71] Исто, 151–154, бр. 69.

[72] Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, 293. Међу пописаним стварима визитациона комисија наводи и „бокал сребрни с капком на ланцу с различними звјерими извајан, сказуетсја да јест св. Јоана деспота". Упор.: Исто, 290. Под описом „2 капе деспотске свилене, везене и бисером с камењем украшене, на нима крстови сребрјани" сигурно треба подразумевати старе митрополијске митре које се у овом опису не помињу. Упор.: Исто, 291.

[73] Идентификацију предмета које је владика Максим пренео из Београдске митрополије у Крушедол отежава чињеница да је део ове ризнице пресељаван у Срем и непосредно пред продор Турака 1521. године, док су неке реликвије однесене у Цариград као ратни плен. Упор.: Л. Мирковић, *Деисис крушедолског иконостаса*, 358; М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Београдске*, Новија историјска и археолошка истраживања средњовековног Београда и Србије, Београд 1979, 148.

[74] М. Валтровић, *Српске црквене старине на будимпештанској земаљској изложби*, Старинар II (1885), 111–112; Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, Београд 1931, 26; Исти, *Црквени уметнички вез*, Београд 1940, 36; Д. Стојановић, *Уметнички вез у Србији од XIV до XIX века*, Београд 1959, 59–60, кат. бр. 39.

[75] М. Валтровић, нав. дело, 119–120; Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, 40; Исти, *Црквени уметнички вез*, 37; Љ. Стојановић, нав. дело, 45–46, кат. бр. 8. и 9.

седа Исака Сирина,[76] и *Богословље* Јована Дамаскина са његовом посланицом Козми Мајумском.[77]

Међу предметима које је за крушедолски манастир прибавио владика Максим истиче се често помињано јеванђеље које је преписао јеромонах Пankратије 1514. године, а игуман Силвестар дао на окивање Петру Смедеревцу у Великом Бечкереку 1543. године.[78] Схватајући важност опремања Крушедола и његове ризнице, манастирском братству пружа помоћ православно племство Угарске и Угровлашке. Деспина, жена војводе Јована Нагоја, за чије се име везује помоћ приликом подизања манастира, поклања 1519. године крушедолској ризници везени фелон.[79] Другу крушедолску митру, која је припадала митрополиту Лонгину из средине XVI века, поклонила је манастиру деспотица Катарина Бањањи, удовица Стефана Бериславића.[80] На важност и углед предмета из некадашње крушедолске ризнице указује и чињеница да се приликом избора новог поглавара српске цркве користи архијерејско жезло које је припадало владици Максиму.[81]

Највећу светињу новооснованог манастира представљали су кивоти са моштима светих деспота Стефана и Јована.[82] Колико је познато из житија и прекo каснијих описа, мошти нису приликом приспећа у Крушедол положене у гробове. Доследно њиховом светитељском статусу, оне су почивале у кивотима који су држани поред олтара.[83] Владика Максим и његова мајка проглашени су за светитеље убрзо после смрти. Она је била сахрањена у припрати своје задужбине, а владика Максим у припрати крушедолске цркве.[84] Неколико го-

---

[76] С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, 102–119, бр. 62.

[77] Исто, 119–131, бр. 63.

[78] Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, 293–294; С. Петковић, *Опис рукописа манастира Крушедола*, 1–3; Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, 27–28.

[79] И. Руварац, *Прилошци к објашњењу извора српске историје*, 183; М. Валтровић, *Натпис на фелону од године 1519*, Старинар VI–2 (1889), 99–105; Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, 27; Исти, *Црквени уметнички вез*, 38; Љ. Стојановић, нав. дело, 50, кат. бр. 36; C. Nicolescu, нав. дело, 106.

[80] Ђ. Сп. Радојичић, *Деспотица Екатерина из записа на митри манастира Крушедола*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду III–1 (1930), 105; Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, 28; Исти, *Црквени уметнички вез*, 36; Љ. Стојановић, нав. дело, 60, кат. бр. 40.

[81] Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, 291, где се помиње „жезл или шчака сади сребра, Архијерејски с подписом св. Максима". Упор.: С. Душанић, *Музеј Српске православне цркве*, Београд 1969, VI.

[82] О догматским изворима за поштовање моштију и њиховом тумачењу у православној цркви видети: Ј. Поповић, *Догматика православне цркве*, III, Београд 1978, 675–683.

[83] Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, 261; Исти, *Манастир Крушедо с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, 15. – За полагање владарских моштију у кивоте, њихов elevatio и translatio када су већ били објављени као светитељи: Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, 122–124, 180.

[84] Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, 282; Л. Павловић, нав. дело, 146–155.

дина касније њихова тела су изнесена из гробова и положена у кивоте,[85] који су, као и мошти деспота Стефана и Јована, постављени испред иконостаса.[86] У хагиографским текстовима посвећеним сремским деспотима јасно се уочава развојна линија у схватању и намени њиховог култа. Култ светог деспота Стефана је у првом тренутку, по доласку у Срем, био стављен у функцију политичких амбиција деспота Јована везаних за одбрану од Турака и обнову Деспотовине. Касније, када су његовом смрћу угашене политичке амбиције породице, владика Максим је настојао да култом светих деспота Стефана и Јована истакне статус и углед новог митрополијског седишта. Тек на крају, након смрти владике Максима и деспотице Ангелине, култови сремских деспота Бранковића укључују се у шири верско-национални програм. За време турске владавине Сремом популарност њиховог култа превазилази чак и стари култ Срба светитеља из светородне куће Немањића, мада у обновљеној Пећкој патријаршији никада нису прерасли локалне оквире.[87]

И непосредни наследници владике Максима, под чијим руководством је завршено украшавање манастирске цркве, неговали су идеју о Крушедолу као породичном маузолеју и митрополијском средишту. Живописање припрате је, према запису изнад улазних врата, довршено почетком октобра 1543. године, за време игумана Силвестра.[88] Непосредно после тога настављено је сликање и осталих делова храма. Према запису изнад улазних врата у наос, живописање је довршено две године касније, „в лето 1545". Ктиторством јеромонаха Јосифа, Никона и Симеона радови су започели у време игумана Јоакима, а завршени су за време игумана Панкратија и митрополита Лонгина.[89]

Стари живопис је у извесној мери страдао за време последњег турског продора у Срем, а затим је делимично уништен архитектонским преправкама

---

[85] Канонизација је извршена 1522, односно 1523. године. Упор.: Д. Поповић, *Војводина у турско доба*, Војводина, I, 174; Ђ. Сп. Радојичић, *Крушедолске црквене песме XVI века*, Грађа за проучавање споменика културе Војводине II (1958), 188.

[86] Досада најранији познати опис кивота са моштима потиче из 1702. године. Из њега се сазнаје да су мошти већ тада биле постављене у два кивота. У једном су почивала тела владике Максима и деспотице Ангелине, а у другом деспота Јована I Стефана. Према овом опису тела су била добро сачувана и богато украшена. Упор.: М. Јачов, *Срем на прелому два века (XVII–XVIII)*, Београд 1990, 78–79; 149; Исти, *Les monastères de Fruška Gora à la limite de deux siècles (XVII–XVIII)*, Западноевропски барок и византијски свет, Зборник радова научног скупа, Београд 1991, 118. Из *Описа чудеса светог Теодора Тирона* сазнаје се да су Турци, приликом последњег продора у Срем 1716. године, запалили мошти, тако да су се сачувале само честице: Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, 261, 286; Исти, *Манастир Крушедо с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, 15. Касније су за њих направљени мали кивоти и репрезентативни тронови.

[87] Ј. Радовановић, *Прилог иконографији светих сремских деспота Бранковића*, Зборник за ликовне уметности Матице српске 7 (1971), 296. – Не дуго после смрти владике Максима, култ сремских деспота Бранковића био је познат попу Пеји, писцу житија Георгија Кратовца. Видети: Д. Богдановић, *Житије Георгија Кратовца*, Зборник историје књижевности 10 (1976), 232–233.

[88] О запису у припрати: Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, 281–282.

[89] О запису у наосу: Исто, 281; Исти, *Манастир Крушедо с обзиром на права и дужности фрушкогорских манастира у XIX веку*, 16.

и коначно пресликан средином XVIII века. Конзерваторски радови су открили поједине партије у југозападном делу наоса, на ступцима који држе куполу и у доњој зони припрате.[90] О ауторима живописа изречена су различита мишљења. Претпоставља се да су то били грчки мајстори који су дошли из Влашке и Молдавије.[91] Тематски репертоар живописа је могуће само делимично реконструисати. На највишим зонама стубаца, наспрам олтарске преграде, насликане су Благовести, испод њих су представљене фигуре пророка, апостола, пустињака и столпника, а у најнижим зонама били су представљени српски владари светитељи. У доњој зони стубаца су као пандани постављене представе светог Саве и владике Максима, што показује да је већ средином XVI века међу крушедолским монасима била формирана идеја о подударности делатности владике Максима и светог Саве.[92] Београдско-сремска митрополија владике Максима настављала је светосавску идеју о самосталности српске црквене организације. Иста веза између владике Максима и првих Немањића успоставља се и у *Житију* и у њему посвећеној *Служби*.[93]

У време живописања цркве Максим је био проглашен за светитеља. Његове мошти су биле положене у кивот испред иконостаса и тиме је фунерални карактер припрате био превазиђен. Њен тематски репертоар одређен је идејом да се крушедолска црква истакне као митрополијско седиште. Доследно таквим схватањима, на сводовима припрате су насликани Васељенски сабори, који се у то време уобичајено срећу и на сводовима припрата других митрополијских седишта.[94] На ктиторски подухват последњих сремских деспота Бранковића указивали су њихови ликови насликани у првој зони. На источној страни северног зида, испод сликарства из 1750. године, назиру се ликови деспота Стефана, Јована и деспотице Ангелине. Поред њих, на северној страни источног зида, насликан је владика Максим.[95]

---

[90] С. Арванитидис, П. Балабановић, *Манастир Крушедол, Истраживања и конзерваторско-рестаураторски радови на живопису,* Грађа за проучавање споменика културе Војводине VI–VII (1976), 223–225; Исти, *Конзерваторско-рестаураторски радови на живопису у припрати манастирске цркве у Крушедолу,* Грађа за проучавање споменика културе Војводине XVIII–IX (1978), 415–417; М. Улић, *Манастир Крушедол, конзерваторско-рестаураторски и пратећи истраживачки радови на живопису олтарске апсиде,* Грађа за проучавање споменика културе Војводине X (1981), 259–265.

[91] В. Ђурић, *Иконе из Југославије,* 56; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614,* Нови Сад 1965, 117, 155. О мајсторима крушедолског зидног сликарства на овом скупу је расправљано у реферату Г. Суботића, *Стилски токови и средишта у сликарству Србије и суседних области прве половине XVI века.*

[92] Ј. Радовановић, *Прилог иконографији светих сремских деспота Бранковића,* 303–304.

[93] Служба светом архиепископу Максиму Бранковићу, Србљак, II, Београд 1970, 475; Ј. Радовановић, нав. дело, 304.

[94] С. Петковић, нав. дело, 94. О иконографији Васељенских сабора: Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine,* Paris 1970, 107–119, 250–251.

[95] У зидном сликарству прве зоне крушедолске припрате из 1750. године великим делом је изгледа поновљено раније сликарство из средине XVI века: М. Тимотијевић, *Идејни програм зидног сликарства у припрати манастира Крушедола,* Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе XIX (1987), 110–111, 116.

des Königs Matthias Corvinus und seiner Nachfolger wurde eine Anzahl von serbischen Klöstern errichtet, wobei besonders im Bereich der Fruška Gora das geistige Leben ein wahre Blüte erlebte. Ende des 15. und in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts wurde da eine Reihe von Klöstern gebaut, unter denen das größte und bedeutendste das Kloster Krušedol mit der der Maria Verkündigung gewidmeten Kirche gewesen ist.

Das Kloster Krušedol haben in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts der Bischof Maxim und seine Mutter, die in den Nonnenstand getretene Despotin Angelina, die letzten Nachfahren der angesehenen Despotenfamilie der Brankovićs, errichten lassen. Mit der Gründung dieses Klosters sollte nach dem Wunsche der Wohltäter ein neues Familienmuseum errichtet werden, zum anderen sollte damit auch der schweren Lage, in der sich die serbische Kirche befand, abgeholfen werden. Der Status der syrmischen Despoten der Brankovićs in Ungarn war durch ein klares und festes Vasalenverhältnis bestimmt, aber Angelina Branković und ihre Söhne betrachteten sich als legitime Erben des Despoten Đurđe Branković und waren während ihres ersten Aufenthaltes in Syrmien bestrebt, gewissermaßen das ehemalige serbische Despotat zu erneuern. Diese Pläne der Familie wurden jedoch durch den plötzlichen Tod des Despoten Jovan vereitelt. Aber dafür setzte sich der in den Mönchstand getretene Despot Maxim für eine eigenständige serbische Kirche in Syrmien ein, da der Vorstoß der Türken in die Gebiete des Patriarchats von Peć seitens des Erzbistums von Ohrid nun ausgenützt wurde, um allmählich durch „mechanische Erweiterung" alle der serbischen Kirche angehörenden Bistümer unter seine Jurisdiktion zu bringen. Der Mönch Maxim erhielt nun vom Sofioter Metropoliten Kalevit die Priesterweihe, während er dann später durch den ehemaligen konstantinopoler Patriarchen Niphon zum Metropoliten geweiht wurde. Der Bischof Maxim unterhielt keinerlei Beziehungen zu dem Belgrader Metropoliten Teophan, aber auch nicht zu den Erzbischöfen von Ohrid, wobei seine ganze Tätigkeit auf einen Widerstand gegenüber den Ansprüchen des Erzbistums von Ohrid ausgerichtet war. Als er mit der Genehmigung des ungarischen Hofes aus der Wallachei wiederum nach Syrmien kam, ließ Maxim ein neues Kloster bauen, in das er den Sitz der belgrader-syrmischen Metropolie verlegte. Die Verlegung des Metropolitensitzes von Beograd nach dem syrmischen Krušedol war gewiß auch im Interesse des ungarischen Hofes, indem auf diese Weise die Serben mehr an die Grenzgebiete zur Türkei gebunden wurden. Angesichts des neuen Sachverhalts gibt die Despotin Angelina ihren Plan vom Bau eines Klosters auf, das als Familienmausoleum der letzten syrmischen Despoten der Brankovićs gedacht war, so daß ihre leiblichen Überreste in Krušedol verwahrt wurden. Somit erhielt das Kloster eine doppelte Funktion, da beide Mitglieder der Familie als Heilige verehrt wurden und ihr Kult nun zum großen Teil auch das Ansehen des Metropolitensitzes bestimmte. Die Gebeine des blinden Despoten Stefan, des Sohnes des letzten Despoten des eigenständigen serbischen Despotats, symbolisierten das Prinzip der Staatlichkeit und bildeten die unmittelbare Bindung zwischen dem Metropolitensitz und der ehemaligen serbischen Despotat.

Durch den Vorstoß der Türken in die Gebiete von Syrmien wurde auch der Plan des Bischofs Maxim, einen eigenständigen Kirchensitz zu schaffen, vereitelt, aber dafür bildeten seine Ideen eine gute Grundlage für die Schaffung einer Kirchenorganisation der Serben in der Habsburgermonarchie nach der großen Wanderung von 1690. Zum Sitz der neuerrichteten Metropolie wurde das Kloster Krušedol gewählt, so daß nach seinem Namen die neue Kirchenorganisation Metropolie von Krušedol benannt wurde.



Сл. 1. Богородица и арханђео Михаило, Деисис крушедолског иконостаса, између 1512. и 1516. године (фото В. Савић)



Сл. 2. Исус Христос, Деисис крушедолског иконостаса, између 1512. и 1516. године (фото В. Савић)



Сл. 3. Свети Јован Претеча и арханђео Гаврило, Деисис Крушедолског иконостаса, између 1512. и 1516. године (фото В. Савић)



Сл. 4. Свети деспоти Бранковићи, Андрија Раичевић 1644. године (фото В. Савић)

ЈАНКО РАДОВАНОВИЋ

Нови култови Срба светитеља и њихова иконографија у првој половини XVI века

Поштовање Срба светитеља настало је веома рано. У току средњег века био је развијен култ лозе Намањића, чија су два највећа представника св. Сава и св. Симеон Немања највише поштовани и сликани у скоро свим храмовима Српске православне цркве до пропасти државе и за време турског ропства. Када је династија Немањића изумрла, култ домаћих светитеља-владара настављен је преко косовског мученика светог кнеза Лазара. Деспоти Бранковићи су последњи феудални владари које је Српска црква канонизовала. И док је култ највећих Немањића био раширен на целокупном пространству Српске православне цркве, поштовање деспота Бранковића било је махом ограничено на Срем или касније на територију Карловачке митрополије.

СВЕТИ СРЕМСКИ ДЕСПОТИ БРАНКОВИЋИ

Свете сремске деспоте чини породица слепог деспота Стефана Бранковића: он, његова жена Ангелина и два сина, Максим и Јован. Они су живели у току XV и у прве две деценије XVI века, у доба испуњено непрестаном борбом српског и угарског народа против Турака. Иако су живели у тешким временима и неповољним условима у туђини, толико су се уздигли својим животом и радом да их је Српска црква у угарским областима прогласила за светитеље и народне заштитнике.[1] Они су их уздигли у ред светитеља који се призивају у помоћ не само при црквеним слављима као „новопросијале звезде" на небу српског православља „у подножју Фрушке горе".[2] Познато је да се после турског освајања Београда 1521. светим деспотима Бранковићима молило за мир.[3]

---

[1] Р. М. Грујић, *Духовни живот*, Војводина I, Нови Сад 1939, 375.

[2] *Стихологија* Кипријана Рачанина, писана 1692–94. године; Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 375.

[3] Ђ. Сп. Радојичић, *Антологија старе српске књижевности (XI–XVIII) века*, Београд 1960, 351–52.

Мошти њихове имале су исцелитељску моћ, па су их црква и народ славили као чудотворце и уједно своје заступнике пред Богом: „... Радујте се благочестиви царски изданци, брзи нам помоћници и топли заступници".[4]

Како је деспот Стефан Бранковић живео у XV веку, његов култ не би требало да буде предмет интересовања овог научног рада, будући да временски не припада првој половини XVI века. Име слепог деспота Стефана Бранковића тесно је везано за поштовање и култ његове породице, чији су сви чланови (осим ћерке Маре) постали светитељи: жена Ангелина и оба сина, Максим и Јован. Они се најчешће сликају заједно, а појединачно – ређе.

Деспот Стефан Бранковић, син деспота Ђурђа Бранковића, посебно је трагична личност у српској историји. Стефана и брата Гргура Турци су као таоце ослепили 8. маја 1441. Године 1444. браћа су се вратила на очев двор. Духовник деспота Ђурђа Смедеревца у својој тужбалици назива деспота Стефана и брата му Гргура „ступовима побожности и живим мученицима" који су лишени вида због оданости „правој вери" и постали „наследници мисаоне светлости и вечног живота".[5] Стефан „душевне очи просветљења имајући иако лишен телесних бејаше".[6] Слепи Стефан је прво био члан намесништва, а потом кратко време деспот у Србији, одакле је прогнан 8. априла 1459. године.[7] Два месеца пред пад Деспотовине – пише у његовом житију – налагаше како је он неко зло учинио, истерају га далеко од отачества својега и тамо многе беде и невоље поднесе".[8] „Ко да искаже беду и озлобљење твоје што их поднео јеси, и ко да се не диви трпљењу твојему, не само од иноплеменитих противника већ и од саплеменика својих."[9] „У тамници затваран од непријатеља, од својих завишћу праћен уместо смиловањем због њих и то трпиш из отачества изгнана и тамо од својих страдаш и други Јов у свему јавио си се".[10] Тада почиње његово лутање по свету. Прво је био у Будиму, затим код сестре Катарине Цељске, удовице грофа Улриха Цељског, у Славонији, одакле је, преко Дубровника, отишао у Албанију. Ту се у новембру 1460. оженио (у Скадру) Ангелином,

---

[4] Заједничка служба светим деспотима Бранковићима, стихире, глас шести, 1. стихира, *Србљак* 3, Београд 1970, 137.

[5] Љ. Стојановић, *Стари српски хрисовуљи, акти, биографије, летописи, типици, поменици, записи и др.*, Споменик СКА III, 1890, 91. М. Башић, *Из старе српске књижевности*, Београд 1922, 282–88; Ђ. Сп. Радојичић, *Антологија*, 194–96. О ослепљењу Гргура и Стефана уп. Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927, 232.

[6] Служба светом Стефану Бранковићу, стихире, глас пети, 3. стихира, *Србљак* 2, Београд 1970, 417.

[7] К. Јиречек–Ј. Радонић, *Историја Срба*, I, Београд 1952, 386, 388; *Историја Српског народа* II, Београд 1982, 309–11.

[8] Пролошко житије објављено му је у *Србљацима* штампаним у Римнику 1761, Венецији 1765. и Београду 1861. године.

[9] Служба светом Стефану Бранковићу, стихире, глас први, 2. стихира, *Србљак* 2, 421.

[10] Исто, стихире, глас први, 3. стихира, *Србљак* 2, 423.

ћерком албанског великаша Аријанита Комнина и Скендербеговом свастиком. Почетком 1461. отишао је у Италију. Са сестром Катарином купио је око 1465. године оронули град Београд у Фурланији, на реци Таљаменту, која утиче у Тршћански залив. Ту је умро 9. октобра 1476. године и сахрањен вероватно у придворној цркви.

Осам година после смрти Стефан се објавио као свети по белешци Попа Пеје у *Житију Ђорђа Кратовца*.[11] „После неког времена откровењем Божијим извештен бејаше. И светлост небеса као луче сунчане сијаше на раку његову и чудом таквим ужаснуше се многи који ту бејаху. И по други пут читав храм покривен бејаше светлошћу с небеса. После оваквих знамења отворише раку. О чуда! Нађоше га цела и нераспадљива заједно са оделом. Узеше га одатле и положише у часну раку".[12] На позив угарског краља Матије Корвина Ангелина је са синовима Ђорђем и Јованом и Стефановим моштима из Фурланског Београда преко Беча стигла у Будим. Овде им је угарски краљ дао градове Купиново, Беркасово и Сланкамен, а Ђорђу и тутулу деспота; 15. фебруара 1486. стигли су у Купиново на Сави у Срему и у цркви Светог Луке положили Стефанове мошти. Крајем 1505. или почетком 1506. године Стефанове мошти су Ангелина и Максим однели у Влашку одакле су враћене 1509. у Срем, да би затим биле положене у манастир Крушедол, где ће почивати тела свих четворо Бранковића.[13]

Служба св. Стефану Бранковићу настала је од 1489. до 1491. године.[14] Песник *Службе* помиње неколико чуда, од којих су само два забележена у синаксарском житију: „Светлост као луча сунчана сиђе на гробницу твоју..."[15] и „приведени к теби људи помахнитали и бесно помамљени одмах су као овчице укроћивани, ослобођени од духа лукавих".[16] Већини чуда која се истичу у *Служби* не могу се наћи извори у синаксарском житију. Могло би се претпоставити да је песнику као извор послужило неко обимније изгубљено житије.[17]

---

[11] Слушао сам у *Житију деспота Стефана*, како се преставио и погребен био, и за собом оставио супружницу своју и двоје деце, па се кроз осам година знамењима и чудесима показао. И кад гроб раскопаше, нађоше га цела и благоухан мирис из тела његова излажаше. Измише га и у ковчег часно положише, па до данас пребива (*Житије Ђорђа Кратовца од Попа Пеје*, превео Д. Богдановић, Летопис Матице српске, год. 154, књ. 422, св. 1–2, Нови Сад 1978, 258).

[12] Пролошко житије.

[13] О животу Стефана Бранковића види: И. Руварац, *Кратак живот Стефана Бранковића*, Летопис Матице српске, књ. 117 (1875), 117–18; К. Јиречек–Ј. Радонић, *Историја Срба* I, 361, 386, 407–8, 412; Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 352–54, 362–63, 375–77; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 133–36; Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима у Србљаку*, О Србљаку, Београд 1970, 324–27; *Историја српског народа* II, 251, 309–11; 374–75, 446, 496–97.

[14] Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима*, 326; о рукописима *Службе*, исто, 327.

[15] Служба светом деспоту Стефану, други канон, четврта песма, 3. тропар, *Србљак* 2, 451.

[16] Исто, други канон, пета песма, 2. тропар, *Србљак* 2, 453.

[17] Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима*, 326.

Стефан је стишао буру на реци Сави приликом преноса моштију у Купиново: „Када се принесоше мошти твоје чудо се могло видети: река ветром узбуркана, одмах се доласком моштију твојих утиша".[18] Излечио је болесног: „Молитва твоја противу болезни била је услишена, и јављено ти бијаше ово услишење махањем убруса што ти се јави на месту оскудном".[19] Спречио је крадљивце у делу: „Како у животу тако и по смрти крадљивце спречио јеси, јер светлост видевши над гробом с небеса, страхом ужаснуше се и безделни остадоше у злу".[20] Исцелио је дете раслабљено: „Дошавши једном к теби жена тужна и жалосна, детенце носећи раслабљено што стално дрхташе, притекавши дотаче се гробнице моштију твојих, и, о, чуда, здраво га прими и радосно се враћаше тебе славећи".[21] Давао је вид ослепелима: „Светлости лишен и гледања зеницом, доласком к теби опет светлост чувствену виде".[22] „Небеском светлошћу си просветљен и исцељења даровима обогаћен, поклоници гробнице моштију твојих здравље примају а ми се радујемо гледајући што се збива".[23]

Турци су 1716. спалили манастир Крушедол и мошти светих Бранковића. Од Стефана је остало само десно стопало.[24]

Деспот Стефан је много чешће сликан заједно са својом породицом него сâм. Најстарији портрет сачуван је у живопису припрате манастира Хопова из 1654. године. Представљен је са дугом седом косом и брадом. На глави има круну. Одевен је у владарску хаљину с огртачем, а у десној руци држи крст.[25]

Деспот Јован се родио, највероватније, у Београду у Фурланији. Он је последњи титуларни српски деспот у Срему (1496–1502). Јован се борио за ослобођење Србије за време угарско-турског рата 1501–3. године. Деспот Јован и београдски бан Ђорђе Море су у јулу 1501. с војском прешли Дунав и јужно од Смедерева спалили педесет турских села. Средином децембра 1501. са хиљаду коњаника Јован је провалио у западну Србију и заробио три стотине Турака. У пролеће и крајем октобра 1502. учествовао је у рату против Турака у Босни.[26] „Блажени Јоване деспотства чин ти се предаје, а ти, свети, као војник

---

[18] Служба светом деспоту Стефану, први канон, пета песма, 1. тропар, *Србљак* 2, 437.

[19] Исто, први канон, шеста песма, 2. тропар, *Србљак* 2, 439.

[20] Исто, други канон, прва песма, 2. тропар, *Србљак* 2, 447–49.

[21] Исто, други канон, четврта песма, 1. тропар, *Србљак* 2, 451.

[22] Исто, други канон, пета песма, 1. тропар, *Србљак* 2, 453.

[23] Исто, стихире, глас први, 3. стихира, *Србљак* 2, 411.

[24] Л. Павловић, *Култови лица*, 136 са старијом литературом.

[25] М. Бајаловић-Бирташевић, *Манастир Ново Хопово у Фрушкој Гори*, Зборник Матице српске за друштвене науке 5, Нови Сад 1953, 84; О. Милановић, *Црква Св. Николе у манастиру Ново Хопово*, Рад војвођанских музеја 4, Нови Сад 1955, 263; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом српском сликарству*, О Србљаку, Београд 1970, 223; Ј. Радовановић, *Прилог иконографији светих сремских деспота Бранковића*, Зборник за ликовне уметности 7 (1971), 312.

[26] *Историја српског народа* II, 458–60.

крепак обострано оштрим оружјем на Агарене јуришаш".[27] Изнурен ратовима умро је доста млад од грознице 10. децембра 1502. године. Иза себе је оставио супругу Јелену, ћерку Стефана Јакшића Млађег, и две кћери: Марију и Јелену. Три године после смрти Јованово тело је објављено као свето у цркви Светог Луке у Купинову. Поп Пеја је у *Житију св. Ђорђа Кратовца* забележио предање: „После тога син његов (Стефана Бранковића), који је управљао Сремском земљом, и њега кад се представио и био погребен (...) како и он кроз три године слично своме оцу показао; и он исто тако поштован све до данас пребива".[28] Убрзо после објављивања (1505) брат Максим (Ђорђе) и мајка Ангелина пренели су Јованово тело у Влашку. Одатле су га 1509. вратили у Срем да би га потом положили у новоосновани манастир Крушедол,[29] који ће постати маузолеј светих сремских деспота Бранковића. Није сачувано житије деспота Јована. Ново пролошко житије саставио је београдски митрополит Михаило Јовановић и штампао га у *Србљаку* 1861. године.

Мати Ангелина са старцем Евгенијем у писму од 25. марта 1509. године тражила је помоћ од руског кнеза Василија за подизање манастира Крушедола и јавља му да се за њега моли своме сину деспоту Јовану, чији му „зброј" (оклоп) шаље на дар.[30]

У *Служби* се говори да се око Јовановог гроба дешавају чуда. Исцелио је Агаренина: „Агарен неки бејаше бесан јер се жив бес у утроби његовој ваљаше, многе беде и муке телу његовом нанесе... доведен је и брзо исцељен".[31] Јован је исцелио „жену неку бесну жезлом оковану" коју су довели њени родитељи.[32] Исцелио је младића који је осам година лежао на одру болестан и од „лекара исцељење не доби".[33] „... Приносећи болесне и сви твоје мошти пољубивши од болести здрави посташе: слепи гледаху, неми говораху, хроми скачући играху".[34]

Од деспота Јована се тражила помоћ у борби против Турака „и православним војницима нашим против Агарена помози молитвама својим",[35] и да сачу-

---

[27] Служба светом деспоту Јовану Бранковићу, други канон, пета песма, 1. тропар, *Србљак* 3, Београд 1970, 115.

[28] *Житије Ђорђа Кратовца од Попа Пеје*, превео Д. Богдановић, 261 –62.

[29] К. Јиречек–Ј. Радонић, *Историја Срба* I, 414; Л. Павловић, *Култови лица*, 131–39; Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима*, 333–36; *Историја српског народа II*, 449–55, 458–60, 497–98.

[30] С. Димитријевић, *Грађа за српску историју из руских архива*, Споменик СКА LIII, (1922), 18.

[31] Служба светом деспоту Јовану Бранковићу, први канон, шеста песма, 2 тропар, *Србљак* 3, Београд 1970, 93 –95.

[32] Исто, први канон, седма песма, 3. тропар, *Србљак* 3, 101.

[33] Исто, други канон, трећа песма, 2. тропар, *Србљак* 3, 109.

[34] Исто, други канон, прва песма, 3. тропар, *Србљак* 3, 109.

[35] Исто, стихире, глас седми, 1. стихира, *Србљак* 3, 71.

ва свештена лица од Турака: „И сад молимо те, преблажени Јоване, сачувај нас, служитеље твоје, од најезде синова агаренских".[36] Култ деспота Јована пренет је и у Русију.

Деспот Јован није сликан сâм у току XVI и XVII века.

Архиепископ Максим[37] (пре монашења деспот Ђорђе) најстарији је син деспота Стефана и Ангелине. Родио се у Албанији 1461. године. Младост је провео с родитељима у Београду у Фурланији: „Јосифу подражавајући прекрасно међу иноплеменицима као чист голуб веру сачувао јеси, па ти се зато сви диве, Максиме достоблажени".[38] Крајем 1485. Ангелина, Ђорђе и Јован дошли су са Стефановим моштима у Будим код угарског краља Матије Корвина, који је Ђорђу дао титулу деспота и неке области у Срему. Породица је 15. фебруара 1486. године дошла у Купиново, где су у цркви Светог Луке положене мошти светог Стефана Бранковића („и по вери чистога ти срца с породицом тебе Бог пресељава у земљу људи твојих").[39] Између јула 1497. и јула 1498. године деспот Ђорђе се, без знања мајке и брата, замонашио у купиновској цркви добивши име Максим. „У туђини рођен и васпитан био си, оче, ипак у области свог отачества настанио си се, за небеским царством жудећи земаљско царство оставио си и смирењем небеска блага добио јеси, преблажени Максиме..."[40] Крајем 1505. или почетком 1506. године Максим и монахиња Ангелина су са Стефановим и Јовановим моштима отишли влашком војводи Јовану Радулу IV (1495–1508)[41] који му је поверио организовање влашке митрополије на чијем челу је био 1506–1509. године. Измирио је 1507. године војводу Радула са молдавским војводом Богданом II (1504–1517): „... Радул и Богдан војвода кад беху близу битке, ти, преподобни Максиме, као крилат се појави у обе војске мир даваше њима".[42] Ангелина и Максим су били дочекани с највећим поштовањем пошто су дошли с моштима двојице чланова своје породице, што се изузетно ретко дешава у историји. Касније (1509), Максим се с мајком Ангелином вратио у Срем и ту су, уз помоћ својих сродника Јакшића и влашког војводе Јована Нагоја Басарабе, подигли манастир Крушедол (1509–1512). Једно време био је београдско-сремски митрополит. Умро је 18. јануара 1516. године у манастиру Крушедолу на празник св. Атанасија и Кирила Алексан-

---

[36] Исто, други канон, прва песма, 3. тропар, *Србљак* 3, 109.

[37] Максим је био митрополит а не архиепископ, али се у Служби, црквеним песмама и текстовима назива архиепископом.

[38] Служба светом ахриепископу Максиму Бранковићу, стихире, глас први, 1. стихира, *Србљак* 2, 471; упор. шеста песма канона, 1. тропар, *Србљак* 2, 489.

[39] Исто, шеста песма канона, 1. тропар, *Србљак* 2, 489; *Историја српског народа* II, 446–47.

[40] Исто, тропар, глас трећи, *Србљак* 2, 469.

[41] Исто, трећа песма канона, 3. тропар, *Србљак* 2, 483. Упор. седма песма канона, 1. тропар, *Србљак* 2, 491.

[42] Исто, четврта песма канона, 1. тропар, *Србљак* 2, 485; *Историја српског народа* II, 461.

дријског. „Посла Бог анђела у лику Атанасија и Кирила да тихо узму душу твоју од чистог тела твојег".[43] Седам година после смрти (1523) установљен му је култ: „седме године открише његову раку. О чуда! нађоше тело цело и нераспаднуто заједно с оделом. Благоухањем чувства свих испуњава и задивљује, творећи знамења и исцељујући болесне, који му са вером притичу".[44]

Архиепископ Максим био је заштитник српског народа пред Господом: „Свети светитељу, свеблажени Максиме, посећуј стадо своје и чувај га неповредно од вукова напасника заграђујући им злокварна уста".[45] Од Максима се тражила помоћ: „Молимо за милост, дозивамо благост... види скрб и беду нашу и рат непријатеља..., поробљавање од туђина, насиља агаренска, безвремене болести и горку смрт".[46]

Свети архиепископ Максим слави се заједно са великим учитељима цркве св. Атанасијем и Кирилом Александријским и *Служба* Максимова уграђена је у *Службу* њихову. Житије му је штампано у србљацима издатим у Римнику 1761, Венецији 1765. и Београду 1861. године.[47]

После турског паљења манастира Крушедола и моштију светих Бранковића 1716. године од Максима је сачувана само лева рука.[48]

Максимов култ је пренет у Русију. *Служба* му је сачувана у најстаријем српскословенском препису из последње четвртине XVI века.

Најстарија представа св. архиепископа Максима настала је око 1543. године, када је крушедолски игуман Силвестар поверио златару Петру Смедеревцу у Бечкереку да окује четворојеванђеље, које је по заповести архиепископа Максима писао 1514. године јеромонах Панкратије.[49] На горњој страни окова златар је искуцао у сребру и позлатио допојасни лик Максимов који има натпис **сты Маѯимь деспоть** (сл. 1). Он нема портретску вредност. Обучен је у фелон са великим омофором, у левој руци држи затворено јеванђеље, а десном благо-

---

[43] Исто, стихире, глас шести, *Србљак* 2, 473. „Красно виђење о исходу душе своје о, преблажени Максиме, пресветле светитеље и богомудре Атанасија и Кирила, матер и ученике задивио јеси..." (Исто, стихире, глас други, *Србљак* 2, 475).

[44] Синаксарско житије.

[45] Служба светом архиепископу Максиму, стихире, глас први, 3. стихира, *Србљак* 2, 477.

[46] Заједничка служба светим деспотима Бранковићима, стихире, глас први, 3. стихира, *Србљак* 3, 143.

[47] Превод на српски језик објављен је у Српском Сиону, Карловци 1905, 549–50; А. Вукомановић, *Живот архиепископа Максима*, Гласник Друштва српске словесности XI (1859) 125–30, а прештампао Ст. Новаковић, *Примери књижевности, језика старога и српско-словенскога*, Београд 1904, 344–47; Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 360–61; 376–79, 443; Л. Павловић, *Култови лица*, 146–51; Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима*, 328–30. Кратки подаци о житију архиепископа Максима налазе се у уводу *Житија Ђорђа Кратовца од Попа Пеје*, превео Д. Богдановић, 262; *Историја српског народа* II, 446–47, 455, 461, 464, 497–98.

[48] Л. Павловић, *Култови лица*, 152.

[49] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* I, Београд 1902, бр. 504; III, 1905, бр. 4964.

сиља. Гологлав је, са дугом косом и брадом.[50] Култ Максимов сигурно је био значајан када је игуман Силвестер дао златару да лик светитељев, двадесет и седам година после смрти, уради на горњој корици окова јеванђеља, изнад композиције Христовог Распећа. На левој и десној ивици окова налазе се ликови јеванђелиста и апостола. Стављање Максимовог лика на ово место окова показује колико су монаси манастира Крушедола желели да истакну свога светитеља и ктитора.

Најстарији лик на једној зидној слици деспота Максима налази се у његовој задужбини – манастиру Крушедолу, на северној страни јужног ступца испред олтара који је откривен 1964. године. Сликан је 1543. године, а приказан је како стоји у фронталном ставу. Гологлав је и нема тонзуру. Коса му је коврџава (таласаста), а брада проседа и дуга. Обучен је у епископске одежде: бели полиставрион с тамноплавим крстовима, бео стихар, епитрахиљ украшен златом и бели омофор с плавим крстовима. Натпис је на грчком језику. У левој руци држи затворено јеванђеље, а десном благосиља. На истом (јужном) ступцу, на којем је сликан Максим, представљен је, на источној страни, Симеон Немања. Св. Сава – као пандан св. Максиму – приказан је на северном ступцу испред олтара.[51] Пада у очи да се сликањем св. Максима у непосредној близини св. Саве и Симеона Немање хтела нагласити повезаност двају култова – Немањића и деспота Бранковића. Максим се у *Служби* посвећеној њему на више места упоређује са двојицом славних Немањића. „Свима подражаваше прецима својим, светитељу Симеону и Сави свештеном, јер они царство оставише и туђинствовати изволеше".[52] „Симеона праведнога и светитеља Саве ти си, оче, лоза истинита... Максиме дивни".[53] У *Служби* и *Житију* Максимовом на више места се наглашава (истиче) сличан животни пут св. Саве и св. Максима. Обојица су већ од рођења предодређени за службу Богу; напустили су световна звања и високе положаје и отишли у манастир. Обојица су били архиепископи и заступници српског народа пред Богом.

И у цркви Сретења Господњег у селу Крушедолу, коју је подигла мајка Ангелина, насликан је 1634. године лик св. Максима (на северном зиду наоса до самог уласка у ђаконикон), ту је и портрет св. Саве Српског.[54]

---

[50] Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, Београд 1931, 27–28, таб. XXVI; Б. Радојковић, *Српско златарство XVI и XVII века*, Нови Сад 1966, 74–75, сл. 51 и 110; Св. Душанић, *Музеј Српске православне цркве*, Београд 1969, 11; Ј. Радовановић, *Прилог иконографији светих сремских деспота Бранковића*, 303.

[51] В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 56; Д. Милошевић, *Срби светитељи*, 224–25; Ј. Радовановић, *Прилог иконографији*, 303–304.

[52] Служба светом архиепископу Максиму, стихире, глас први, 1. стихира, *Србљак* 2, 475–77.

[53] Исто, стихире, глас први, 1. стихира, *Србљак*, 2, 475.

[54] Д. Милошевић, *Срби светитељи*, 264.

Максим и деспот Стефан приказани су на спољном пољу (сечаници) дрворезног крста, који је 1602. резао монах Јеротеј за манастир Крушедол. Максим је представљен у епископском орнату, док је Стефан обучен у владарско одело са круном на глави и мало је окренут сину. Оба имају светачки ореол. На истој страни на којој се налазе Бранковићи, али на доњем делу крста, изрезани су препознатљиви ликови св. Саве и св. Симеона Немање.[55]

Преподобна мати Ангелина била је ћерка албанског великаша Аријанита Комнина. Свакако је била изузетна и племенита особа када се (1460) удала за слепог деспота Стефана Бранковића који је био без средстава за живот и без отаџбине. Родила је троје деце: Ђорђа, будућег архиепископа Максима, Јована и Мару. После смрти мужа Стефана примила је монашки чин, задржавајући старо име. Живела је у женском манастиру Сретења у селу Крушедолу, који је подигла између 1512. и 1516. године. Надживела је сву своју децу. Умрла је 30. јула 1516. или 1520. године. Неколико година после смрти пронађено је њено тело, цело, и пренето у цркву Благовештења манастира Крушедола. Мошти су јој положене у ћивот њеног сина Јована, док су мошти мужа Стефана и сина Максима биле у другом ћивоту испред олтара. Турци су 1716. године палили манастир Крушедол и мошти Бранковића. Сачувана је само Ангелинина лева рука. Житије је штампано у србљацима објављеним 1761, 1765. и 1861. године.[56]

Ангелина је три пута преносила мошти свога мужа Стефана и два пута мошти сина Јована. То је било тешко, али су је због тога у Влашкој и Срему дочекивали с највећим поштовањем.

Иако су им могућности биле ограничене, Ангелина, Ђорђе и Јован Бранковић прихватили су се да буду други ктитори и да дају редовну годишњу помоћ светогорским манастирима Хиландару, Светом Павлу и Есфигмену.[57]

Због свог честитог, тешког и племенитог живота Ангелина је убрзо после смрти стекла култ. Потпуну *Службу* добила је, можда, око 1530. године.[58]

По *Служби* Ангелина је имала много врлина: „Дом свој ништим отворила јеси и у тамници бачене посећујеш, гладне прехранила јеси, у правду обучена, и милостињом украшена, и стога на небесима радујеш се..."[59] Њене мошти су давале исцељења:[60] „Моћ теби од Бога дарова се да исцељење болни-

---

[55] Ј. Радовановић, *Прилог иконографији*, 308, сл. 14.

[56] Превод Синаксарског житија на српски језик објављен је у Српском Сиону, Карловци 1905, 551–53; Р. М. Грујић, *Духовни живот*, 379–80; Л. Павловић, *Култови лица*, 152–53; Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима*, 331–32; *Историја српског народа* II, 311, 374–75, 446, 455, 461, 464, 497–98.

[57] *Историја српског народа* II, 455.

[58] Ђ. Трифуновић, *Белешке о делима*, 332.

[59] Служба светој мајки Ангелини Бранковић, стихире, глас први, 3. стихира, *Србљак* 3, 9–10.

[60] Исто, стихире, глас други, 1. стихира и 5. стихира, *Србљак* 3, 11, 13.

ма од духа нечистих подајеш и да прогониш духове лукаве".[61] „Моштима својим духове зле од људи одгониш, здравље болнима Богом дарујући..."[62]

Појединачни ликови мајке Ангелине нису сачувани у српском сликарству XVI и XVII века.

Ширењу култа светих деспота Бранковића много су допринели духовна лица цркве Светог Луке у Купинову а највише монаси манастира Крушедола, где је била њихова последња гробница. Што је за средњовековну Србију био манастир Студеница, први међу српским манастирима, то је манастир Крушедол био за Србе у Срему. Крушедол је био највећи и најугледнији манастир у јужној Угарској, центар монаштва, духовног живота и културне делатности. Монаси овог манастира нарочито су поштовали и прослављали светитеље Бранковиће, чије су мошти биле у њивотима испред олтара. Манастир Крушедол је био маузолеј сремских деспота. Култ деспотâ Бранковића био је веома значајан, а за време турске окупације Срема он по интензитету превазилази чак и стари култ Срба светитеља из дома Немањића.[63]

Сваки члан породице Бранковић добио је своју сопствену службу. Култ њихов изражен у уметности, пошто су многе иконе пропале, није тако јак, јер су то била времена турских освајања, када се на подручју Срема мало зидало и сликало и тешко се радило. Јужно од Саве и Дунава деспоти Бранковићи нису сликани, пошто је тамо владао култ Немањића.

Деспоти Бранковићи приказивани су, чешће заједно него појединачно, на иконама, металу и бакрорезима. Најстарија икона на којој су представљени деспоти заједно (некада је припадала манастиру Крушедолу, а сада се чува у Музеју Српске православне цркве у Београду), настала је 1644. године, у време када су сви чланови добили посебне службе и житија. Постојала је и *Заједничка служба светим деспотима Бранковићима* (без ознаке дана и месеца када се служи), у којој су величани сви чланови породице заједно или појединачно. Ова *Служба* је изискивала, што не мора да буде пресудно, да настане икона на којој су заједно приказани родитељи са синовима – свети сремски деспоти Бранковићи. Није искључена могућност да су се поручиоци и сликар угледали на много старији пример заједничког сликања на иконама оца и сина – светога Симеона Немање и светог Саве, посебно у њиховој задужбини манастиру Хиландару и другим црквама.

Икона светих сремских деспота Бранковића датована је најчешће у XVI век или уопштено XVI–XVII век. По најновијим истраживањима и стилској

---

[61] Исто, осма песма канона, 3. тропар, *Србљак* 3, 39.

[62] Исто, стихире, глас други, 2. стихира, *Србљак* 3, 19; упор. пета песма канона, 2. тропар, *Србљак* 3, 33.

[63] Д. Медаковић, *Минијатуре параклиса из Дечана*, Старине Косова и Метохије II–III, Приштина 1963, 108.

анализи дошло се до закључка да је икону сликао Андреја Раичевић 1644. године.[64] Сликар је тада, по поруџбини Хаџи-Илариона, митрополита београдског и сремског, за манастир Крушедол насликао још две веће иконе: пресвете Богородице с Христом 1644/45. и св. Јована Претече Кефалофороса 1644. године.[65] Прва је нестала, а друга се чува у Музеју Српске православне цркве у Београду.

Икона светих сремских деспота Бранковића сликана је на једном комаду даске: широка је 28, висока 36 cm, док је дебљина даске 2 cm. На икони свако од светих деспота приказан је у одговарајућој одећи. На левој страни иконе представљене су две личности које су се замонашиле, а на десној страни две које су, као деспоти, остали световњаци до смрти.

На икони први здесна приказан је *св. Стефан* (**сты стеѳ... дєспот**), полуокренут удесно ка члановима своје породице. На глави има златну круну са бисерима, испод које је црвена тканина. Коса и брада су му дуге и проседе. У десној руци држи слепачки бели штап,[66] пошто су га Турци ослепели 1441. године, а у левој бројанице. Обучен је у хаљину кестењасте боје и тамнозелени огртач. *Деспот Јован* (**сты wанны дєспот**) представљен је као млад, голобрад и леп човек. На глави има златноцрвену круну украшену бисерима, врло блиску византијском скараникону, типичном за епоху Палеолога.[67] Обучен је у доњу хаљину плаве боје преко које је друга тамнозелене боје, чији је горњи део украшен позлаћеним ширитом. Огрнут је црвеним огртачем и опасан златним појасом. У десној руци држи шестокраки крст, а леву шаку је испружио испред груди. Лево од Јована стоји *св. Ангелина* (**стаа аггліна**), обучена у монашку одећу пошто је примила схиму. Њена доња хаљина је тамноцрвена, огртач кестењаст, а преко главе има плави аналав. Она има лепе црте лица и сликана је младолика, млађа него што је стварно била у тренутку смрти. У десној руци држи шестокраки крст, а леву шаку је испружила испред себе. Лево од Ангелине представљен је *Максим деспот* (...**маѯимь дєспот**), обучен у епископску одежду. Гологлав је и нема тонзуру. Брада му је дуга и кестењаста, а коса кратка. Обучен је у бео стихар, бели епитрахиљ, украшен бисерима, црвени сакос украшен златом са црвеном поставом и велики омофор с плавим

---

[64] С. Петковић, *Сликар Андреја Раичевић у манастиру Крушедолу 1644. године*, Саопштења XXIV (1992) 117–18, сл. 1. Ту је наведена и сва старија литература о датовању иконе.

[65] Д. Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. год.*, у Ср. Карловцима 1903, 288; С. Петковић, *Сликар Андреја*, 115,118,120,122.

[66] Тако се Стефан Дечански слика на иконама са слепачким штапом у сценама како му св. Никола враћа вид (М. Ђоровић–Љубинковић, *Иконостас цркве Светог Николе у Великој Хочи*. Прилог проучавању култа Стефана Дечанског, Старинар, нов. сер. IX–X, Београд 1959, 171, 175–76).

[67] Сличну врсту круне носи велики дука Алексије Апокавк на једној минијатури насталој између 1341. и 1345. године, J. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, London 1976, 149; С. Петковић, *Сликар Андреја*, 117.

крстовима. У левој руци држи затворено јеванђеље, а десном благосиља. Сва лица на икони имају светачке ореоле[68] Позадина иконе је златна, а доњи део тла сликан је тамнозеленом бојом (сл. 2).

Док су свети деспоти представљени у доњем делу иконе, у горњем, средњем, у мандорли налази се попрсје Христа који благосиља обема раширеним рукама. Он је обучен у црвени хитон и плави химатион. Мандорла се састоји од три полукруга светле и тамноплаве боје, а горњи полукруг је испуњен звездама. Лево и десно од Христа су два анђела у лету који доносе венце светим Бранковићима, које им дарује Исус. Они су симбол блаженства у царству небеском, а према јеванђељским текстовима.[69] „Венац нерасподљивости" често се помиње као награда у византијској и српској црквеној поезији. Деспот Стефан је венац добио због многих трпљења: „Венац Стефану истоимени као венчанику Владичином награде ради за дела трпљења исплете се, неувели, па чак и такав што светли јаче од злата и камена драга, дар слађи од меда и саћа".[70] „Ангелино преблажена и добра, велика славо вере и живота нашег, истинити венац и праведни примила јеси из руке подвигопресудника Христа".[71] Верни се позивају „да благочестивог и венценосног Јована по заслузи увеличамо".[72]

Св. Ангелина и св. деспот Јован у десној руци држе шестокраки крст који је симбол вере и хришћанске победе, а носе га свети. „... Крст узев за Христом пошла јеси... и зато те Христос одену у одежду боготкану и венцем украси те царства својега... Ангелино преблажена".[73] На икони је Ангелина обучена као монахиња јер је „живљење земаљско разменив за небеско, ...иночку схиму заволевши и њој Богу угађајући".[74]

Сликару Андреји Раичевићу при сликању иконе светих сремских деспота Бранковића као узор су, највероватније, послужиле фреске из припрате манастира Крушедола из 1543. године, на којима су били насликани ликови четворо светих из куће Бранковића, али обрнутим редом од ликова на икони. Поред

---

[68] Д. Медаковић, *Минијатуре параклиса из Дечана*, 107, сл. 11; Д. Милошевић–М. Татић–Ђурић, *Средњовековна уметност у Србији* (каталог), Београд 1969, 76–77; Св. Душанић, *Музеј Српске православне цркве*, 23; Д. Милошевић, *Срби светитељи*, 226–27; С. Петковић, *Сликар Андреја*, 117–18. сл. 1.

[69] 1 Кор. 9, 24–25; 2 Тим. 4, 6–8; Фил. 3, 14; 4, 11; 1 Сол. 2, 19; Јак. 1, 12.

[70] Служба светом деспоту Стефану Бранковићу, први канон, шеста песма, 3. тропар, *Србљак* 2, 439.

[71] Служба светој мајки Ангелини Бранковић, први канон, песма шеста, 3. тропар, *Србљак* 3,31–33.

[72] Служба светом деспоту Јовану Бранковићу, други канон, прва песма, 1. тропар, *Србљак* 3, 107.

[73] Служба светој мајки Ангелини, сједален, глас трећи, *Србљак* 3, 25; упор. пету песму канона, 3. тропар, *Србљак* 3, 33.

[74] Исто, стихире, глас шести, *Србљак* 3, 27; упор. девету песму канона, 2. тропар, *Србљак* 3, 43.

њих су делимично очувани првобитни натписи. Фреске се налазе испод слоја уљаних слика из 1750. године.[75]

Приказивање деспота Бранковића заједно на икони било је потребно духовним лицима и верницима ради њиховог прослављања и молитвеног обраћања. Сликајући заједно свете деспоте Бранковиће црква је величала породицу чији су скоро сви чланови (осим ћерке Маре) постали свеци. Приликом служења појединачне службе сваком од њих икона светих деспота се износила ради целивања на средину цркве, а могла се стално налазити као целивајућа икона поред моштију испред олтара. За манастир Крушедол је било једноставније и целисходније имати једну икону на којој се налазе ликови свих деспота заједно него четири иконе – по једну за свако лице. За вернике је било упечатљивије да виде свеце приказане заједно него одвојено. Тако су кроз векове св. Сава и св. Симеон Немања на иконама често сликани заједно.

За сликање сремских деспота заједно, поред наведених практичних разлога, могла је послужити још више једна стихира из *Службе св. Ангелини:* „Заједничком свезом љубави и молебни служимо спомен ваш, Ангелино преподобна, са свим који по Богу поживеше с тобом, и са чедима моли се скупа Творцу и саздатељу твоме да причасници будемо славе њихове".[76] „Ангелино преподобна, Стефане блажени, Максиме освештани, Јоване праведни, стадо ваше што га сабрали јесте и цркву што је љубисте, сачувајте од иноплеменитих насиља и молите се за душе наше".[77]

Најстарија икона светих сремских деспота Бранковића из 1644. године сликана је, по С. Петковићу,[78] за манастир Крушедол. Није познато како је она доспела у банатски манастир Шемљуг, који је по традицији основао деспот Јован Бранковић.[79] Не треба искључити могућност да је Андреја Раичевић највероватније насликао две иконе светих деспота Бранковића. Једну за манастир Шемљуг, задужбину деспота Јована, и другу за манастир Крушедол. Ова друга је, свакако, изгорела заједно са моштима светих деспота Бранковића, када су их Турци сасекли и спалили 1716. године. У обама манастирима био је развијен култ светих деспота Бранковића, њихових ктитора.

Икону светих деспота Бранковића из 1644. године пронашао је 1753. године Јован Георгијевић, епископ караносебешки, вршачки и лугошки у манастиру Шемљугу. Видевши да је веома стара и сматрајући да су ликови на њој

---

[75] С. Петковић, *Сликар Андреја*, 120, 122.

[76] Служба светој мајки Ангелини, шеста песма канона, 3. тропар, *Србљак* 3, 35.

[77] *Исто*, стихире, глас трећи, *Србљак* 3, 17; упор. Службу деспоту Јовану Бранковићу, први канон, 3 тропар, *Србљак* 3, 85.

[78] В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 349. Ту је и старија литература.

[79] С. Петковић, *Сликар Андреја*, 115, 118, 120.

приказани у ношњи какву су они заиста и носили, дао је вршачком сликару Николи Нешковићу да изради копију, а потом је обе иконе послао у Крушедол.[80] На Нешковићевој копији из Музеја Српске православне цркве у Београду, испод фигура деспота и на полеђини, исписан је занимљив текст (запис) што га је саставио епископ Јован Георгијевић, у којем се наводе имена деспота који су сазидали манастир Крушедол и обдарили га привилегијом и где су њихове мошти почивале до 1716. године. „А када безбожништво изађе у ове пределе по плен, за владе цара Карла VI, би спаљена црква, а четири тела која беху у њој сасекоше на делове. Али мученици нису после смрти хтели напустити своју обитељ, па неколико честица својих тела оставише за спомен своме народу."[81]

Икона светих сремских деспота Бранковића из 1644. године често је служила као предложак сликарима и бакрорезцима у XVIII веку.

Свети деспоти Бранковићи представљени су на окову јеванђеља које је за манастир Крушедол писао инок Никанор 1579. године, а дао га сребром оковати и позлатити Хаџи Илариона, митрополит београдско-сремски, 1656/57. године. На доњој корици окова у средини је представљена композиција Благовести (манастир је посвећен овом празнику), док су у угловима искуцане стојеће фигуре деспота Бранковића. У горњем левом углу је Максим деспот, обучен у епископску одежду. У десном горњем углу је Ангелина обучена у монашку одећу. У левом доњем углу окова је Јован деспот, а у десном Стефан деспот. Обојица су обучени у владарску одећу.[82] Ликови на окову немају портретску вредност, али сведоче с колико поштовања је негован култ светих деспота Бранковића у њиховој задужбини. У средњем и новом веку било је најважније да се поштују култови оних светитеља чије су се мошти чувале у манастиру или цркви.

СВЕТИ ЂОРЂЕ КРАТОВАЦ

Међу Србима светитељима издвајају се три мученика, чији култ је настао убрзо после њихове смрти и који су истовремено много поштовани у народу. То су: свети мученик Стефан Дечански, којег је властела убила 11. новембра

---

[80] Д. Медаковић, *Минијатуре параклиса*, 107. сл. 11.

[81] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* II, Београд 1903, бр. 3036; уп. Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, 38–39, таб. XLII; С. Петковић, *Сликар Андреја*, сл. 6.

[82] Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, 34, таб. XXXVI; Б. Радојковић, *Српско златарство*, сл. 154; Св. Душанић, *Музеј Српске православне цркве*, 15; Ј. Радовановић, *Прилог иконографији*, 301–2.

1331, свети кнез Лазар, којег су Турци заробили и мачем посекли 15. јуна 1389. године, и кујунџија Ђорђе Кратовац, којег су, као осамнаестогодишњака, Турци живог спалили у Софији 11. фебруара 1515. године.

У току турског ропства српски народ је имао много познатих и безимених мученика, који су страдали за своју веру православну. У личности Ђорђа Кратовца оличени су и сви ти српски мученици који су одважно и храбро гинули за Христа, слично оним мученицима из првих векова хришћанства. Мученици су водили борбу и полемисали са многобошцима, а од XV до XVIII века – када су Турци поробљеним народима силом наметали своју веру – са исламом. Зато су сачувани описи мучења из XVI, XVII и XVIII века у православним срединама играли важну улогу одбране хришћанске вере од муслиманског прозелитизма.

Житије и *Службу светом Ђорђу Кратовцу* написао је Поп Пеја, савременик и блиски сарадник Ђорђев, и то убрзо по смрти мучениковој 1515, а пре 1523. године. У почетку и на крају *Житија светог Ђорђа Кратовца* Поп Пеја каже да га је написао као очевидац да се не би заборавио мученички подвиг светог Ђорђа и да би охрабрио све хришћане који ће страдати од Турака, као и да их утврди у трпљењу и страдању за своју веру. *Житије* има наслов *„Мучениje светог мученика Ђорђа Новог у Сардикијском граду"*.[83]

Поп Пеја је добро познавао Ђорђа Кратовца, који је становао у његовом дому. Био му је духовни отац, учитељ и очевидац његових страдања и сахране.

Ђорђе Кратовац се родио у Кратову од оца Димитрија и мајке Саре. У шестој години пошао је у школу код свештеника, а касније су га родитељи дали да изучи кујунџијски занат. После смрти оца Ђорђе „пошто беше наочит дечак и врло леп, да му по лепоти не беше равна у граду томе, уплаши се да живи у месту томе" (Кратову) и отиде у Софију[84] јер се плашио да га Турци не одведу као „данак у крви" на двор султана Бајазита II (1481–1512). У Софији је живео у кући образованог и угледног Попа Пеје, који је, највероватније, био пореклом из села Трнова код Криве Паланке. У Трнову је са супругом Пројком подигао и живописао цркву Светог Николе 1505. године.[85] Поп Пеја је Ђорђа поучавао Светом писму. Ђорђе се бавио кујунџијским занатом. Својом лепотом он је и у Софији пао у очи Турцима, који су наумили да га потурче. Да би то остварили одабрали су образованог човека који би могао да га придобије за ислам. Овај је прво од Ђорђа наручио да му изради неке предмете од сребра

---

[83] Житије је критички издао Д. Богдановић, *Житије Георгија Кратовца*, Зборник историје и књижевности, књ. 10, Београд 1976, 203–267, *Житије Ђорђа Кратовца од Попа Пеје*, превео Д. Богдановић, Летопис Матице српске, год. 154, књ. 422, св. 1–2 (1978) 260–281.

[84] *Житије Ђорђа Кратовца*, 263–264.

[85] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи* IV, Ср. Карловци 1923, бр. 6199; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 219.

које је добро платио. Затим му је нудио, ако се потурчи, угледан положај, богатство и најлепшу жену у граду као и да ће имати место међу најугледнијим Турцима. У теолошкој дискусији Ђорђе све одбија и позива Турчина да види у Софији нераспадљиве мошти српског краља Милутина који почива као да спава и увери се да је православна вера истинита. Турчин је затим, да би се осветио Ђорђу, отишао судији и оптужио га да је „сву религију нашу и законодавца (Мухамеда) извргао руглу".[86] Судија је наредио да се Ђорђе одведе у тамницу где је подвргнут телесним мучењима. Ту га је посећивао Поп Пеја и пружао му духовну подршку; тражио је да га ослободе из тамнице али су Турци одбили. Тамничар је довео Ђорђа у свој дом и Поп Пеја му је рекао: „Радуј се, часна главо Ђорђе! Ти си данас прославио Христа као некада Стефан Првомученик и Стефан Нови (Богослов), који се борио за свете иконе. Учинио си данас дело слично многим другим светим мученицима. Али буди храбар и јак: после овог исповедања [вере] треба да пострадаш, као што мученици исповедише и пострадаше. Због тога се по целом свету славе". Ђорђе је рекао свештенику да се плаши огња и да се не нада да може поднети. Свештеник му рече: „...Веруј, и Бог ће ти дати снагу... и зове те да га прославиш у ове последње дане. И он ће с тобом учинити као што је учинио с великим мучеником Ђорђем, само не клони...". Ђорђе је молио Попа Пеју да га некако избави из тамнице „да још поживим у телу и неко добро дело учиним пред Богом. Јер до сада никакве добродетељи немам. Ако ми не узмогнеш, воља Божја нека буде".[87]

После осам дана извели су Ђорђа пред судију. Турци су тражили да прими ислам, ако то не учини да „огњем буде спаљен и пепео његов на све стране да развејемо", јер је исмевао нашу веру. Ђорђе је рекао судији: „Истину о Христу проповедам и за њега сам готов да умрем..." Турци су Ђорђа осудили на смрт огњем. Тукли су га, пљували, свезали му руке наопако, затим повели преко трга и довели га близу (цркве) Свете Софије. Поп Пеја рече: „Претрпи Ђорђе, мало данас, да на веки са Христом ликујеш!" Свештеници и народ се моле Богу за Ђорђа: „Господе Исусе Христе, који си учинио знамења и чудеса некада са светим својим мученицима, дај снаге дечаку да те исповеда до скончања свог у ове последње дане. Учини са њим неко чудо, да они који су видели и чули за њега, прослави име твоје".[88]

Турци су запалили велику ватру убеђујући Ђорђа да се одрекне вере, али он није хтео. Затим су му свукли хаљине оставивши га само у кошуљи, свезали му руке наопако и гурнули га у ватру. Вадили су га три пута испитујући чврстину његове вере. Међутим, Ђорђе говори о наградама које ће Бог дати

[86] *Житије Ђорђа Кратовца*, 264–266.
[87] Исто, 268–269.
[88] Исто, 272–273.

праведницима на дан Страшног суда. Затим су га Турци бацили на средину ватре и он лежаше наузнак окренут истоку. Кад је изгорело уже којим су му биле свезане руке, он се прекрстио и рекао: „Господе Исусе Христе, у твоје руке предајем дух мој". Један Турчин га је ударио дрветом по глави и он је испустио дух. Одмах затим, из ведрог неба, пала је киша и угасила ватру. Хришћани су молили старешину града да одобри да погребу Ђорђево тело. Он је одбио. Турци су затим бацили дрва и довлачили животињске мрцине и на њега стављали, али је Ђорђево тело остало цело а мрцине су изгореле. Турци су тело хтели да држе у ватри до сутра. Ако не изгори, однеће га и бацити у јаму с ђубретом. Тада је један хришћанин, који је служио код неког Турчина, обећао презвитеру: „Идите сви са овог места. Уздам се у Бога да ове ноћи нећу заспати док га не украдем и донесем у кућу".[89] Обећање је испунио. Сутрадан је дошао неки презвитер Јован и узео тело које је било у врећи и пренео га у цркву. То је одобрио судија. „И погребоше га у цркву Свете Марине 11. фебруара 1515. године за време султана Селима и митрополита Панкратија". У *Житију* се истичу духовне врлине и даје опис Ђорђевог спољног изгледа. „Беше овом мученику осамнаест година. Појавом беше витак и висок, плавокос. Лица дугуљаста. Веђе уздигнуте и густе. Прсти на рукама танки и дуги. Понашањем смеран и једноставан ... И показа трпљење као они што у стара времена пострадаше".[90]

Овај опис Ђорђа Кратовца имао је касније утицај на његово приказивање у сликарству. Ђорђе Кратовац је био један од најпознатијих хришћанских мученика XVI века на Балкану.

Поп Пеја је написао *Житије светом Ђорђу Кратовцу* које је било намењено да се чита а *Служба* да се пева о помену светог 11. фебруара. Поред српскословенског *Житија* и *Службе* постоји и рускословенско *Житије светог Ђорђа Кратовца* из 1539. године, које је написао јеромонах Илија из цркве Преподобног Евтимија Великог у Новгороду. То *Житије* је оригинални руски састав. Овај јеромонах написао је неколико служби руским светитељима. Те 1539. године у Новгород и Псков, код митрополита Макарија, дошла су два монаха из манастира Зографа на Светој Гори, Митрофан и Прохор, по милостињу. Митрополит се интересовао за живот хришћана под турском владавином. Они су му говорили о многим насиљима и гоњењу хришћана од „безбожних и скверних Сарацена (Турака)". Испричали су и страдање и мучење Георгија Новог које је на митрополита Макарија оставило јак утисак и он га је прогласио за свеца. Макарије је заповедио јеромонаху Илији да напише *Житије Ђорђа Кратовца* и опише његов мученички подвиг, пошто није знао

[89] Исто, 276.

[90] Исто, 277.

да је оно већ написано. Ово *Житије* није потпуно тачно, као *Житије* које је написао Поп Пеја, будући да је забележено двадесет четири године после догађаја у верзији која се усмено ширила по Балканском полуострву. Разлике између ових двају житија нису велике; оне су уочене и испитане у науци.[91] Јеромонах Илија се при писању *Житија Ђорђа Кратовца* користио и *Мучењем Јована Новог* (Београдског) које је написао Григорије Цамблак и у њега унео неке одломке.[92] *Житије светог Ђорђа Кратовца* од јеромонаха Илије сачувано је у двадесет пет рукописа (дванаест из XVI, једанест из XVII и два из XVIII века).[93] С. Смирнов је проучио тридесет четири рукописа у којима је сачувано *Житије*, понека *Служба* и тропар свечев.[94] А. И. Јацимирски је објавио *Житије Ђорђа Кратовца* од јеромонаха Илије из зборника молдавске редакције, који је преписао писар Евлогије нешто пре 1552. године.[95]

У науци је утврђено да су свети Ђорђе Кратовац, који се слави 11. фебруара, и свети Георгије Нови, који се празнује 26. маја, једна иста личност.[96] Разлика је настала у прослављању због тога што је Поп Пеја *Житије* писао убрзо после смрти Ђорђа Кратовца, као очевидац догађаја и познаник мученикова, а *Житије* које је написао јеромонах Илија настало је двадесет четири године касније по причању монаха из Свете Горе, који нису могли бити обавештени о свим детаљима и о тачном датуму смрти Георгија Новог. Илијино *Житије Ђорђа Кратовца* први пут је објављено у другом издању *Пролога*, штампаног 1642. године, док га у првом издању из 1641. нема.[97] *Житије* и *Служба светом Ђорђу Кратовцу* (11. фебруара), које је саставио Поп Пеја, налазили су се у још неоткривеним рукописима XVI и XVII века. Први их је у науци открио Ђ. Даничић 1862. године у рукопису Народне библиотеке у Београду

---

[91] В. Ключевский, *Древнерусскія житія святыхъ какъ историческій источникъ*, Москва 1871, 235–237; Д. Руварац, *И још нешто о животу св. Ђорђа Кратовца*, Годишњица Николе Чупића XIII (1893), 292, 297–298; Л. Мирковић, *Свети Ђорђе Кратовац*, Братство XIX (1925), 162–163. Кључевски даје податке како је настало *Житије светог Ђорђа Кратовца* од јеромонаха Илије. По њему, Отац Ђорђев је био Јован, познати софијски велможа, а мајка му се звала Марија. Када је пострадао имао је 25 година, а дан смрти је 26. маја. Мошти су му положене у цркву Светог великомученика Георгија у Софији. У осталим појединостима *Житије Ђорђа Кратовца* од Попа Пеје и јеромонаха Илије углавном се слажу, само је прво опширније и потпуније, има већу књижевну вредност.

[92] А. И. Яцимирскій, *Изъ исторіи славянской проповѣди в Молдавіи*, Памятники древней письменности и искусства CLIII (1906), LXXIV–LXXVII.

[93] Исто, XXV.

[94] С. Н. Смирновъ, *Сербскіе святые въ русскихъ рукописяхъ*, Юбилейный сборникъ Русскаго археологическаго общества въ Королевствѣ Югославіи, Бѣлградъ 1936, 184, 208, 218.

[95] А. И. Яцимирскій, *Изъ исторіи*, XXV, 99–109.

[96] В. Јагић, *Још нешто о животу св. Ђорђа Кратовца*, Гласник Српског ученог друштва I (1974), 121–132; Д. Руварац, *И још нешто*, 292–293, 305.

[97] Архіепископъ Сергій, *Полный мѣсяцословъ востока* II, Владимиръ, 1901², 198; Д. Руварац, *И још нешто*, 304.

бр. 23, које је касније објавио Ст. Новаковић.[98] Име Ђорђа Кратовца не налази се, што је изненађујуће, у месецословима богослужбених књига које су штампане у XVI веку у Венецији, Горажду, Београду, Милешеви, Мркшиној цркви и Скадру, ни србљацима штампаним у Римнику 1761, Млецима (Венецији) 1765. и у Београду 1861. године. У новије време свети Ђорђе Кратовац се први пут помиње међу Србима светитељима у *Омладинском календару* за 1868. годину, штампаном у Београду.[99] Отада се његово име стално уноси у српске календаре.

Као што је већ речено, прву *Службу Ђорђу Кратовцу* написао је на старословенском језику српске редакције ускоро после његове смрти Поп Пеја, што се види из акростиха канона „попь Пеꙗ тебѣ приносить гѥоргиѥ".[100] *Службу* је објавио Ст. Новаковић.[101] У њој се налазе две реткости. Прва је та да се после тропара на вечерњи чита *Житије Ђорђа Новог*, а друга – да је после икоса иза шесте песме канона унет занимљив рефрен народа: „С њима (анђелима) моли (свети Георгије) Њега (Христа) непрестано за све нас", којег иначе у црквеном песништву нема, а који је био у употреби у првим вековима хришћанства.[102] Према *Служби* коју је написао Поп Пеја, а он је најбоље познавао мученика, Ђорђе је српског порекла. „Изданак си побожних родитеља, изникао си из српског корена и вођен Светим духом оставио си отачаство и сроднике који су у Кратову, дошао си у град Сардикијски" (Софију).[103]

Другу, рускословенску *Службу светом Ђорђу Кратовцу* (Новом) написао је презвитер Василије 1558. године по налогу митрополита Макарија, који је написао канон и *Житије светом Ефросину*.[104] Ова *Служба Георгију Новом* презвитера Василија налази се у рукописним и штампаним служабним минејима за 26. мај, а објављена је према рукопису који се чува у Државној библиотеци В. И. Лењина у Москви, бр. 397 из збирке бившег Румјанцовског музеја.[105] У служабним минејима штампаним у Русији налазе се само три службе Срби-

---

[98] С. Новаковић, *Служба и Живот светог Ђорђа Кратовца*, Гласник Српског ученог друштва XXI (1867), 104–131; *Житије*, стр. 131–156; Д. Миловска, *Јужнословенски преписи на службата за Георѓи Кратовски*, Спектар 1987/9, 73–78 наводи једанаест преписа од XVI века до 1913. године.

[99] Д. Руварац, *И још нешто*, 304.

[100] С. Новаковић, *Служба и Живот*, 118.

[101] Исто, 104–131.

[102] Л. Мирковић, *Свети Ђорђе Кратовац*, 163; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 142.

[103] Сједален иза полијелеја.

[104] Архиепископъ Сергій, *Полный мѣсецословъ востока*, II 198; Л. Мирковић, *Свети Ђорђе Кратовац*, 164.

[105] В. С. Ангелов, *Стари славянски текстови*, Известия на Института за българска литература VIII, София, 1959, 274–286.

ма светитељима и то светом Сави 14. јануара, светом архиепископу Арсенију 28. октобра и светом Георгију Новом 26. маја.[106]

Култ светом Ђорђу Кратовцу у Срба установљен је без канонизације сабора (као пре тога светог кнеза Лазара), пошто мученике није требало проглашавати за светитеље нити испитивати њихово светитељство, будући да су мученишТвом до смрти постали свети.[107] Тако је и Ђорђе Кратовац проглашен светим убрзо после смрти. Тело му је сахрањено у Софији у цркви са чашћу и поштовањем с којим је православна црква увек славила и поштовала мошти мученика. Поп Пеја је истакао да је мученичка смрт Ђорђа Кратовца била довољна за канонизацију и зато је написао *Житије* и *Службу.* Због мученичке смрти Ђорђе је проглашен за свеца у Русији по одлуци митрополита Новгорода и Пскова Макарија 1539, а не по одлуци сабора, а празновање Ђорђа Кратовца почело је 1558. године, када му је презвитер Василије написао *Службу.*[108] Д. Руварац је погрешно закључио да је Ђорђе Кратовац канонизован, са другим руским светитељима, на сабору 1549. године,[109] што није тачно. Међу светитељима који су канонизовани на руским саборима 1547. и 1549. године нема имена Ђорђа Кратовца (Новог).[110]

Стварањем култа светом Ђорђу Кратовцу ускоро после смрти 1515. године почиње етапа култова занатлија.

Свети Ђорђе Кратовац (Георгије Нови) није иста личност с Георгијем Новјејшим, којег су Турци обесили у Софији 1534. године, који је такође добио култ али је у књижевном наслеђу остао скоро анониман и није стекао популарност Ђорђа Кратовца. Трећи светац је обућар Николај Софијски, којег су Турци каменовали 1555. године. Мошти све тројице ових мученика налазиле су се у Софији.[111]

Главни центри култа светог Ђорђа Кратовца били су Софија, место мученичког подвига, где су се налазиле његове мошти и где је написано *Житије* и *Служба,* и Кратово, где је рођен и где је провео дечачке дане. Из ових двају места свечев култ ширио се по српској земљи. И далеки српски манастир Хиландар на Светој Гори био је важно место његовог култа. У њему се чува данас најстарији препис *Житија* и *Службе светом Ђорђу Кратовцу* од Попа Пеје, у

---

[106] Д. Руварац, *И још нешто,* 303.

[107] Л. Мирковић, *Уврштење деспота Стефана у ред светитеља,* Богословље II, 3 (1927), 163; Л. Павловић, *Култови лица,* 146.

[108] Ф. Г. Спаский, *Русское литургическое творчество* (по современым минеям), Париж 1951, 42.

[109] Д. Руварац, *И још нешто,* 303.

[110] Е. Голубинскій, *Исторія русской церкви* II, 2, Москва 1910², 181–183.

[111] Л. Павловић, *Култови лица,* 145; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614,* Нови Сад, 1965, 88.

рукопису бр. 479, који је настао у последњој четврти XVI века.[112] Занимљиво је да овај зборник садржи *Службу* и *Житије светог краља Милутина* (после светог Саве и Симеона Немање најважнијег ктитора Хиландара који је подигао саборну цркву) од Данила Бањског, *Службу* и *Житије светом Стефану Дечанском* од Григорија Цамблака и *Житије* и *Службу светом Петру Коришком* од Теодосија Хиландарца.[113] Уношење *Службе* и *Житија светом Георгију Новом* (Кратовцу) у зборник заједно са најпоштованијим српским светитељима XIII и XIV века сведочи о величини његовог култа у манастиру Хиландару.

Хиландарски монаси су створили посебан тип приказивања светог Ђорђа Кратовца, на истој икони сликали су га заједно са светим кнезом Лазаром. Њихово порекло, друштвени положај, па ни дан годишњег помена нису били истоветни. Лазар је био кнез и владар српске земље, а Ђорђе златар. Њих је спојила само истоветна судбина – обојица су пострадали од истих иноверника – Турака. Први је мачем посечен, а други жив спаљен. Обојица су убрзо после смрти проглашени за мученике. Најстарија иконица на којој су заједно приказани свети кнез Лазар и свети Ђорђе Кратовац налази се изложена у ризници манастира Хиландара. Од кнежевог лика сачуван је мали део. По С. Радојчићу ова иконица (вел. 20 x 26 cm) сведочи како су у првој половини XVI века изгледали хиландарски поклони Русима.[114] По другом мишљењу, ова иконица је могућно изврстан рад московског зографа из средине XVI века.[115] Ђорђе стоји, на глави има шубару, голобрад је и обучен у хаљину с црвеним огртачем (сл. 3). То је устаљени лик који се слика у српској уметности (на фрескама) друге половине XVI и у XVII веку.

У манастиру Хиландару је у ризници изложена још једна икона на којој су заједно сликани свети кнез Лазар и Ђорђе Нови (Кратовац) (сл. 4). Њу је сликао 1667. хиландарски монах Поп Данило, који је живописао параклис Светог Николе у Хиландару 1667. године. Икона веома личи на представу двојице мученика на фресци у параклису, како иконографски тако и по начину сликања.[116]

---

[112] *Службу* је издао Б. Ст. Ангелов, *Служба на Георги Софийски*, Из старата българска, руска и сръбска литература, III, София 1978, 138–155.

[113] Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Београд 1978, 183.

[114] С. Радојчић, *Уметнички споменици манастира Хиландара*, Зборник радова САН, књ. XLIV, Византолошки институт, књ. 3, 1955, 176. Када је игуман манастира Хиландара Пајсије ишао руском цару Ивану Грозном 1550. године, поклонио му је две иконе ктитора манастира, светог Саве и Симеона Немање, и краља Милутина и светог кнеза Лазара. По С. Радојчићу, икона светог кнеза Лазара и светог Ђорђа Новог (Кратовског) припада типу икона које су из манастира Хиландара ношене на поклон у Русију (С. Радојчић, *Уметнички споменици*, 176).

[115] Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, 1978, 153.

[116] С. Петковић, *Руски утицај на српско сликарство XVI и XVII века*, Старинар, н. с. XII (1961), 104; Исти, *Култ кнеза Лазара и српско сликарство XVII века*, Зборник за ликовне уметности 7 (1971), 90–91; Исти, *Хиландар*, Београд 1989, 43; Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, 163; С. Петковић, *Црква Светог Николе у Хиландару*, Хиландарски зборник 8 (1991), 157, 160, сл. 48.

Доскора (1990. године) се сматрало да се најстарији лик светог Ђорђа Кратовца налази на Светој Гори у живопису Моливоклисије (Оловне цркве) у Кареји, која је капела манастира Хиландара. Фреске су по ранијем читању настале 1537, а по Г. Суботићу 1541. године.[117] Међутим, Г. Суботић је пронашао старији приказ светог Ђорђа у Македонији и о њему пише рад. У Моливоклисији свети Ђорђе (**сты гєѡргїє новыи**) приказан је до појаса у фронталном ставу (сл. 5). На глави има мученички венац, а у десној руци држи крст. Голобрад је. Обучен је у хаљину с бордурама око врата и огртач, као што се сликају мученици.

Велика популарност и култ светог Ђорђа Кратовца одразили су се у српском зидном сликарству после обнове Пећке патријаршије 1557. године. Већ у припрати Пећке патријаршије, коју је обновио српски патријарх Макарије Соколовић 1565. године, насликан је међу попрсним фигурама на ступцу Георгије Нови, који је пострадао у Софији, (**сты гєѡргїє новы иж(є) вь софїи**).[118] На глави има шубару, а у десној руци крст (сл. 6). У припрати манастира Студенице из 1568. мученик је смештен у прву зону уз најважније пустињаке.[119] Фреска је рађена према опису Ђорђевог *Житија* од Попа Пеје. Представљен је млад и голобрад, високог раста, прсти леве руке у знаку адорације су танки и дуги. Обучен је у црвену тунику са узаним рукавима и огрнут огртачем без рукава, опточеним крзном. На глави има високу белу шубару. Ђорђе Кратовац сликан је у смедеревској цркви на гробљу шездесетих година XVI века,[120] у Светом Јовану у Великој Хочи, осамдесетих година XVI века,[121] у Петковици код Сремске Митровице из 1588. године,[122] у Темској[123] код Пирота, 1576, Светом Николи у Богошевцима код Призрена, крај XVI или почетак XVII века,[124] Ломници, око 1580. и 1607/8,[125] Благовештењу Страгарском, Благовештењу у

---

[117] G. Millet, *Monuments de l'Athos I*, Paris 1927, pl. 155, 2. Захваљујем Г. Суботићу што ми је уступио податак о новом датовању живописа.

[118] С. Петковић, *Зидно сликарство*, 88, 162, сл. 8.; Р. Мијовић, *Менолог*, Београд 1973, 369; исте, 1565. године, Свети Ђорђе насликан је на фресци у цркви Успење пресвете Богородице манастира Савине (В. Ј. Ђурић, *Савина*, Београд 1977, XVII).

[119] В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 42, сл. 40; Л. Мирковић, *Свети Ђорђе Кратовац*, 166; С. Петковић, *Зидно сликарство*, 88, 168, сл. 26.

[120] С. Петковић, *Зидно сликарство*, 88, 170.

[121] Р. Рајкић, *Цркве у Великој Хочи*, Старине Косова и Метохије II–III(1963), 187; С. Петковић, *Зидно сликарство*, 88, 186.

[122] С. Петковић, *Зидно сликарство*, 185; Б. Голубовић, *Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој гори*, Зборник за ликовне уметности 22 (1986), 102, цртеж 8.

[123] С. Петковић, *Зидно сликарство*, 88; Л. Павловић, *Манастир Темска*, Смедерево 1966, 47, сл. 55.

[124] R. Rajkić, *Crkve Sredačke župe iz turskog perioda*, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije III (1958), 83; С. Петковић, *Зидно сликарство*, 195, сл. 88.

[125] С. Петковић, *Зидно сликарство*, 180; З. Кајмаковић, *Зидно сликарство у Босни и Херцеговини*, Сарајево 1971, 334, цртеж XI.

Каблару из 1602. године,[126] Јежевици и другим црквама. И у најудаљенијим манастирима и црквама Пећке патријаршије свети Ђорђе Кратовац је сликан међу најистакнутијим светитељима. Интересантно је то да се његов лик није често сликао у Бугарској, иако је у Софији мученички пострадао.[127] Српски патријарси и епископи су ширили култ српског светитеља Ђорђа Кратовца пошто му је Србин Поп Пеја написао *Службу* и *Житије* на старословенском језику српске редакције. Свети Ђорђе Кратовац је херој вере и мученик који је одбио да прими ислам. Сликање његовог лика имало је васпитну улогу у одвраћању православних људи од преласка у ислам, што је у другој половини XV и у XVI и XVII веку под турском окупацијом узело маха из економских разлога.[128]

Janko Radovanović

DIE NEUEN HEILIGENKULTE DER SERBEN UND IHRE IKONOGRAPHIE IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS

Zusammenfassung

Die heiligen syrmischen Despoten der Familie Branković

Die heiligen syrmischen Despoten gehören zur Familie des blinden Despoten Stefan Branković, die neben ihm seine Frau Angelina und seine zwei Söhne Maxim und Jovan repräsentierten. Sie waren die letzten Feudalherren, die die Serbische orthodoxe Kirche kanonisiert hat. Ihr Kult blieb vorwiegend auf Syrmien beschränkt. *Despot Stefan* war der Sohn des Despoten Đurđe Branković. Die Türken haben ihn geblendet. Er wurde gezwungen Serbien zu verlassen, so daß er sich auf eine Irrfahrt durch verschiedene Länder begab. Er ist in Beograd in Friaul gestorben. Acht Jahre später offenbarte er sich als Heiliger. Seine Heilgengebeine wurden später nach Kupinovo übertragen, danach in die Wallachei, um zuletzt im Kloster Krušedol zu Ruhe gebracht zu werden. Seine Heiligengebeine haben viele Wunder bewirkt.

Despot Jovan wurde in Beograd in Friaul geboren. Er war der letzte serbische Titulardespot. Er ist am 10. Dezember 1502 gestorben. Nach drei Jahren wurden seine Gebeine heiliggesprochen. Die Serben versprachen sich, daß ihnen Despot Jovan im Kampf gegen die Türken helfen würde.

Der Erzbischof Maxim (vorher Despot Đorđe) trat in den Mönchsstand im Jahre 1497 oder 1498. In der Zeitspanne von 1506 bis 1509 war er das Oberhaupt der wallachischen Metropolie. Dann kehrte er nach Syrmien zurück und war eine Zeit lang beograder-syrmischer Metropolit. Er hat das Kloster Krušedol errichtet (1509 – 1512), das eine Art Mausoleum der syrmischen Despotenfamilie Branković geworden ist. Er ist am 18. Januar 1516 gestorben. Sieben Jahre danach wurde sein Kult eingeführt. Die älteste Darstellung des heiligen Erzbischofs Maxim befindet sich auf dem Beschlag des Evangeliars, das vom Goldschmied Petar Smederevac 1543 für das Kloster Krušedol angefertigt wurde. Auf dem Wandgemälde in Krušedol wurde Maxims Porträt aus dem Jahre 1543 erhalten. Da sein Porträt in die Nähe des hl. Simeon Nemanja und gegenüber dem Heiligen Sava loziert ist, so darf man wohl annehmen, daß man auf diese Weise die Verbindung zwischen den Geschlechtern der Nemanjić und Branković hervorheben wollte.

---

[126] С. Петковић, *Зидно сликарство*, 180.

[127] Исто, 32.

[128] После предаје овог рада у штампу објављена је обимна студија Суботића, *Најстарије представе светог Георгија Кратовца*, Зборник радова Византолошког института XXXII (1993), 167–205.

Die hochwürdige Mutter Angelina war die Tochter des albanischen Großherrn Đorđe Arijanit Komnin. Sie hat 1460 den blinden Despoten Stefan geheiratet und hat ihm zwei Söhne und eine Tochter geboren. Nach dem Tode ihres Mannes hat sie dem weltlichen Leben abgesagt und verbrachte den Rest ihres Lebens in dem von ihr gestifteten Kloster Sretenje im Dorf Krušedol. Sie hat ihre Kinder überlebt und ist am 30. Juli 1516 oder 1520 gestorben. Einige Jahre danach wurde ihr Kult eingerichtet, während ihre Heiligengebeine Wunder bewirkten.

Jedes Mitglied der Familie Branković hat seine eigene Messe erhalten, aber es gab auch eine „Gemeinsame Messe zu Ehren der heiligen Despoten der Familie Branković".

Die Despoten der Famile Branković wurden öfters gemeinsam als einzeln dargestellt. Die älteste Ikone auf der sie zusammen dargestellt sind (früher befand sie sich im Kloster Krušedol und nun wird sie im Museum der Serbischen orthodoxen Kirche aufbewahrt) stammt von dem Maler Andrej Raičević aus dem Jahre 1644. Von rechts nach links wurden stehend dargestellt: der Despot Stefan, der Despot Jovan, die Klosterfrau Angelina und der Erzbischof Maxim. Im oberen Teil erteilt Christus den Heiligen seinen Segen, während ihnen zwei Engel die Heiligenkränze darreichen. Die Ikone der heiligen syrmischen Despoten aus der Familie Branković aus dem Jahre 1644 diente den Malern oft als Vorlage für die Ausarbeitung von Ikonen und eines Kupferstichs.

Der heilige Đorđe Kratovac

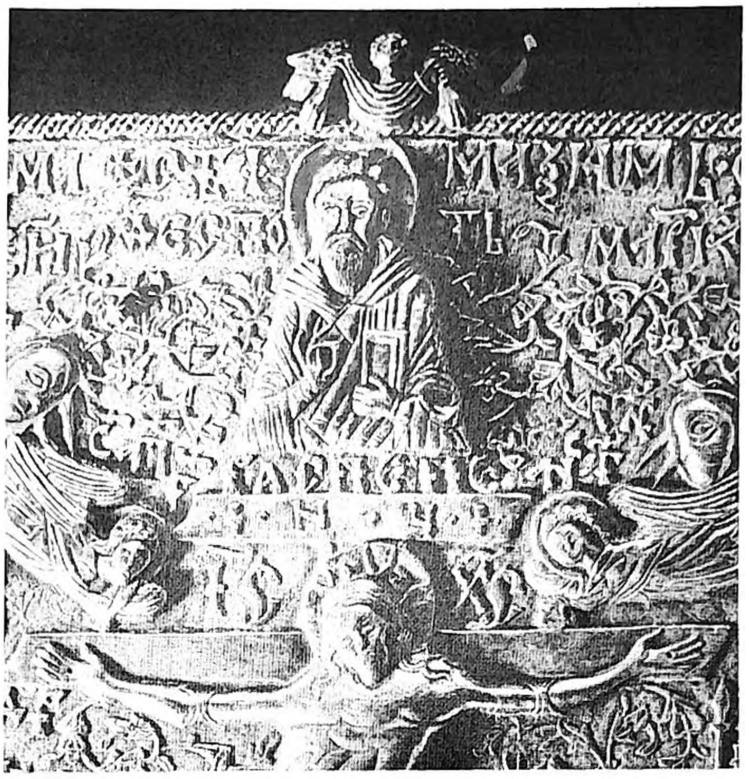
Unter den serbischen Heiligen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ragt, neben der heiligen Despotenfamilie Branković, besonders der Märtyrer Đorđe Kratovac hervor, der als Achtzehnjähriger von den Türken bei lebendigem Leibe am 11. Februar 1515 verbrannt wurde. Nicht lange nach seinem Tode hat Pfarrer Pejo, der ihm nahegestanden hat und Augenzeuge seines Leidensweges gewesen ist, seine *Lebensgeschichte* und ein *Missal zu Ehren von Đorđe Kratovac* geschrieben. Đorđe wurde in Kratovo geboren, wo er das Goldschmiedehandwerk erlernt hat. Er war der schönste Junge in seinem Ort und da er sich fürchtete, die Türken könnten ihn als „Bluttribut" entführen, begab er sich nach Sofija, wo er im Hause des Pfarrers Pejo lebte. Die Türken haben seine Schönheit wahrgenommen und ihm Reichtümer und entsrpechende ehrenvolle Stellungen angeboten, um ihn zu bewegen, den Islam anzunehmen, aber er hat dieses Angebot abgelehnt. Der Richter hat ihn darauf verurteilt, bei lebendigem Leibe verbrannt zu werden. Bei der Urteilsvollstreckung wurde er mehrmals aus dem Feuer genommen, so daß sein Leib nicht ganz verbrannt ist und in die Kirche der heiligen Marina übertragen wurde.

Einen neuen *Lebenslauf über Đorđe Kratovac* hat der Hieromonachus Ilija in Novgorod in Rußland nach Mittelungen von Maler – Mönchen in Jahre 1539, während ein neues *Missal* der Presbyter Vasilije 1558 geschrieben hat.

Nach dem Missal, das der Pfarrer Pejo geschrieben hat, war Đorđe Kratovac seiner Herkunft nach Serbe. Der Kult wurde eingeführt, ohne das vorher eine seitens der Synode vorgenommene Kanonisierung stattgefunden hat, da bei Märtyrern eine Feststellung ihrer heiligen Werke nicht erforderlich war. Die Hauptzentren des dem heiligen Đorđe Kratovac gewidmeten Kultes waren Sofija, die Stätte seines Martyriums, wo auch seine Gebeine aufbewahrt wurden, und Kratovo, wo er geboren wurde und seine Knabenjahre verbracht hat. Auch in dem serbischen Kloster Hilandar auf dem heiligen Berg Athos wurde sein Kult gepflegt. In diesem Kloster befindet sich heute die älteste Abschrift des *Lebenslaufs* und des *Missals* des Pfarrers Pejo aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts. Die Mönche von Hilandar haben Đorđe Kratovac auf eine ganz neue Weise dargestellt, indem sie ihn auf derselben Ikone zusammen mit dem heiligen Lazar malten, obwohl die beiden sowohl ihrer Herkunft wie auch ihrer gesellschaftlichen Position nach völlig verschieden gewesen sind. Das einzige was die beiden verband, war ihr gemeinsames Schicksal – beide sind durch denselben Feind – die Türken – umgekommen. In Hilandar befindet sich eine kleine Ikone, auf der man Fürst Lazar (der größte Teil ist leider vernichtet) und den heiligen Đorđe Kratovac sehen kann. Es handelt sich möglicherweise um die Arbeit eines Moskauer Zographen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Ebenso befindet sich da noch eine Ikone mit denselben Heiligen, die vom Mönch Danilo aus dem Jahre 1667 stammt.

Bis unlängst meinte man, das älteste Porträt des heiligen Đorđe Kratovac befände sich auf dem Heiligen Berge im Rahmen des Wandgemäldes in Kareja, einer Kapelle des Klosters Hilandar. Diese Arbeit stammt aus dem Jahre 1541. In Mazedonien wurde jedoch vor einem Jahr ein älteres Porträt entdeckt.

Die große Beliebtheit und der Kult des heiligen Đorđe Kratovac wirkten sich in der serbischen Wandmalerei nach der Wiedererrichtung des Patriarchats von Peć im Jahre 1557 aus. Davon legen eine beredtes Zeugnis die 1565 in Peć, 1568 in Studenica und anderen Kirchen und Klöstern entstandenen Gemälde ab.



Сл. 1. Београд, Музеј Српске православне цркве: *Св. Максим деспот*, детаљ окова четворојеванђеља, рад Петра Смедеревца, око 1543. године.



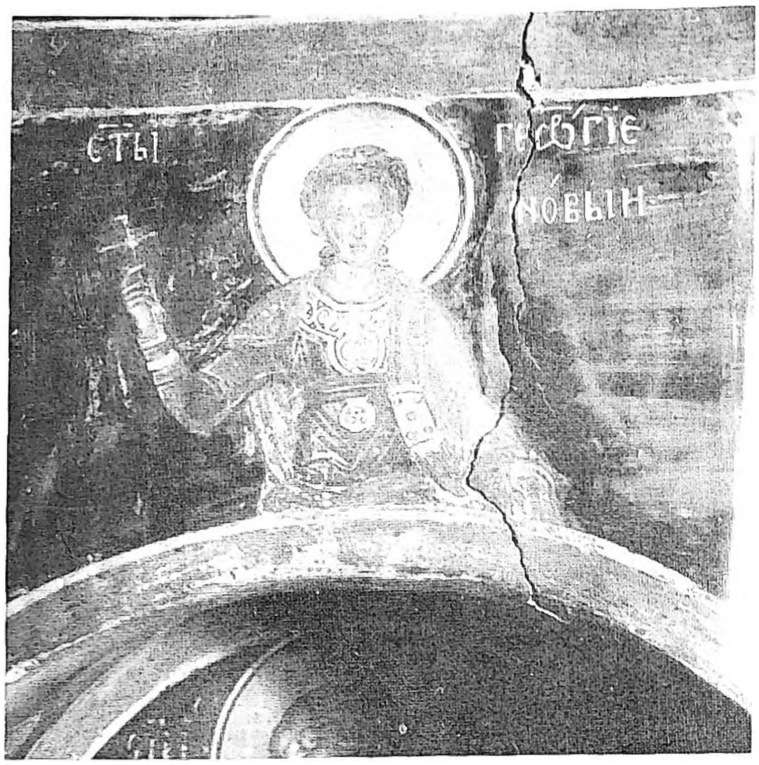
Сл. 2. Музеј Српске православне цркве: *Св. сремски деспоти Бранковићи*, икона, рад Андреје Раичевића, 1644. године.



Сл. 3. Света Гора, манастир Хиландар: *Св. Ђорђе Кратовац и св. кнез Лазар*, фрагмент иконе, рад московског зографа, средина XVI века.



Сл. 4. Манастир Хиландар: *Св. кнез Лазар и св. Георгије Нови (Кратовац)*, икона, рад Попа Данила, 1667. године (снимио С. Петковић).



Сл. 5. Света Гора, Кареја, капела манастира Хиландара Моливоклисија: *Свети Ђорђе Кратовац*, фреска, 1541. године (снимио Г. Суботић).



Сл. 6. Манастир Пећка патријаршија, припрата: *Св. Георгије Нови (Кратовац)*, фреска 1565. године, (снимио С. Петковић).

РАДМИЛА МАРИНКОВИЋ

Српска књижевност прве половине XVI века

Период српске културе о којем се расправља узет је глобално као прва половина XVI века. Међутим, у историјама се он не појављује овако. У *Историји Срба* К. Јиречек као целину узима период од пада Босне, 1463. до погибије последњег деспота Павла Бакића, 1537. године. На исти начин и велика *Историја српског народа* спаја у једну целину сав период од пада Смедерева, 1459, до 1537. године.[1]

Други датум у овим историјама није споран. После Павла Бакића деспотска титула више се не обнавља, те престаје да постоји носилац српске владарске и државне традиције, а то и јесте крај једног историјског периода ако се у центар разматрања ставе држава и државна власт, као што је у овим историјама учињено. То је и одредило њихово виђење првих деценија XVI века као целине са другом половином XV века. Тада се воде борбе за очување последњих остатака државности, најпре са своје, а потом са туђе територије, угарске. После тога времена престаје оружани отпор.

Временско омеђење периода који је пред нама, учињено са оваквих позиција, јесте истодобно и просторно омеђивање, јер узима у обзир ситуацију српског народа у Угарској и у другим земљама одакле се пружа отпор турском надирању. Други део географског простора српског народа, јужно од великих река, у оквиру Отоманске државе, који се током друге половине XV века и почетком XVI века из године у годину проширивао, није оваквим омеђивањем довољно обухваћен. За тај географски простор и српски народ на њему релевантно би било другачије датирање, онакво какво би одсликавало прилике његовог живљења у првој половини XVI века.

Као почетак могла би да буде година 1499, кад самосталност губи и последња слободна српска држава, Зета, и кад све старе српске земље потпадају под турску власт, улазећи, која пре а која после, у период навикавања на нове

[1] К. Јиречек, *Историја Срба*, Београд 1952. (друго издање). *Историја српског народа*, Друга књига, СКЗ, Београд 1982.

услове живота и изналажења нових облика окупљања, који би омогућили народну егзистенцију. Завршна година овако схваћеног периода морала би да буде 1557. година, када је обновљена Пећка патријаршија.

Подељеност српског народа на два географска простора, која испуњава највећи део овога периода, превазилажена је читаво ово време деловањем цркве, која се, иако организационо разбијена, супротстављала духовном разбијању српског народа, а после 1537. године она је и формално једини преостали носилац српске националне и државне традиције. Стога би година 1557. значила завршетак периода почетног адаптирања српског друштва на нове услове политичке потчињености и улазак у нови, дуги период политичког ропства а духовне слободе који је предстојао српском народу и био гарант неког далеког васпостављања старога реда.

Време о којем говоримо има очевидно поред двају географских и два идејна простора – простор отпора и простор адаптирања. Они сачињавају два продуктивна чиниоца српског књижевног живота прве половине XVI века. Али, иако различита и наизглед супротстављена, ова два чиниоца не представљају стварне супротности, не делују један против другог, јер нису плод идејног опредељивања него наметнутих околности. Напротив, обе идејне климе проистичу из истог духовног извора и служе се сличним облицима исказивања.

Српска књижевна продукција у првој половини XVI века не разбија наслеђену књижевну традицију, него је прихвата и обогаћује, те тако продужава њено трајање. Српски средњовековни књижевни систем жив је, дакле, и продуктиван и у ово време. Он постоји као могућност, као добро из којег се увек може захватити, узети оно што је једној средини и једном тренутку потребно. Он има ванвременско трајање и кад се користи и кад се не користи. Ова појава показује да је средњовековни књижевни систем потпуно изграђен и заокружен, како у свом суштинском, идејном, тако и у формалном, поетичком делу.

На свим просторима српског народа све ово време интензивно се негује религиозна књижевност, као професионална потреба цркве и верског живота. Довољно је погледати каталоге, инвентаре, описе рукописа сачуваних збирки да би се установило како се у првој половини XVI века прēписивачка делатност не смањује. Број рукописа из тога времена исти је као и у следећем раздобљу, када почиње да делује јединствена црквена организација и, наравно, знатно је већи него у претходном периоду, другој половини XV века, кад је услед силних ратовања преписивање књига нагло опало. Сада је настајало време обнављања старих центара и стварање нових на теренима где су се Срби пресељавали. Везе се брзо успостављају и књиге се преносе по свим српским насеобинама.

Велика потреба за књигом у ово време обнове преписивачке делатности подстакла је манастире у Србији да прихвате модерну технологију умножа-

вања, те, следећи пример Црнојевића, оснивају локалне штампарије. Тај ванлитерарни факат јесте можда најбољи доказ воље за обновом, жилаве везаности за традицију, снажне културне тежње српског монаштва и цркве уопште у првој половини XVI века. Па, иако би ове штампарије издале само по једну-две, највише три књиге, њихов значај далеко превазилази вредност епигонског покушаја, каквим би морале бити сматране у неком другом, срећнијем времену.[2]

Све се, очевидно, чинило уз велике напоре и одрицања, али сведочи о цивилизацијској свести и цркве и народа. Српска црква је стога морала да буде респектована од стране власти, турских као и угарских. Током овога периода дошло је до потпуне идентификације народних и црквених потреба, а то ће и бити карактеристика српског друштва у вековима који су долазили.

Бригом за обнављање професионалне црквене књижевности нису се исцрпљивала интересовања за књижевност уопште. Многа дела старе српске књижевности и сада се интензивно преписују, и то сад на знатно ширим просторима. То показује да читалачка публика постоји и током прве половине XVI века и да се њени рецептивни захтеви нису променили. Наведимо, као пример, Милешевски препис Даниловог *Зборника* из 1553. године и дела посвећена кнезу Лазару која је јеромонах Орест преписивао 1536. године у Раваници у Србији. Оба рукописа су потом пренета у Хиландар и тако се сачувала.[3] Значајно је, такође, да је најисправнији, основном тексту најближи, препис *Српске Александриде*, тзв. *Софијска српска Александрида*, писан у првим деценијама XVI века.[4]

Значило би то да је оно што се нудило читалачкој публици и сада било исто као и раније. Однос према књижевности остао је исти, она се прихвата као норма, нуди исте етичке принципе, иста естетичка решења. А то, даље, значи да ће се и књижевној делатности која сада настаје, ма каква она била, постављати исти захтеви, и она неће моћи битно мењати наслеђени књижевни систем, који се схвата као једина и непромењива лепота.

Велика преписивачка енергија, која се зато често испољава и као редакторско умеће, као да није остављала простор за нова књижевна остварења. Али,

---

[2] Штампарија у Горажду издала је 1519. *Служабник*, 1521. *Псалтир* и 1532. *Молитвеник;* у Рујну је 1537. штампано *Четворојеванђеље;* у Грачаници 1539. штампан је *Октоих;* у Милешеви 1544. *Псалтир*, 1546. *Молитвеник* и 1557. *Псалтир;* у Мркшиној цркви 1562. *Четворојеванђеље* и 1566. *Триод цветни.* Манастирским штампаријама се мора прибројити и *Београдско Четворојеванђеље*, које је 1557. за Дубровчанина Тројана Гундулића штампао Мардарије, штампар Милешеве и Мркшине цркве.

[3] Д. Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, САНУ, Београд 1970, бр. 435 и бр. 482.

[4] Р. Маринковић, *Српска Александрида, Историја основног текста*, Београд 1969, стр. 292–297.

одиста, о чему би се у тим условима ропства и борбе са Турцима и могло писати а да се не поремети књижевна норма која је са толико пажње поштована?

У наслеђеним књижевним жанровима није било ни једнога који би могао да изрази појединачни бол и заједничку трагичну судбину. Осим аутобиографског исказа. Али он није у наслеђеном систему постојао као изграђени жанр него се појављивао скромно, уз несигурност писца, као да се поткрада у признатим и изграђеним жанровима. А писао је слободно о себи само владар и моћни властелин, световни и духовни, који је и имао развијену свест о себи у том строго хијерархизованом свету. Преписивач, случајни записничар, па и писац, саопштавао је само оно, онај детаљ о себи који га је тиштао, или из света око себе онај догађај који је потресао његов душевни мир.[5] Али сад, кад је то постало свакодневица, кад је то удес, судбина која је „писана" свима, излив личног исказа почиње да тече несметано, као да су узде самоконтроле попуштале, па се у аутобиографским изјавама налази утеха, а можда и дужност сведочења о неправди која је општа.

Људи пишу о себи у кратким изјавама, записима, цртицама, које могу бити и знатне. Аутор такве белешке постаје и личност књижевног исказа. Тиме се индивидуални принцип пробија у старе оквире. То није искакање из старог система; само се једна његова појава појачава. При томе се јављају и наслеђени модели исказа, међу којима су нарочито значајни искази штампара, који често понављају моделе из Црнојевићеве штампарије, па говоре о свести да припадају истом културном покрету.[6] Тако мали човек осваја себи место у књижевности, насупрот ранијем књижевном јунаку, који је био изабраник Божји.

Књижевност с краја XV века има, као своје битно обележје, неке знакове времена у распадању, неког трагизма изгубљених битака. У другој половини XV века ратује се много, очајнички, са свешћу о пропасти. То је време тестамената, опорука, тешких личних исповести, безнађа. Све је ту речено у до краја личном тону, са високом патетиком која потиче од стварности, не од литерарног манира. Па, ако и нису писане да буду литература, те опоруке високом писменошћу исказују једно отмено осећање света. Индивидуали принцип испољио се и овде снажно, усред трагедије. Индивидуални јунак се и овде остварио ван литературе, или, можда ипак, у њеном најсуштинскијем делу, у болној личној исповести.[7]

---

[5] *Аутобиографске изјаве средњег века*, приредила Р. Маринковић, Нолит, Београд 1990. (у штампи).

[6] *Аутобиографије и мемоари XVI и XVII века*. Приредила Р. Маринковић, Нолит, Београд 1990. (у штампи).

[7] Тестаменти деспота Стефана Бранковића (1.10.1476), Ђурђа Црнојевића (22.10.1499) и Милоша Белмужевића (8.9.1495) у преводу у делу наведеном под 5.

Човек који је исписивао та болна сведочења био је, у ствари, онај човек који је стварао историју. Али, слéдећи схватање историје изражено у старој књижевности, која је своје јунаке тражила у владарима, књижевност овога доба није запажала тог индивидуалног јунака. Она је своје јунаке налазила у наследницима српског владарског достојанства.

Само шест година после пада Смедерева, угарски краљ Матија Корвин доделио је 1465. године деспотску титулу и велике поседе у Срему Вуку Гргуревићу, сину слепога деспотовића Гргура, Ђурђевог сина. Вук је био храбар ратник, војвода српских јединица у борбама око границе. „Срби се брзо груписаше око потомка старе династије", каже К. Јиречек.[8] Иако је деспотску титулу носио пуних двадесет година, све до смрти, Вук није добио легитимитет за улазак у српску писану књижевност, али је зато постао легендарни јунак усмене поезије, Змај Огњени Вук. Ипак, са Вуком је почело морално вођство сремских деспота у српском народу, упоредо са војничким.

Прави јунаци српске књижевности постају слепи деспот Стефан и његови синови, такође Ђурђеви унуци као и Вук, који после Вука добијају од Угарске српску деспотску титулу. Најпре старији Ђорђе 1486, па је од 1493. дели са млађим братом Јованом, а кад се Ђорђе замонаши 1497, титула остаје само Јовану и он је носи све до своје прерane смрти 1502. године.

Синови једне трагичне личности српске историје, слепога Стефана, који је деспотовао неколико месеци, и дирљиво тужне и племените матере, Албанке Ангелине, рођени и васпитани ван домовине, у сталном изгнанству и потуцању са осиромашеним родитељима, ова два младића, „красна ликом, још краснија душом", васпитани у православним врлинама, задобили су симпатије и народа и цркве. Они часно носе деспотско достојанство. Храбри војници, они, сматрајући се потомцима српских владара, понашају се као и ови. О томе сведоче подизање манастира и цркава, наруџбе књига, даривања светогорских манастира, који им се обраћају као законитим ктиторима. Донели су у Срем свете мошти свога оца Стефана, мироточиве и целебне, што је почетак поштовања ове лозе Бранковића. Прелазак деспота Ђорђа у монашки чин, под именом Максим, што подсећа на подвиг светога Саве, још једна је степеница на путу ове породице за улазак међу јунаке српске књижевности.

И као што су се, како рече Јиречек, окупили око Вука, „потомка старе династије", окупили су се Срби око дворова ових племенитих деспота у Купинику, око њихових задужбина у Крушедолу и Сланкамену, око Максимових митрополија, Влашке и Београдске, и, на крају, око њихових светачких култова, као око извориштa непрекинутог милосрђа Божијег према изабраницима његовим.

[8] К. Јиречек, наведено дело, стр. 411.

Митрополита Максима морамо схватати не само као активну црквену и политичку личност свога доба и као зачетника култа нових Бранковића, него и као знаменитог писца. Ђорђе Сп. Радојичић је свакако био у праву кад је претпоставио да је прве духовне песме, тропаре, у славу чудотворних моштију слепог Стефана састављао сам Максим, тада Ђорђе, још у Београду Фурланском, где је и започео Стефанов култ.[9] А несумњиво је да је по преласку у Срем 1486, а поготову после свога замонашења 1497, Максим саставио култне списе посвећене Стефану, кратко житије и службу.[10]

О Ђорђевој образованости у духу српске културне традиције говоре и две повеље које је заједно са мајком и са братом издао у манастирима у Светој Гори, у Хиландару током 1495/6. и у Светом Павлу 3. новембра 1495. године.[11] У обема повељама је речено да их је он састављао, а Јован преписивао. Обе повеље писане су складно, са лепим осећањем за меру, прелазећи у поезију и откривајући теолошку ученост Максимову. *Повеља Хиландарска* садржи, уз то, и мању похвалу оснивачима Хиландара светом Сави и светом Симеону-Немањи.

Немањина оснивачка *Хиландарска повеља,* коју су приликом доласка на двор у Купиник донели хиландарски монаси, морала је оставити силан утисак на младе деспоте и учврстити њихову свест о припадању изабраној лози. У својој *Хиландарској повељи* они ће инсистирати на своме пореклу од Немањића, а на то ће се, такође, враћати и духовне песме њима самима посвећене. У *Светопавловској повељи* позиваће се на своје порекло од деспота Ђурђа, великог ктитора тога манастира, али та нит њиховог порекла неће се јавити у њиховим службама, као ни порекло од кнеза Лазара, што је зачуђујуће.

После Јованове смрти, Максим је са мајком Ангелином морао да напусти Срем, па су са телима Стефановим и Јовановим прешли у Влашку, где је Максим постао митрополит и угледна јавна личност. Са сигурношћу можемо тврдити да је тамо, од 1505. до свога повратка у Срем 1509. године, састављао текстове за култ свога брата.[12] Текстовима за култове Стефана и Јована Максим је обнављао традиционалне жанрове српске средњовековне књижевности – службу и житије. Кад су убрзо после Максимове смрти, 1516, и смрти мајке

---

[9] Ђ. Сп. Радојичић, *Стара српска књижевност у Средњем Подунављу,* Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, Књига II, Нови Сад 1957, стр. 246.

[10] Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца,* Смедерево 1965, стр. 134. *Кратко житије* објавио је Ил. Руварац, у Летопису Матице српске 117, 1875, стр. 117–118. *Служба* у штампаним *Србљацима* 1761, 1765, 1861. и 1970.

[11] Издање Хиландарске повеље: Новострујев, *Три хрисовуље у Хиландару,* Гласник СУД VII (XXV), 1869, стр. 274–277. Издање Светопавловске повеље: Fr. Miklosich, *Monumenta Serbica,* Viennae 1858, стр. 539–540, бр. CDLXII. Превод у делу наведеном под 5.

[12] Култ Јованов настаје 1505/6 – према Ђ. Сп. Радојичићу, нав. дело, стр. 258, или 1509 – према Л. Павловићу, нав. дело, стр. 139. *Житије Јованово* није пронађено, а *Служба* је у штампаним *Србљацима*

Ангелине, исте године или у периоду до 1520, настали и њихови светачки култови,[13] и њима су посвећена књижевна дела у истим жанровима – кратка житија и службе.[14] Писци ових дела су непознати, али припадају сремској, крушедолској књижевној школи, коју је очевидно засновао владика Максим.

Светим деспотима Бранковићима посвећен је, дакле, цео један обиман циклус књижевних дела. Та се дела међу собом преплићу и допуњавају, поједини њихови делови се укрштају и понављају. Неопходно је урадити детаљну текстолошку анализу ових дела да би се прецизније утврдила историја њихових настанака и међусобна зависност. Тиме бисмо открили различите и у разна времена настале слојеве ових текстова, а тиме би се, такође, утврдило и трајање ове крушедолске школе и разазнали њени писци. Али, оно што је заједничко за све ове текстове, а што се и сада види, јесте њихов висок идејни и уметнички домет. Писци ове школе не само да су учени и добро знају стару српску поетику, него имају и један лични, непосредни однос према својим јунацима, што старој поетици додаје неочекивану свежину.

Удео владике Максима у сачуваним списима разазнаје се по наглашеном интимном тону и по чврстој идеолошкој окосници. *Служба деспоту Стефану,*[15] оцу Максимовом, почива на топлом, пуном дивљења односу према овој изузетно трагичној личности. Док читамо ову службу као да видимо пред собом несрећног слепог Стефана из његове опоруке. Лик је јединствен и жив, са добрим карактеристикама и аутентичним детаљима. Постоји приметна разлика између поетике стихира и канона. Други канон, конвенционалан и сув, сигурно је од неког другог аутора. Канони понављају конкретне догађаје из Стефановог живота, често сасвим хагиографске, као што су чуда, из чега се закључује да им је претходило опширно житије које је причало о тим догађајима. Ако се зна да ни о кнезу Лазару није постојало опширно житије, можда га не морамо ни овде претпостављати, тим пре што ни остали Бранковићи таквих житија немају. Није ли и то нека традиција поетике од времена косовског култа, која се овде поштује?

Свети деспот Стефан је „отачаствољубац", његово „отачаство" писцу је стално пред очима, као и „озлобљења" и од иноплеменика и од саплеменика, која је Стефан у свом мучном животу имао да претрпи. Стефан се везује дирек-

---

[13] Култ Максимов од 1523, према обојици аутора, Ђ. Сп. Радојичићу, стр. 50, и Л. Павловићу, стр. 151. Култ мајке Ангелине настаје одмах после њене смрти – по Радојичићу, стр. 252, док по Павловићу тек око половине XVI века, стр. 154.

[14] *Житије Максимово издао А.* Вукомановић, Гласник ДСС XI, 1859, стр. 125–130; *Служба* у штампаним *Србљацима.*

Житије мајке Ангелине у Српском Сиону XV, 1905, стр. 551–553. *Служба* у штампаним Србљацима.

[15] *Србљак,* приредили Ђ. Трифуновић и Д. Богдановић, Београд 1970, књига II, стр. 409–463.

тно за светог Саву и светог Симеона, он је „венац отачаства". Снажно родољубље избија из свих песама, али у канонима то делује као понављање, што је у стихирима већ речено. Стефан „угаслих зеница" добија душевни вид због своје тврде вере и трпљења. Он је идеалан хришћански мученик и идеалан наследник српских владара, он треба да са неба избави „своје наслеђе" и саплеменике од беде и насиља непријатеља. Цела идеологија Немањића је овде, управо онако као и у *Хиландарској повељи* Бранковића.

Служба деспоту Јовану[16] такође показује Максимов удео. У њој је патриотизам још јаче изражен. Српски народ помиње се скоро у свакој песми. Лик деспота Јована обликован је тако да он буде и војнички и духовни заштитник српског народа. Јован је „војина сачување и варвара побеђење", истиче се његово „војаштво", ратовање за живота и помоћ православним војницима после смрти, „веома храбра и наоружана против супротника Бог показа те", он се позива да помогне „од најезде синова агаренских". То је прави војнички култ. Таквог свеца–ратника српска црква није дотада славила. Па, иако су истицане и друге Јованове врлине, љубав према Богу, заштита невољних и сиротих, што је важна компонента лика хришћанског владара још од времена Немањина, јасна је и намера да у овим временима последњи Србин који носи владарску титулу треба да остане у улози војничког заштитника свога народа.

Веома је значајно овакво схватање Јовановог светачког лика и не можемо се отети мишљењу да један обичан, ма како и учен крушедолски монах, не би имао ни потребног ауторитета ни моралне снаге да обликује овакав војнички светачки лик деспота Јована. *Служба* је очевидно временом дограђивана и није засад могуће рећи прецизно шта би све у њој било дело Максимово, али ова концепција свеца-војника несумњиво је његова.

Иако смо констатовали да се Бранковићи нису позивали на своје порекло и од кнеза Лазара, једна песма из Јованове службе као да понавља беседу кнеза Лазара ратницима, а познату из више списа о Косовском бој у, па тај детаљ и наводимо: „Поучавајући речима своје људе... говораше: 'Крепко станимо, не штедимо плот своју, против напасника дигнимо се, Бога помоћника призовимо да државу отачаства нашег сачува!'"[17]

Без родољубивог осећања нису ни остале службе овога циклуса, али се мора рећи да у њима то није основно опредељење. У *Служби владици Максиму*[18] само једном се помињу они што „у светском теби служише и савојинствоваше с тобом". Иначе, не би се по овом тексту ни знало да је био деспот и војвода. Максим је Сави и Симеону подражавао само тиме што је „земаљско

[16] Исто, књига III, стр. 51–131.

[17] Исто, књига III, стр. 112–113.

[18] Исто, књига II, стр. 465–499.

оставио и туђиновати изволео", и само тиме се „јавио лоза њихова истинита". Нема ни говора о власти од њих наслеђене, коју је једно време носио. Максим је монах и владика, и само тај вид његовог живота узима се за основ светачког култа.

Још мање је световног елемента у *Служби мајци Ангелини,*[19] али зато ништа мање поетичног виђења узорите супруге и мајке. Особито је поетичан канон ове службе, која се сматра једном од најлепших у српској химнографији.

Заједничка служба светим деспотима Бранковићима[20] јесте дело које обједињује сва четири култа и несумњиво је нешто каснијег порекла, из времена када се чудотворна моћ крушедолских гробова далеко рашчула. Непрекидно се осећа тежња писца, или писаца, јер их је сигурно било више, да се тај чудотворећи елеменат светаштва Бранковића истакне, набрајају се болести и беде које они лече, наводе се примери излечења. У идејном погледу ова служба сједињује све претходне, особито кроз три канона: први посвећен Максиму, други заједнички за Стефана и Ангелину, и трећи Јованов, за којег се каже да га је „Бог даровао људима његовим да буде стражар и бранитељ живота нашег". Општи тон ове службе тежак је и тужан, што и одговара претпостављеном времену њеног настанка средином XVI века.

Обновљено деспотско достојанство продужило је до 1537. године, како смо на почетку истакли, историјски период борбе српског народа за очување државне идеје и обнову државе. У књижевности, пак, испунило је целу прву половину XVI века интензивним радом на обнављању традиције оралне српске светачко-владарске тематике и новом цветању поетских облика који су изгледали већ истрошени. Заслуга за ову нову фазу српске средњовековне књижевности припада деспоту Ђорђу – владици Максиму, који је отворио култ Бранковића као темељ на којем ће почивати обновљене идеје о српској државности, повезивати прошлост са садашњошћу и покренути ренесансу српског патриотизма.

Циклус о Бранковићима потпуно је равноправан и по облицима и по уметничкој вредности са делима ранијих векова. Он је пример да стари књижевни систем може и у новим условима да буде продуктиван. Њиме је створен нов период старе књижевности, најзначајнији можда тиме што је остварио континуитет и продужио живот за деценије унапред. Иако је тематика унеколико различита, јунаци овога циклуса истога су типа као и јунаци ранијих дела, што је и одредило да буду обрађени у истом књижевном систему. Поетика јесте петрифицирана и до детаља учвршћена, и ту нема великих могућности

[19] Исто, књига III, стр. 7–49.

[20] Исто, књига III, стр. 133–209.

за иновације. Ново је само једно обновљено осећање припадности, толико драгоцено у време пропасти.

Очевидно је да се овде, у првој половини XVI века, ради о конзервирању књижевног система, али оно је у складу са потребом да се створи заштита од спољашњих утицаја нових прилика и изазова других средина, за очување сопственог идентитета, па је у тој функцији стари књижевни систем свесно негован. Да ли у томе треба видети један конзервативизам? Свакако пре једно свесно конзервирање књижевног укуса као извора трајања.

Radmila Marinković

LA LITTERATURE SERBE DANS LA PREMIERE MOITIE DU XVIe SIECLE

Résumé

Dans la première moitié du XVIe siècle le peuple serbe était géographiquement désuni: au nord, expatrié, il opposait résistence aux Turcs, au sud, il cherchait à s'adapter aux difficiles conditions de vie sous la domination de l'empire ottoman. Cependant, grâce à l'action de l'Église sur l'ensemble du territoire où il vivait, l'union spirituelle du peuple serbe ne fut pas entamée: il continua à partager les mêmes idées sur la question nationale. Voilà pourquoi la littérature serbe garda son unité et resta fidèle à la tradition. La vie culturelle se manifestait dans l'acquisition des livres nécessaires à la vie et à la pratique religieuses, la copie de textes fut intensifiée, dans les monastères furent fondées des imprimeries. Tout cela témoignait de la puissance civilisatrice de l'Église et des aspirations du peuple à une vie civilisée.

Dans le système littéraire hérité on voit pénétrer, à cette époque difficile, beaucoup plus souvent que par le passé, l'individualité des écrivains qui nous laissent des témoignages sur le destin tragique du peuple et des particuliers, ce qui se manifeste surtout dans les formes extra-littéraires, notes, communications écrites, testaments. Toutefois, la création littéraire reste tournée vers les héros d'une perfection idéale, décrits dans la littérature serbe ancienne. A l'époque qui fait l'objet de notre étude, ces personnages héroïques sont retrouvés dans les derniers représentants de l'ancienne souveraineté serbe, – les membres de la famille des Branković, qui étaient venus s'établir dans la Syrmie: le despote Étienne l'Aveugle, la mère Angeline, le despote Georges, devenu par la suite métropolite Maxime et le despote Jean. C'est le métropolite Maxime lui-même qui rédigea les premiers textes cultuels sur les Branković: la vie de son père et celle de son frère, ainsi que les offices commémorant tous deux. Cette activité fut poursuivie par ses disciples, écrivains de Krušedol; ceux–ci consacraient des textes à Maxime et à la mère Angeline, enrichissaient de détails les écrits de Maxime, pour réunir le tout en un cycle très vaste. C'est ainsi qu'au cours de la première moitié du XVIe siècle s'accomplit une nouvelle phase de la littérature serbe médiévale, nullement moins importante et nullement moins artistique que ses grands modèles des siècles précédents.

ЛАЗАР ЧУРЧИЋ

Српске штампане књиге до обнове Пећке патријаршије

1.

Дубровачки свештеник Лука Радовановић оставио је 1502. тестаментом пресу за штампање књига „словинским словима" (de lettera schiava), такође свештенику, Павлу Вукашиновићу, који се од раније бавио и књижарством. Да ли су двојица Дубровчана, Лука Радовановић пре 1502, или Павле Вукашиновић после те године штампали „словинске" књиге не зна се.[1] Постоји, међутим, један *Псалтир* о чијем су једном листу писали Мираш Кићовић[2] и Дејан Медаковић,[3] а од којег сада има један лист у београдској Народној библиотеци и 44 листа у Библиотеци Матице српске. Тај непотпуни примерак *Псалтира* има свешчице сигниране грчким бројевима ћирилицом на првој и последњој страници као и цетињске инкунабуле, књиге које је штампао Божидар Вуковић у Венецији 1519–20, те књиге браће Љубавића штампане у Венецији и Горажду 1519–23. и све књиге штампане у Србији између 1536. и 1556, али не и оне штампане у Венецији од 1536. па даље.

Ситнија слова којима је Божидар Вуковић штампао тзв. *Зборник за путнике* 1520. и 1536. чини се, исте су висине, али су ужа од оних у *Псалтиру* још увек непознате штампарије. Могућно је стога да је Божидар Вуковић према

---

[1] Constantin Jireček, *Beiträge zur ragusanischen Litcraturgeschichte*. Archiv für slawische Philologie, XXI, Berlin 1899, 431; Петар Колендић, *Ћирилицом штампане књиге за дубровачке католике*. Из старог Дубровника, Београд 1964, 75; Дејан Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV–XVII века*, 1958, 43, 65; Мирослав Пантић, *Старе српске штампарије у Црној Гори и Венецији у XV и XVII веку*. Споменица посвећена 130–годишњици живота и рада Библиотеке Српске академије наука и уметности, Београд 1974, 45–6. Опширну литературу о старим српским штампаријама у овом и у свим наредним случајевима који се наводе у овом раду в. Боривоје Маринковић, *Библиографија о нашем ћириличком штампарству, штампаријама и књигама XV, XVI и XVII столећа*. I–IV књига, Цетиње 1988–92.

[2] Мираш Кићовић, *Две непознате српске књиге*. Библиотекар, год. VI, бр. 2, Београд 1954, 86–9.

[3] Дејан Медаковић, цитирано дело, 232–3.

словима из штампарије која је штампала тај *Псалтир* начинио своја мала слова, али и увеличана, велика. Дабогме, могућно је да је утицај био и обрнут. Могао је штампар *Псалтира* дати да му се начине слова према Вуковићевима. Ако су Вуковићева слова млађа, онда је негде, можда у Дубровнику, око 1502, пре или после, могао бити штампан неидентификовани *Псалтир*.

Ипак, ваља имати на уму и дилему Мирослава Пантића када је запитао да дубровачка слова и преса нису можда Црнојевићева „машина за штампање и калупи за ћирилска слова".[4]

Слаба страна Пантићеве дилеме је у томе што је преузео превод Петра Колендића о „ћирилским словима", а реч је о словинскима. У прилог, пак, Пантићу иде то што је дубровачки канцелар Лука Примовић, Примојевић, 8. марта 1514. молио дубровачки сенат за дозволу да оснује штампарију за штампање књига[5] „српским писменима како их употребљавају српски калуђери у својим црквама, *истим словима којима су били почели да штампају Црнојевићи* (подвукао Л. Ч.), а штампа им је била свугде хваљена и уважена".[6]

Ако Лука Примојевић 1514. и није остварио жељу да оснује штампарију у Дубровнику, он је оставио поуздано сведочанство да су цетињске инкунабуле биле хваљене, да се о њима несумњиво знало и да су имале углед који је и он пожелео да користи у властитим штампарским пословима две деценије пошто је на Цетињу 4. јануара 1494. одштампан *Октоих петогласник*. За ову прилику важније је, међутим, то што је Примојевић пожелео да штампа *„истим словима којима су били почели да штампају Црнојевићи"*. Примојевићев помен цетињске штампарије, најстарији за који се зна, као да би могао бити и доказ да је био у прилици да дође до слова цетињских инкунабула. Могло би се, дакако, претпоставити – али више одиста не – и да је Примојевић могао доћи до цетињске штампарије и у Дубровнику, код свештеника Павла Вукашиновића, који је био жив све до 1527. када је дубровачка куга прекинула и његов животни пут.

Обазривост дакако налаже да се о могућности штампања неидентификованог *Псалтира* у Дубровнику пре и после 1502. прими са нужном резервом. На исти начин ваља примити и могућност да је цетињска штампарија пре 1502. доспела у Дубровник. Каква је по томе била судбина штампарије цетињских инкунабула пре 1502. можда крију још неоткривени списи у некој архиви. А

---

[4] Мирослав Пантић, цитирани рад, 45.

[5] Исто, 46.

[6] Петар Колендић, *„Босанчица", босанско-хрватска „ћирилица" и Дубровчани*. Из старог Дубровника, Београд 1964, 72; Мирослав Пантић, цитирани рад, 46, вели да су књиге штампане: „свакако и на српском језику" и онде преводи цитат нешто другачије од П. Колендића: „Какав је био обичај код калуђера рашке вере у њиховим црквама", преносећи да ће бити „сличних слова, какве су започели Црнојевићи, и који су од свих хваљени и цењени".

ако их ипак нема, остаће проблем оних двеју, или трију штампарија нерешен заувек. То, дакако, неће бити и једини проблем ни код нас ни у свету који ће остати без поузданог одговора.

Много поузданији траг о штампарији цетињских инкунабула оставио је Которанин, Јероним Загуровић, поткрај треће четвртине 16. века. Пре поласка у Венецију да штампа књиге, и пре него што је за те послове ангажовао Јакова Крајкова из Софије, а пре него што је 1. марта 1569. започео штампање прве књиге у сопственом издању, *Псалтир,* которски властелин је, такође, видео оскудицу „божественија књиги", међу њима и недостатак оних „од родитеља јего војводе Ђурђа Црнојевића и господина Божидара, и того ради приде у венетски град" да их штампа. Да започне тај посао он негде „обрете старих кипари (*! типари*) от родитеља јего војводи Ђурђа" и однесе их у Венецију и отпоче властиту штампарску делатност.[7]

Ни Јероним Загуровић, нажалост, није рекао ништа о томе где је нашао остатке штампарије цетињских инкунабула, па је остао велики дужник потомцима за оно што није рекао. А слова је могао наћи у Цетињу, али можда и у Дубровнику.

Оставши дужан за податак о томе где је нашао слова цетињских инкунабула, Јероним Загуровић је, ипак, исписујући 1569. и 1570. имена Ђурђа Црнојевића и Божидара Вуковића[8] у књигама које је штампао, започео, пре 420 година, историографију старог српског ћириличког штампарства. Његови помени првог цетињског оснивача типографије и једног од првих српских венецијанских штампара нису 1569. и 1570. били намењени историји, а ипак су постали вредна историографска сведочанства о мисији првих српских штампаних књига у српском духовном животу. Управо тако је схватио Загуровићево бележење старих српских штампара и Бартол Гинами 1638, када је то сведочење поновио и у последњој штампаној србуљи.[9]

Од Загуровићевог помена првих српских књига и штампара, написано је о њима до данас стотине текстова. Већ близу два века оне се бележе и у библиографијама словенских књига и каталозима библиотека, а биле су и предмет посебних библиографија и расправа. Историчари и библиографи дали су многе ваљане одговоре и тумачења, а открили су и многе тајне о њима које су их приближиле коначном виђењу. Чини се да већ има довољно грађе како би неки стари штампари и штампарије добили ваљане монографије. Ипак, многа питања овог дела српске културне баштине још нису ни постављена, а основни посао евидентирања и регистровања србуља у сводне каталоге поставили

---

[7] И. Каратаев, *Описание славяно-русских книг напечатанных кирилловскими буквами.* Том 1. С 1491 по 1652. г. Санктпетербург 1883, 168.

[8] Исто.

[9] Исто, 467.

су само руски библиографи и библиотекари, а наши су у тим пословима учествовали само појединачно, као што су само и усамљенички указивали и на неопходност даљег рада у том правцу. Две водеће српске библиотеке, Народна библиотека и Библиотека Матице српске, и немају људе који би радили искључиво послове старих ћириличких књига, а прва од њих, Народна библиотека, имала их је између два светска рата. У њој има и данас ваљаних зналаца те књиге, има и наде да ће их бити још и више међу младима, али ће они о штампаним србуљама учити и расправљати успут и сами.

Колико су, међутим, важни професионални зналци на оваквим пословима најбоље ће показати и најсвежији пример на раду у Библиотеци Епархије славонске у Пакрацу. Онде је у другој по величини збирци штампаних србуља прегледано дванаест *Празничних минеја*, Саборника, Божидара Вуковића из 1536–7. и утврђено чак девет варијанти. Примећен је онде један примерак те књиге штампан на плавој хартији.[10] Знало се да је она штампана и на пергаменту, да има примерака са накнадно бојеним дрворезним гравирама, али се није знало да има примерака штампаних и на плавој хартији, као што се уопште и није знало да је било таквих књига старог србуљског наслеђа. Каква све изненађења крију штампане србуље после пакрачких открића тешко је и наслутити. А када ће за те послове бити зналаца и када ће они започети преко потребне послове нико не може предвидети.

О 450-годишњици друге по реду штампарије на тлу Србије и прве на Косову, у Грачаници, којом је, можда и не сасвим случајно обележена 150-годишњица Косовске битке штампањем једног *Октоиха петогласника*, исписују се ови редови као прилог историји штампаних србуља, који не само што неће дати одговоре него неће ни поставити сва питања која ће морати добити одговоре било када за свој део историје, којој припада тако неопозиво и европској цивилизацији.

2.

Од завршног Гутенберговог чина у коришћењу покретних ливених слова и пресе, која му је омогућила уједначени отисак на свим деловима хартије или пергамента, као и штампање на обема странама, те од његовог обрнутог поступка у производњи књиге, по којем су прво штампани табаци, а тек су потом обликоване књиге, за разлику од рукописних кодекса, који су прво обликовани у томове да би се тек потом у њих уносио текст, и за разлику од ксилографских блок-књига са штампом само на једној страници, штампарство је од половине 15. века из Мајнца доспело 1465. у Италију, 1470. у Француску и Швајцарску,

[10] Милорад Лазић, *Штампане србуље*. Српске рукописне и штампане књиге у Славонији од XV до XVIII века. Каталог. Београд – Пакрац 1990, 45–9.

1473. у Белгију, Мађарску и Холандију, 1474. у Шпанију, 1476. у Чешку, 1477. у Енглеску, 1481. у Португалију, 1483. у Шведску, када је штампана и прва хрватска глагољичка књига, *Мисал*, 1493. у Данску, Црну Гору и Хрватску, а потом и другде. У петнаестом веку штампарство није стигло у Грчку, али су грчке књиге, као део опште духовне баштине, штампане у Немачкој, Италији, Француској и другде. Штампано је око сто инкунабула на грчком језику, а од њих је тек 5% литургијских књига. Европски простор од Турске до Португалије био је завичај и јеврејске књиге 15. века. Од европских народа инкунабуле нису имали Румуни, Руси, Белоруси, Украјинци, Естонци, Летонци, Литванци, Финци, Словаци, Албанци и још неки други народи. Палеотипе нису имали ни Норвежани, Бугари, Турци, Баски и многи други. Од народа великих цивилизација инкунабуле и палеотипе нису имали ни Арапи, Персијанци, Хиндуси и многи културни народи Далеког истока.

У историјским оквирима сасвим посебно место нашле су инкунабуле штампане словенским писмима, глагољицом и ћирилицом. Прва књига штампана словенским писмом била је хрватски глагољички *Мисал* на старословенском језику хрватске редакције 1483. године. Зна се само да је штампање те инкунабуле завршено 22. фебруара, али се не зна ни где је штампана нити ко ју је штампао. Штампање те књиге започето је најкасније 1482. године. Још мање се зна о глагољичком *Бревијару* из 1491. од којег није познат ни колофон, па још увек треба очекивати да се о њему сазна више. Оне 1491. завршено је у Кракову, у Пољској, штампање двеју првих ћириличких књига, *Октоиха* и *Часловца*. После 1491. а најкасније 1493. онде су одштампане још две ћириличке инкунабуле, *Триод посни* и *Триод цветни*. Две краковске књиге стигле су и међу Србе. Један *Триод цветни* доспео је у Ђур (Ђер, Мађарска), а одатле у Библиотеку Будимске епархије у Сентандреји, а један *Часловац* доспео је на Цетиње у онамошњу Библиотеку митрополије.

Најкасније 1493, а свакако у време док су штампане ћириличке инкунабуле у Кракову, започето је штампање наших ћириличких инкунабула на Цетињу. Између 1493. и 1496. на Цетињу је штампано пет инкунабула, два *Осмогласника*, првогласник и петогласник, *Псалтир*, *Требник* и *Јеванђеље*. Од прве цетињске књиге, *Октоиха првогласника*, познато је највише примерака, преко стотину.[11] *Октоих петогласник* је, међутим, веома ретка књига. Лукијан Мушицки и Павел Јозеф Шафарик знали су за потпуни примерак књиге.[12] Данас су од ње позната само два фрагмента, па се не зна ни његов потпуни садржај нити све његове илустрације.[13] На дрворезним оквирима илустрација *Октоиха петогласника* постоје хералдички знаци који прате ликове четири

[11] Евгениј Љвович Немировски, *Издања Ђурђа Црнојевића 1494–1496*. Цетиње 1989, 91–148, 179.

[12] Душан Пантовић, *Српске библиографије 1766–1850*. Београд 1982, 194, бр. 17.

[13] Е. Љ. Немировски, цитирано дело, 149–55.

јеванђелиста, што је поуздани доказ да нису начињени за ту књигу. И они су несумњиви доказ да је на Цетињу штампано и *јеванђеље*, да су дрворезни оквири начињени за њега, а употребљени, сасвим неодговарајуће, и у *Октоиху петогласнику*. Цетињског *Псалтира* већ има више. У литератури је бележено 32 примерка те инкунабуле.[14] Ваљда је примерак петроградске Јавне библиотеке „Салтиков–Шчедрин" (Бр. 1.5.2[6]) са иницијалима бојеним златом и најлепши. Редак је и цетињски *Требник* од којег данас, такође, нема познатих потпуних примерака.[15] Цетињско *јеванђеље* познато је само по једном препису којем се изгубио траг у последњем светском рату.[16]

Утврђено је да цетињски *Октоих петогласник* има три варијанте, а да ли је то и њихов коначни број ваљаће тек утврдити. Засада је могућно рећи да три примерка митрополијске библиотеке на Цетињу имају три варијанте.

У Венецији је 3. марта 1493. Андрија Торезано завршио штампање једног глагољичког *Бревијара* на 544 листа. Биће да је Торезано бар извесно време радио на штампању *Бревијара* у време када је на Цетињу штампан *Октоих првогласник*.

Силвестер Бедричић и Блаж Баромић завршили су 7. августа 1494. у Сењу, у несумњиво најстаријој познатој глагољичкој штампарији у Хрватској, штампање још једног глагољичког *Мисала*. Ако је штампање сењског *Мисала* започето 1493. онда је и он бар неко време штампан истовремено кад и цетињски *Октоих првогласник*. Извесно је, међутим, да је он штампан када су на Цетињу штампане књиге које су следиле *Октоих првогласник*. У Сењу је од 1493. до 1508. одштампано шест књига глагољицом, а од њих две су инкунабуле.

За први глагољички *Мисал* из 1483. и за прве сењске инкунабуле речено је с разлогом да су најлепши примери и највиши домети раног хрватског штампарства. По томе се и у њиховом случају поновило оно што је речено за Гутенбергове *Библије*, и четрдесетдворедну и тридесетшесторедну, да су највиши, најлепши и највреднији домети раног штампарства. Значајних домета било је и међу настављачима Гутенбергове вештине, као што их је било и међу настављачима глагољичких и ћириличких инкунабула и палеотипа, али је почетак свих био увек толико леп и ваљан да се морало очекивати и дочекати још вреднијих и вредних остварења, која, уосталом, и нису изостала. Све то остварено је и у раном ћириличком штампарству Срба, започетом на Цетињу.

---

[14] Исто, 156–7.

[15] Исто, 175–8.

[16] Ђорђе Сп. Радојичић, *О штампарији Црнојевића*. Гласник Скопског научног друштва, књ. XIX, 1938, 166–71.

3.

Ако је дубровачка ћириличка штампарија од пре или после 1502. спорна и ако је још увек спорaн неидентификовани *Псалтир* од којих фрагменти постоје у Народној библиотеци и Библиотеци Матице српске, неће бити спорaн штампарски рад цетињског јеромонаха Макарија на штампању румунских књига између 1508. и 1512. године.

Историчари српске књиге нису поклањали много пажње Макаријевим румунским књигама. Држали су јамачно да је то посао румунске историографије. А ваља рећи, Румуни су Макаријевим књигама поклањали много пажње. Нико од њих није сумњао да је цетињски Макарије био штампар и првих румунских књига. Највећи њихов проблем, који нису умели да реше и нису решили, питање је места где је Макарије штампао румунске књиге. Део румунских историчара држи да је Макарије књиге за Румуне штампао у Венецији, а део, међу њима је и наш Иларион Руварац, налази да је Макарије те књиге штампао негде у Румунији, можда у Трговишту.[17] Најрадикалнији од њих, Виргил Молин, држи да је Макарије и српске књиге штампао у Венецији.[18] О сложеним проблемима румунских Макаријевих књига биће још дуго и много расправа, а за неке од њих можда се, такође, никада и неће наћи одговори.

Проблеме првог румунског штампара решавали су и бугарски историчари. Сви они држе да је Макарије, штампар првих румунских књига, морао бити Бугарин.[19] Разлоге за такво његово порекло налазили су у томе што је Макарије румунске књиге штампао на старословенском језику средњебугарске редакције, што никако и никада није било спорно. Али, такође, није спорно да је тај језик био језик оновремене румунске цркве, администрације и румунског духовног живота. Могао је отуда Макарије пре бити Румун, ако већ није био Србин из Црне Горе. Бугарин није био никако. Но рекох, румунски историчари држе да је цетињски Макарије био штампар и првих српских и првих румунских књига.

Да је цетињски Макарије уистину могао бити први штампар и српских и румунских књига, поред свих доказа које употребљавају румунски историчари, ваља имати на уму да у хиландарској библиотеци постоји највећа збирка Макаријевих цетињских и румунских књига на једном месту.[20] То неће бити

---

[17] Иларион Руварац, *О цетињској штампарији пре четири стотина година.* Глас СКА XL, Београд 1893, 25–7.

[18] Virgil Molin, *Venise, berceau de l'imprimerie glagolitique et cyrilique.* Studii Veneziani, vol. VIII, Firenze 1966, 410–6.

[19] Међу последњима: Иван Богданов, *Българската книга през вековите.* София 1978, 168–70, 184. и Петър Атанасов, *Яков Крайков книжовник, издател, график XVI в.* София 1980, 18–32.

[20] Димитрије Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара.* – Дејан Медаковић, *Старе штампане књиге манастира Хиландара,* Београд 1978, 277–9, 282, бр. 1,2,4, 5–9, 13,14, 32 (?); В. и Димитрије Богдановић, Војислав Ј. Ђурић, Дејан Медаковић, *Хиландар.* Београд 1978, 1985, 138.

случајно. Зна се да је Макарије свој животни пут завршио у Хиландару. Онде је, сасвим природно, оставио и најпотпунији траг о своме штампарском раду.

Што се тиче старе србуљске књиге, ваља имати на уму да је утицај српске књиге, и штампане такође, био у Румунији знатан после Косовске битке, где су Срби после тог догађаја тражили и налазили уточишта и простора за рад и стваралаштво.

4.

У време док је јеромонах Макарије 1509–14. штампао румунске књиге, а пре него што је Лука Примојевић 1514. покушао да оснује ћириличку штампарију у Дубровнику, још један Дубровчанин, Франо Ратков Мицаловић, покушао је почетком 16. века да издаје књиге „словима и на српском наречју" (in littera et idiomate serviano). У Дубровнику је тада било ћириличких слова, а ваљда није било штампара, па је Мицаловић пошао у Италију и онде 28. септембра 1510. склопио уговор са Јеврејином Ћиролимом (Јеронимом) Сончином (хебрејски: Гершом) у Пезару, да му у својој штампарији штампа офичија (службе) св. Марији, јеванђеља, епистоле (апостола) и молитве, које ће продавати „у Дубровнику и по Србији (hic Ragusii et in patribus Servie). Ваљда да обезбеди потребан новац, којег јамачно није имао довољно да исплати штампара, Мицаловић је следеће године, 31. јула 1511, склопио трговачку компанију са Пером Ђурђевим Сушићем (или Шушићем). Сушић је у компанију уложио 108 дуката, а Мицаловић властити рад.[21] Да ли је из тог посла изишла која књига, а можда и онај неидентификовани *Псалтир,* засада се не може рећи ништа.

Извесно је да је и Франо Мицаловић 1512, сâм и у Венецији, проширио старо ћириличко штампарство. Те године штампао је он код венецијанског штампара Зорза (Ђорђа) Русконија две књижице, *Офичије* (Службу) *од блажене Марије* и *Петнаест молитви свете Брижите.* Петар Колендић је држао да је Мицаловић „прекинуо уговор са Сочином" у Пезари, а ваљда и са Сушићем, и отишао у Млетке, па онде код „Русконија, готово чувенијег издавача неголи је био Сочина, *дао 1512. прве две књиге штампане ћирилицом у чистом народном језику дубровачког типа".*[22]

Мицаловић је 1512. штампао оне две књиге са двама колофонима оном особитом угластом ћирилицом која је употребљавана у Далмацији, Дубровни-

[21] Петар Колендић, *Ћирилицом штампане књиге за дубровачке католике из 16. века,* 75–6. В. и М. Решетар и Ђ. Ђанели, *Два дубровачка језичка споменика из XVI вијека* Београд 1938, XIX и М. Динић, *Три документа о Офичију штампаном ћирилицом 1512. године.* Историјски часопис САН, књ. II, Београд 1951, 109–10.

[22] Петар Колендић, Исто, 76–7.

ку и Котору, а потом и међу босанским фрањевцима, према којима је добила и погрешно име „босанчица". Тај термин је одиста споран, али такви су и многи други термини. Под тим рђавим термином ваља, међутим, имати на уму угласту ћирилицу са неким специфичним облицима слова, на пример, б, в, ч и ћ, као и са бројевима наслеђеним из глагољице, а била је у употреби код католика уз јужну обалу Јадрана.

За Мицаловићеве књижице из 1512. морао је венецијански штампар Рускони начинити нова слова, међу којима не припадају сва стилу тзв. босанчице, што би морало да значи да није довољно познавао ту варијанту ћирилице.

Одличне ренесансне дрворезне гравире Мицаловићевих књижица из 1512. имају латиничке натписе, разуме се на латинском, што би могао да буде доказ да нису припремљене за ћириличке књиге него за италијанске или неке друге. Изванредно одштампане странице Мицаловићевих књижица уоквирене су штампарском орнаментиком, и ливеном и дрворезном, такође из збирки Русконија. Иницијали су у књижицама, међутим, морали бити начињени за Мицаловића. И међу иницијалима има слова уобичајених за ћирилицу, али и, ређе, за тзв. босанчицу.

И Мицаловићеве књижице из 1512. иду у ред оних штампарских остварења за која се може рећи да иду међу најлепша остварења у својој врсти. Прве књижице штампане тзв. босанчицом по свему деле судбину Гутенбергових *Библија*, првог хрватског глагољичког *Мисала* из 1483, цетињских инкунабула и књига које је јеромонах Макарије штампао 1508–12. за Румуне; оне су, такође, право штампарско ремек-дело.

Мицаловић је део тиража књижица које је издао пренео августа 1513. у Србију, где им није било лако да нађу путеве до читалаца, а ипак су их налазили. „Када су, на пример, првог дана августа 1544. прегледане и пописиване ствари Петра Марковог, крзнара у Крушевцу, између осталог забележен је *један словински официј* и један *официј свете Бригите* на словинском".[23]

Зашто је Мицаловић после онако успелих књижица из 1512. престао издавачке послове не зна се. Новца није имао, то се зна, али је можда и прецењио тржиште ћириличких књига.

5.

Независно од јужнословенског глагољичког и ћириличког штампарства од краја 15. века, као и независно од ћириличког штампарства у Кракову 1491–3. и независно од румунског ћириличког штампарства из 1508–12. започео је

[23] Мирослав Пантић, *Старе српске штампарије у Црној Гори и Венецији у XV и XVI веку*, 46.

Франциск Скарина, Белорус, штампање ћириличких књига 1517. у Прагу,[24] на традицији и искуству раног чешког штампарства. Образован на Краковском универзитету 1504–6,[25] и стекавши докторат медицине у Падови 1512,[26] Франциск Скарина је могао упознати ћириличке књиге штампане у Кракову, као и ћириличке и глагољичке књиге штампане у Венецији. Обревши се, међутим, у Прагу, центру најстаријег штампарства на једном од словенских језика, на чешком, које је уза све било и најбогатије, јер је више од половине дотадашњих словенских књига штампано у Чешкој и Моравској, Скарина се, и да није хтео, морао определити за чешку штампарску традицију. Резултат таквог његовог опредељења су књиге одиста највиших штампарских домета, али и стила који је умногоме био испред оних опредељења која су једва била прихватљива људима духовног подручја ћирилице.

Не само илустрацијама, које су више биле под немачким него под италијанским утицајем, не само ванредним заставицама, вињетама, него и сасвим изузетним иницијалима, али и словима која су сачувала везу са рукописном ћириличком традицијом, а ипак се у свему приближивши токовима моде, књиге Франциска Скарине су ћириличку књигу учиниле сасвим европском. Те прашке књиге нису могле да утичу нити су утицале на глагољичку и ћириличку књигу штампану на југу. По томе те књиге овде и не треба помињати. Скаринине књиге утицале су, међутим, на протестантске ћириличке књиге штампане у Тибингену и Ураху шездесетих година 16. века. Те протестантске књиге нису битно утицале на духовни живот Срба, али су биле начињене и за њих, па их ваља имати на уму више него што су то досада чинили историчари српске књиге.

6.

У годинама када је Франциск Скарина штампао ћириличке књиге у Прагу, 1517–9, у Венецији су морале почињати припреме за штампање српских ћириличких књига. Те послове започињали су Божидар Вуковић Подгоричанин, будући војвода, и браћа презвитер Ђурађ и милешевски јеромонах Теодор Љубавић из Гораждa. У години када је Скарина завршио штампање у Прагу, 1519, штампали су у Венецији браћа Љубавићи и Божидар Вуковић по један *Служабник*. Завршили су их у само седам дана разлике, браћа Љубавићи 1. јула 1519, Божидар Вуковић 7. јула.[27]

---

[24] Е. Л. Немировский, *Франциск Скорина, жизнь и деятелность белорусского просветителя*. Минск 1990, 227, 230.

[25] Исто, 166–7.

[26] Исто, 202–6.

[27] Лазар Чурчић, *Псалтир Божидара Вуковића из 1519–1520. године*. Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 22/3. Нови Сад 1974, 466.

Божидар је, истина, пре *Служабника* почео штампање *Псалтира* и за њега написао поговор и колофон који је датирао 7. априла те исте, 1519. године.[28] *Последовање* и *Часослов* за тај *Псалтир* штампао је Божидар Вуковић од 26. јануара до 12. октобра 1520. године.[29] Ако је судити по штампању *Последовања* и *Часловца*, Божидар Вуковић је морао започети штампање свога *Служабника* пре 7. априла 1519, када је завршио први део *Псалтира*.

Да штампа *Служабник* у исто време када су такву књигу штампали и браћа Љубавићи могао је бити само један разлог, ваљало је онемогућити конкурентску штампарију.[30] Додуше, није сасвим јасно да ли су Љубавићи завршили штампање свога *Служабника* у Венецији. Сасвим је, наиме, могућно да је њихова прва књига завршена и у Горажду. Пред моћном конкуренцијом, која је извесно имала више новца за ливење слова и украса и која је плаћала боље штампаре, можда је штампарија браће Љубавића морала да се брзо повуче у Турску, у Горажде. Није искључено, међутим, да је било и других разлога да се штампарија пренесе у Босну. Један разлог, и то веома озбиљан, могао је бити у томе што је у Венецији 2. марта 1519, у току штампања *Служабника*, умро презвитер Ђурађ,[31] па је јеромонах Теодор морао потражити сигурност и пошао својима у Горажде.

Божидар Вуковић је 1519–20. штампао три књиге. Трговачки и дипломатски послови одвојили су га, затим, од Венеције и штампарије. Петнаест година потом, 1535, по повратку у Венецију, Божидар Вуковић се вратио и штампарству. Од 1536. до 1540. штампао је још четири књиге, неке и на пергаменту, а сада се зна да је *Саборник* (Празнични минеј) из 1536–8. штампао и на плавој хартији.

Војвода Божидар Вуковић је био изузетно амбициозан штампар. За своју штампарију начинио је најлепша и технички најдотеранија слова старог ћириличког штампарства. За разлику од цетињских, његова слова су стилски уједначена. Заставице и иницијале наручивао је, сасвим је јасно, током штампања, па су му иницијали често различити и неједнаки. И дрворезну графику за илустровање књига наручивао је током штампања и ваљда код различитих мајстора, па отуда и међу њима разлике и неуједначеност.

Син Божидара Вуковића и наследник у штампарским пословима, Виђенцо, штампао је ћириличке књиге између 1546. и 1560. још амбициозније од оца. Његов *Псалтир* из 1546. и његов *Зборник молитава* из 1547. са илустрацијама из очеве штампарије обликовани су тако што су, као и текст, уоквирени бога-

[28] М. П. Каратаев, *Описание...*, 1883, 49.
[29] Исто, 52.
[30] Лазар Чурчић, цитирани рад, 479–81.
[31] И. П. Каратаев, *Описание...*, 1883., 73.

том дрворезном графиком у стилу најскупљих и најамбициознијих венецијанских књига онога времена. Те две књиге су и највредније остварења Вуковићеве штампарије и србуљског штампарства. Виђенцо Вуковић је прештампавао очево издање *Октоиха петогласника* из 1536–7. са неизмењеним текстом колофона и датумом завршетка штампања. Сасвим на исти начин три пута је прештампао своје издање *Служабника* из 1554. године.[32]

После 1560, Виђенцо Вуковић је, чини се, изнајмљивао штампарију издавачима ћириличких књига. Већ 1569. имао је Јероним Загуровић нова слова за штампање књига, а ваљда и нову пресу. Божидаревој преси и словима било је тада педесет година и јамачно више нису били за употребу. Служили су дуго, ако не и превише, и одслужили су.

Седамдесетих година 16. века обратио се Виђенцо Вуковић папи за помоћ да отвори нову штампарију да би у њој штампао ћирилицом католичке књиге.[33] Очигледно је, тржиште ћириличких књига за православне тада више није било од значаја. Нешто су томе могле допринети и књиге које су од 1564. почеле да се штампају у Русији, а нешто је за мању потребу штампаних ћириличких књига допринела и обнова Пећке патријаршије, како је то уверљиво закључио Сретен Петковић. Обнова Пећке патријаршије допринела је оживљавању скрипторија и афирмацији одличних калиграфа у другој половини 16. века, као и у 17. и 18. веку до поновног одомаћивања штампаних књига у Српској православној цркви, а потом и много шире.

Не без разлога, србуљско штампарство разврстано је на меценатско и комерцијално.[34] Та реална класификација раног српског штампарства није и сасвим коначна и прецизна. Ни мецене, наиме, нису били без рачуна када су помагали штампање књига, нити су пословни људи били без осећања дужности према своме духовном простору.[35]

Већина штампарија на тлу Србије између 1536. и 1566. морала би бити меценатска, а ипак све су оне морале рачунати и на неке користи од штампаних књига. Многе су управо због пословних неуспеха брзо и престајале са радом.

Случај рујанске штампарије је одиста сложен. Биће да манастир Рујан и није могао битно да помаже штампање књига. Највише што је могао да учини тај мали манастир било је да пружи кров над главом и храну штампару зане-

---

[32] Лазар Чурчић, *Неки проблеми прештампавања издања Божидара и Виђенца Вуковића*. Штампарска и књижевна дјелатност Божидара Вуковића Подгоричанина. Титоград 1986, 181–94.

[33] Милош Милошевић, *Нови изнори которског, ватиканског и млетачког архива о дјелатности Вуковића, штампара и књижара XVI вијека*. Штампарска и књижевна дјелатност Божидара Вуковића Подгоричанина. Титоград 1986, 246–54, 284–8, 296–317.

[34] Дејан Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV–XVII века*, 28–33.

[35] Исто, 32–3.

сењаку Теодосију. А он је за штампану књигу чинио више него што један човек може да чини и што му је дато да чини.[36] Ваљало му је да се постара о свим штампарским пословима, па и о набавци хартије и растурању књига. А вешт у свему није могао бити, нити је био. Доскора се веровало да је за *Јеванђеље*, једину књигу коју је штампао, резао дрвена слова. Утврђено је скоро, учинио је то Светислав Мандић, да Теодосије није резао слова него да их је лио.[37] Тиме проблем штампања у Рујну није решен. Напротив. Рекло би се још више је искомпликован. Јер резање у дрвету је, ипак, једноставнији посао, ако је дужи и мукотрпнији. За ливење слова требало је и набавити олово и лити слова, што и није посао који се ради тек одока.

Изради свих штампарских слова претходи калиграфско обликовање, њихово преношење на материјал који претходи изради калупа, а онда долази израда калупа и тек на крају долази ливење слова. Уза све, уз набавку олова морало се обезбедити посуђе за његово топљење. Очигледно је да је Теодосије био самоуки ливац. Калиграфске послове знао је, по свој прилици, добро. Одлично је решавао и проблеме слагања слова, прелома и обликовања књиге, то је негде бар видео ако није учио. За ливење слова био је, међутим, самоук и без много алата, па и није могао да начини боља слова него што их је излио, а излио их је тако да се дуго судило како су резана у дрвету. Цео његов труд на штампању *Јеванђеља* умањен је управо у процесу ливења слова, а лио их је два пута. Био је он несумњиво човек од књиге и желео је да јој дâ највише што је могао, показао је то и редиговањем текста за штампу.[38]

7.

Проблем ливења слова јамачно није био онолико компликован штампару Димитрију у Грачаници колико је то био Теодосију у Рујну. Биће да у Грача-

---

[36] Веровало се да је рујански монах Теодосије књигу штампао или *покретним дрвеним словима или текстом резаним на даскама*. В. између осталог и: Вук Стеф. Караџић, *Примјери српско-словенскога језика*. У Бечу 1857, 21–2; Ђорђе Сп. Радојичић-Загорка Јанц, *Рујанска штампарија*. Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 2, Нови Сад 1954, 5–17; Дејан Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 158; Лазар Плавшић, *Српске штампарије од краја XV века до средине XIX века*, Београд 1959, 100–8; Е. Љ. Немировски, *Рујанско Четворојеванђеље*. Библиотекар, год. XVIII, бр. 5–6, Београд, 1966, 406–420; Станко Јованчићевић, *Штампарство код Срба у средњем веку и штампарије ужичког краја*. Штампарство у ужичком крају 1537–1987, Титово Ужице 1987, 39–49; Лазар Чурчић, *Историјски оквир штампарије у манастиру Рујно 1536–1537*. Рујанско Четворојеванђеље. Фототипско издање, Београд 1987, I–XVIII; Катарина Мано-Зиси, *Рујанско Четворојеванђеље – књига, графика, штампа*. Рујанско Четворојеванђеље. Фототипско издање, Београд 1987, XIX–XXXVIII.

[37] Светислав Мандић, *Слова рујанског четворојеванђеља*. Царски чин Стефана Немање, Београд 1990, 222–234.

[38] Светислав Мандић, *„Женска жеља" штампара Теодосија*. Царски чин Стефана Немање, Београд 1990, 235–243.

ници нису били превише наклоњени штампару и штампарији. Штампару Димитрију дали су кров над главом и хлеб. Више ваљда он није ни тражио.

Слова за грачаничку штампарију могли су излити ливци из Новог Брда. За њих није морало бити великих тајни у том послу, ако га нису раније изводили и ако га и нису извели сасвим беспрекорно. Слова која су излили била су несумњиво много лепша од руjанских, али и знатно слабија од венецијанских браће Љубавића и Божидара Вуковића.

Штампар Димитрије штампао је у Грачаници само једну књигу, *Октоих петогласник,* између 1. септембра 1538. и 31. августа 1539. У колофону те књиге забележена је само византијска 7047, али не и месец у којем је окончан посао, па се не може поуздано рећи у којој је години нове ере уистину и завршено њено штампање. Ако се не зна година хришћанске ере када је штампана она једина књига у Грачаници, извесно је да је њен штампар Димитрије познавао цетињски *Октоих петогласник,* а знао је да је он и веома редак. Исто тако, знао је и *Октоих петогласник* Божидара Вуковића из 1536–7. штампан у Венецији. За штампање грачаничког издања те књиге користио је оба издања,[39] и оба критички, па не треба искључити могућност да је приликом редиговања текста за штампу користио и неки рукописни.[40]

Грачаничком штампару Димитрију несумњиво је био узор цетињкси *Октоих петогласник* када се определио да своје издање украси дрворезном гравиром *Манастир Грачаница,* али не и за ликове светих песника Јосифа, Јована Дамаскинца и Теофана испред манастирске цркве, попут оне на цетињском издању. На његовом дрворезу нема никаквих ликова испред грачаничке цркве, али су испод њега дати ликови светих песника Козме, Јована Дамаскинца и Јосифа. Св. Козма је на грачаничкој графици заменио цетињског св. Теофана и дошао на прво место, а св. Јосиф је са првог места из цетињског дрвореза доспео на треће у грачаничком. У том поретку ликови светих песника нашли су се већ раније у издању Божидара Вуковића из којег су доспели у грачаничку књигу, с том разликом што у њој св. Козма и св. Јосиф држе у рукама „црне свитке са белим словима неразумљивог текста", а на свитку св. Јована Дамаскинца измењен је текст на белом свитку.[41]

Случај св. Теофана на графици у цетињском *Октоиху петогласнику* није сасвим јасан. Још увек нису познати предговор и поговор цетињског издања, па није јасно да ли се онде као свети песник помиње Теофан. У поговору,

---

[39] Рад. М. Грујић, *Прва штампарија у Јужној Србији 1539. године, на Косову Пољу у манастиру Грачаници.* Гласник Скопског научног друштва, књ. XV–XVI – 1936, 92–3.

[40] Љуб. Стојановић, *Прилози ка библиографији старих српских штампаних књига.* Глас СКА LXVI, Београд 1903, 20–1 вели: „да овај *Октоих петогласник* није прештампавање [...] већ је за основу узет *други неки рукопис,* према коме је оно издање израђено".

[41] Рад. М. Грујић, цитирани рад, 94; Дејан Медаковић, *Графика српских књига,* 161.

међутим, цетињског *Октоиха првогласника* помињу се Дамаскинац, али не и његово име, Јован, те Козма и Јосиф. У поговору *Октоиха петогласника* Божидара Вуковића помињу се такође, св. песници Јован Дамаскинац, како треба, и Козма и Јосиф. Грачанички штампар Димитрије бележи у поговору св. песнике – Дамаскинца, без имена као и цетињски штампари, па Козму и Јосифа. По томе што није забележио име Дамаскинца, Јован, могло би се закључити да се држао цетињског издања, а по томе што је у дрворезу дао ликове светих песника Јована Дамаскинца, Козме и Јосифа, држао се издања Божидара Вуковића. Но, поуздани одговор наћи ће се тек када се дође до поговора и предговора цетињског издања.

Грачанички дрворез је „изведен знатно грубље од свог оригинала".[42] Несумњиво је грачанички графичар слободније подражавао иницијале Ч и П из цетињских инкунабула и да је доследније копирао иницијал С.[43] Овоме треба додати да су Димитрију као предлошци служили и наслови резани на даскама из цетињских инкунабула. У сваком случају, дрворезна графика, иницијали и наслови из грачаничке књиге су толико грубљи да „цетињске и венецијанске делују као најфинији радови у металу" у односу на њих.[44]

О себи је грачанички штампар рекао само да је *худи раб Димитрије.* Није рекао чак ни да ли је, или није калуђер. Прећутао је, дакако, и он где је учио штампарску вештину и како је и одакле је дошао до слова. Сасвим извесно, било му је лакше да дође до њих него Теодосију из Рујна коју годину раније. Били су му веома близу ливци из Новог Брда, а да ли су му они и уистину излили слова ипак је само претпоставка. Више не.

Радослав Грујић је допуштао да би грачанички штампар могао бити Димитрије Љубавић, унук Божидара Горажданина.[45] Поред осталог, њему се чинило „да је млетачко издање *Октоиха петогласника* штампано ситним, и доста збијеним, словима у два ступца", па је било „тешко за читање, нарочито при слабом осветљењу кандила и воштаних свећа за ноћног богослужења", што га је навело да „крупнијим, разбранијим и читкијим словима у једном ступцу, по угледу на издања Црнојевића" објави издање ближе цетињском.[46] Мање је, међутим, спорно да су слова „у грачаничкој књизи њен технички успелији део. Она су читка, штампана са приличним проредом, што је омогућило да је двобојност ове књиге у доброј мери коректно изведена" као и то да „грачанич-

---

[42] Дејан Медаковић, Исто, 161.

[43] Рад. М. Грујић, цитирани рад, 91; Дејан Медаковић, *Графика српских књига,* 160.

[44] Дејан Медаковић, Графика српских књига, 79.

[45] Рад. М. Грујић, цитирани рад, 90–1.

[46] Рад. М. Грујић, Исто, 92. в. и Јанко Радовановић, *425-годишњица штампарије манастира Грачанице на Косову пољу.* Гласник, Службени лист Српске православне цркве, год. XLV, бр. 10–11, Београд, октобар-новембар 1964, 356.

ки штампар показује изричити смисао за ритам црвених и црних редова, што књизи даје хармоничну живост".[47] Све то опет отвара незаобилазно питање где је *худи раб Димитрије* учио штампарску вештину, јер то како је штампао никако није ни случајно нити је ван дотадашњег искуства штампарства и у свету и код Срба. Дабогме да се тиме само проширује проблем личности грачаничког штампара и све више удаљава од нужног почетног интересовања.

О личности грачаничког штампара Димитрија казује и његов предговор *Октоиху петогласнику*. Он се умногоме разликује од већине предговора и поговора штампаних србуља. У њему се не казује да је књига штампана због „умањенија књига". Сасвим неочекивано, он казује да „недостојан рад лености није био изабран" да као „ранији божански људи" може испунити „цркву своју различитим духовним песмама" попут св. Дамаскинца, Козме и Јосифа, па му је „смиреном и невољном" остало само да продужи трајање „свештене књиге од осам гласова четири". А онда, и само једном, општим местом моли „старце, вршњаке и младе, који пољу, или читају или преписују, да рад 'Христове љубави'" исправљају његове грешке, па ту завршава, изостављајући да на томе послу нису радили Дух свети и анђели него он, грешник. При крају, опет необично, наставља молбу за „нас који смо се усрдно трудили, и ово дело благословите да скупа славимо Оца, и Сина и Светога духа".[48]

Необично је и то што је грачанички штампар на првој страници, на крају предговора, сасвим ван праксе, ставио колофон у којем стоји: „По заповести преосвећеног Никанора, митрополита новобрдског, трудих се о овоме у митрополији Грачаници (!), ја невољни раб Димитрије 7047. лета". Само толико. Није поменуо ни наслов књиге, *Осмогласник* или *Октоих* и да је то његов други део, од петог до осмог гласа.

Превише шкрт на речима, штампар Димитрије из Грачанице оставио је само сведочанство да је познавао штампане србуље пре његове, да су му нешто ближе биле цетињске, али и да се према њима односио критички. Више, међутим, од свега, био је другачији од свих оних који су радили на штампању србуља. Није за сумњу, био је религиозан бар колико и сви други оновремени српски штампари. Од њих се разликовао по томе што ни једном није истицао тешкоће, умањење књига, оданост и верност народу и цркви. Једино он међу старим посленицима на књигама говори о лењости и о припадности јединственој цркви. Откуда такво његово опредељење и то још у Грачаници, век и по после Косовске битке, ваља имати на уму. Загонетка није мала и одговора на њу морало би бити и много и важних.

---

[47] Дејан Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 79.

[48] Рад. М. Грујић, цитирани рад, 87.

Проблеми грачаничке штампарије и њеног штампара Димитрија можда су шири од Грачанице и *Октоиха петогласника*. Неизбежно је, наиме, питање није ли штампар из Грачанице отишао у Румунију, у Трговиште, и онде 1545–7. штампао књиге за Румуне. Ту могућност ваља одмах искључити. У Румунију је пренета штампарија Љубавића из Горажда, а на њој је штампао Димитрије Љубавић, унук Божидара Горажданина.[49] Примећено је да грачанички штампар Димитрије уз своје име није ставио и презиме нити помен да је унук Божидарев.[50] Свему томе треба додати да је Димитрије Љубавић у поговорима румунских књига бележио и титулу, логофет, коју је имао у Румунији, као што је забележио да су му сарадници били Мојсеј Дечанац приликом штампања *Молитвеника* 1545, а 1547, на *Апостолу*, Опре и Петар. Мојсеј Дечанац је 1536–8. радио у штампарији Божидара Вуковића на штампању *Саборника* (Празничног минеја).[51] И он је у поговору поновио да је видео „умањење светих божествених књига" и стога свршио ону „душекорисну књигу".[52] У румунске књиге пренео је Димитрије Љубавић то опште место из књига са Цетиња и из Венеције и поред тога што у Румунији књиге нису доживеле судбину књига у земљама у којима су живели Срби.

Ваља још рећи да је и део румунских историчара бележио да је Димитрије Љубавић дошао у Румунију из Грачанице.[53] Када су тако писали грешили су. Штампари Димитрије из Грачанице и Димитрије Љубавић су несумњиво две личности, два штампара различитих штампарија и препознатљивог стила.

Из времена штампарија Димитрија из Грачанице и Димитрија Љубавића има још један Димитрије који замало што није био ангажован у протестантској штампарији глагољичких и ћириличких књига у Ураху. Тај Димитрије доспео је у Румунију, у Ердељ, 1552, пошто је био неколико година патријарашки ђакон у Цариграду. Знао је грчки и био упућен у грчку теологију. У Ердељу се кретао у протестантском кругу песника и проповедника Валентина Вагнера. Протестантском везом доспео је 1559. у Витенберг. Ту су хтели да га ангажују како би повезали протестанте са патријархом у Цариграду.[54]

Тај Димитрије је прилично знао латински, говорио је и писао грчки, словенски и влашки, а прилично италијански и турски. У оно време имао је око

---

[49] Исто, 88.

[50] Дејан Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 45, 71–2, 174–5.

[51] Ђорђе Сп. Радојичић, *Горажданска штампарија*. Библиотекар, год. X, бр. 4, Београд 1958, 290.

[52] И. Каратаев, *Описание*, 113.

[53] Корнелија Олар, *Штампарија Димитрија Љубавића у Трговишту, у Румунији, у румунској историографији*. Годишњак Библиотеке Матице српске за 1991, Нови Сад 1992, 109–127.

[54] Сима Ћирковић, *Срби и рани протестантизам*. Зборник Матице српске за историју 36, Нови Сад, 1987, 18.

40 година и жељу да оде у Московску Русију „да тамо отвори школу и заведе *истинску* цркву и да шири праву веру". Од тога је одустао да би преводио књиге за штампање ћирилицом у Ураху. Није био за превод *Новог Завета* и његово објављивање ћирилицом, јер су га православни Словени имали.[55] Примож Трубар га је држао „вагабундом".[56] Касније је променио то мишљење, али је већ било касно. Ђакон Димитрије био је већ напустио Немачку и поново доспео у Ердељ[57] где му се 1563. губи траг.[58]

Да ли је овај ђакон Димитрије могао бити Димитрије Љубавић који је из Горажда пренео штампарију у Трговиште и онде после 1547. престао да штампа за Румуне, или би то могао бити *худи раб Димитрије* из Грачанице, или је реч о трећем Димитрију – тешко је рећи. Димитрије из Грачанице био је највише изузетак међу православним Србима радницима на књизи. Такав је он уистину могао доћи и међу протестанте, где, такође, није нашао своје место. Сличности између грачаничког Димитрија и Димитрија који је стигао до протестаната у Ураху и танке су и једва се назиру, па се овде бележе више да покажу колико су сложени проблеми српских штампара него да бар сада пруже ваљане одговоре. Слична је и могућност да је Димитрије Љубавић стигао до Ураха. Није за сумњу, и он је био покретна личност. Ако је могао из Горажда да пренесе штампарију у Трговиште, у Румунији, могао је оданде доспети и до Ураха. А да ли је доспео остаће, можда заувек, тајна.

Пре коју годину написано је да би штампар Димитрије из Грачанице могао бити син попа Оливера, који је преписивао књиге по налогу липљанског митрополита Никанора, као и да је то чинио и његов син Димитрије.[59] Слаба страна те идентификације је у томе што запис митрополита Никанора на *Прологу за три месеца* из 1530. сведочи само да је књигу поклонио презвитер Димитрије син Оливера, али не да ју је он и написао. Дабогме, презвитер Димитрије је могао и исписати *Пролог* и то не рећи, чиме би се могло прихватити да је он био тајанствени штампар Димитрије из Грачанице. Теже је, пак, објаснити зашто би он на штампаној књизи изоставио да је презвитер осам година касније. Но и то је могућно, јер запис на *Прологу* није начинио он него митрополит Никанор, а да га је он начинио могло би се логично претпоставити да не би рекао да је презвитер нити би поменуо оца. Најтеже је, међутим, прихватити да је презвитер Димитрије, мирски свештеник са породицом, пошао некамо да научи нешто о штампарској вештини. Могао је, доду-

---

[55] Исто, 20.

[56] Исто, 21. В. и Мирко Рупел, *Примож Трубар.* Београд 1960, 170.

[57] Сима Ћирковић, Исто, 21.

[58] Исто, 24.

[59] Петар Момировић, *Ко је Димитрије, штампар грачаничког Октоиха?* Сусрети библиографа '84, Инђија 1985, 42–6.

ше, и то чинити, ако је остао удов и склонио се у манастир. Много је одиста празнина у идентификовању презвитера Димитрија сина Оливера, па ипак не треба искључити могућност да је син презвитера Оливера, презвитер Димитрије, био и грачанички штампар. Ако је он, ипак, уистину био грачанички штампар, он није могао бити онај ђакон Димитрије који је из Цариграда стигао у Ердељ и Урах. Било је у том случају свакако три Димитрија, а онај цариградски ђакон у том случају није штампао ни једну књигу.

И у случају грачаничке штампарије, попут рујанске, отворено је питање зашто је *худи раб Димитрије* штампао само једну књигу.

8.

Милешева је изузетак у односу српских манастира према штампаријама и штампарима србуља.[60] Само су у њој радиле две штампарије. У првој је 1544. штампан један *Псалтир*, а 1545. и један *Требник*. Милешевски игуман Данило с братијом дао је да се саставе *форме* и штампа у манастиру. Пре тога послали су они јеромонахе Никанора и Саву са игуманом из Бање, Мардаријем, у Италију, у Венецију, да оданде донесу све што је потребно за штампарију. Око штампања *Псалтира* са синаксаром и часословом по уставу Саве Јерусалимца трудили су се јеромонаси Теодор и Макарије. Њих двојица потписали су 7053, између 1. септембра 1545. и 31. августа 1546. један рукописни *Служабник*, који је 1892. забележен у Чајничу.[61] Љуб. Стојановић је, додуше, сумњао да је та идентификација поуздана и сумњао да је реч о рукописној књизи. Њему се чинило да је онде помешан *Псалтир са последовањем* „штампан те године (7053, 1544) од тих калуђера" у Милешеви, али је, ипак, оставио отворено питање да ли „је ово заиста рукопис".[62]

Ако тој сумњи нема места, онда су милешевски јеромонаси Теодор и Мардарије после штампања *Псалтира* преписали 1545. и један *Служабник*. Није искључено да је то могао бити предложак за штампање такве књиге у Милешеви.

Загонетка рукописног *Служабника* милешевских јеромонаха Теодора и Мардарија је тим већа што су следеће, 1545, године између 27. јануара и 30. септембра у Милешеви Дамјан и Милан из Обна у Црној Загори „близу велике реке зване Сава" штампали један *Молитвеник* (Требник). Њих двојица поновили су из *Псалтира*, штампаног претходне године, да су књигу штампали

---

[60] Ђорђе Сп. Радојичић, *Манастир Милешева и старо српско штампарство прве половине XVI века*. Музеј примењених уметности, Зборник 11, Београд 1967, 35–6.

[61] Љ у б. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*. Књига I. Београд 1902, 170, бр. [531].

[62] Љ у б. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*. Књига III. *Регистри*. Београд 1905, 436б.

пошто је игуман Данило „са свима од Господа братијама" дао да се у манастиру начине *форме* за штампање *Требника*, пошто су претходно били послати у Италију јеромонаси Никанор и Сава и бањски игуман Мардарије да донесу све што је потребно за штампарију.

Знатно раније, најкасније почетком 1519, а можда и пре 1518, доспео је у Венецију Теодор, јеромонах из Милешеве, са братом, презвитером Ђурђем, да штампа књиге. Већ 2. марта 1519. умро је презвитер Ђурађ Љубавић, па је књигу доштампао јеромонах Теодор. Реално би било веровати да је јеромонах Теодор Љубавић пошао у Венецију са предлошцима за ливење слова према рукописним књигама из Милешеве. Не зна се, међутим, чија је била идеја да Љубавићи штампају књиге. Извесно је да су они знали за цетињске инкунабуле, а може бити да су знали и за краковске ћириличке инкунабуле. То што се Теодор није вратио из Венеције у Милешеву и што је са штампаријом отишао у Горажде могао би бити доказ да у другој деценији 16. века нису били у Милешеви спремни да прихвате ризик отварања штампарије. Биће то, ипак, мало вероватно. Нову штампарију финасирао је, по свој прилици, Божидар Горажданин, отац браће Љубавића, можда на наговор синова. Када је Ђурађ умро и када је штампарију ваљало пренети у Горажде, власнику Божидару Горажданину, са њоме је морао отићи и Теодор.

Да ли се Теодор после 1523. вратио у Милешеву ни сада није могућно ништа поуздано рећи. Извесно је да је Божидар Вуковић, иначе милешевски ктитор, држао у манастиру складиште књига и да је тестаментом 1539. оставио опоруку да се оданде у Хиландар пошаље примерак *Саборника* (Празничног минеја) из 1536–8. на пергаменту. Јамачно је Божидар Вуковић био између 1533. и 1535. у Милешеви када је боравио у Турској. Ваљда је тада уговорио да онде држе и складиште његових књига.[63] Оданде су му у Венецију дошли и монаси Теодор и Генадије вични књизи, који су радили на штампању његовог издања *Октоиха петогласника*. Ако се јеромонах Теодор вратио из Горажда у Милешеву онда је он могао отићи у Венецију други пут да штампа, али сада у конкурентској штампарији Божидара Вуковића.

Није спорно да су Милешевци, јеромонаси Никанор и Сава, и бањски игуман Мардарије донели из Венеције пресу и слова изливена највише по угледу на слова Божидара Вуковића. Када су потом јеромонаси Теодор и Мардарије штампали *Псалтир* у Милешеви 1544, они су се у свему, ред по ред и страницу по страницу, држали издања Божидара Вуковића. То би могао бити и доказ да милешевски штампар Теодор можда и није био Теодор Љубавић, који је 1521. у Горажду штампао *Псалтир* различит од Вуковићевог и милешевског.

---

[63] Јорјо Тадић, *Тестаменти Божидара Вуковића, српског штампара XVI века*. Зборник Филозофског факултета. Књига VII/2. Београд 1963, 342.

Додуше, Теодор Љубавић је, ако се вратио у Милешеву из Горажда, и могао штампати нови *Псалтир* онако како су од њега тражили игуман Данило и милешевска братија. Да је све то ишло некако тако дало би се закључити и по томе што Теодор није ишао у Венецију по штампарију. У манастиру су, међутим, могли рачунати на његово штампарско знање и користити га за почетак рада штампарије, али и да научи дијаке Дамјана и Милана из Обна штампарској вештини. Но, да ли је све то било баш тако можда се никада неће ни сазнати.

Ни случај милешевског штампара Мардарија није сасвим јасан. Већ је постављено питање „да ли је овај (штампар) Мардарије исти са игуманом Мардаријем који је ишао у Млетке по штампарију".[64] И бањски игуман и штампар били су јеромонаси; па, ипак, има разлога да се верује да је реч о двама јеромонасима. Штампар Мардарије могао је после 1544. отићи у Мркшину Цркву, а оданде пре 1552. у Београд, па опет пре 1562. у Мркшину Цркву, где је 1566. штампао последњу србуљу на тлу Србије.

Оспорена је, међутим, могућност да је бањски игуман Мардарије био 1552. штампар у Београду и 1562. и 1566. у Мркшиној Цркви, јер је тешко „претпоставити толику скромност да [он] не би помињао да је био игуман бањски, да би се задовољио само истицањем манастира свога пострига, Мркшине Цркве".[65] Оваквим оспоравањем искључена је могућност да су око штампарије у Милешеви 1544–5. била ангажована два Мардарија и тврди се да је бањски игуман радио у штампарији, што је морало да значи да је напустио Бању и да је прихватао, макар и сасвим накратко, Бању зарад послова у милешевској штампарији. Без поузданих сведочанстава тешко је рећи да ли су у Милешеви оних година била ангажована око штампарије два Мардарија. Тај проблем, додуше, и не би био важан да није постављено питање да ли је милешевски штампар Мардарије био и каснији штампар у Београду и Мркшиној Цркви. Извесно је, међутим, да је штампар у Београду 1552. и у Мркшиној Цркви познавао штампарску вештину и да ју је негде учио и научио. Самоук није био никако, а познавао је и раније србуљско штампарство. Све то, као и то што је после рада у београдској штампарији радио и у штампарији у Мркшиној Цркви више иде у прилог да се ради о штампару који је дуго био ангажован око штампаних србуља, па би се по томе пре могло примити да је милешевски Мардарије отишао у Београд него да није. Ипак, коначног одговора о овом проблему данас још увек нема, као што га нема ни у питању да ли су бањски игуман јеромонах Мардарије и милешевски штампар исто лице. Но, било какво да је решење проблема штампара Теодора и Мардарија из Милешеве, изве-

[64] Љуб. Стојановић, *Старе српске штампарије*. Београд 1902, 32.

[65] Ђорђе Сп. Радојичић, *Јеромонах Мардарије од Мркшине Цркве – први београдски штампар*. Просветни гласник, год. LVIII, бр. 6-7, Београд, јуни–јули 1942, 277.

сно је да је значење Милешеве у србуљском штампарству кључно. Оно је одиста импресивно чак иако је понешто спорно када се види овако:

1. У Венецији 1519, и у Горажду можда од 1519, а свакако 1521–3. радио је у штампарији Божидара Горажданина милешевски јеромонах Теодор.

2. Између 1533. и 1535. боравио је у Милешеви Божидар Вуковић и уговорио отварање складишта за продају својих књига.

3. У Венецији су 1536–7. радили на штампању *Октоиха петогласника* монаси из Милешеве Теодосије и Генадије у штампарији Божидара Вуковића.

4. У тестаменту из 1539. обавезао је Божидар Вуковић Милешеву да пошаље један примерак *Празничног минеја* на пергаменту у Хиландар.

5. Јеромонаси Теодор и Мардарије, можда Теодор Љубавић и Мардарије из Мркшине Цркве, штампали су у Милешеви 1544. један *Псалтир*.

6. Ђак Дамјан са Миланом из Обна штампали су 1545. у Милешеви један *Требник*.

7. Јеромонах Мардарије штампао је 1552. у Београду *Четворојеванђеље*. Могућно је да је тај Мардарије штампао *Псалтир* у Милешеви 1544. године.

8. Непознати штампар, или тачније штампари, штампали су у Милешеви 1557. други *Псалтир*, последњу књигу штампану у том манастиру.

9. Јеромонах Мардарије штампао је 1562. у Мркшиној Цркви још једно *Четворојеванђеље*.

10. У Мркшиној Цркви штампао је 1566. јеромонах Мардарије последњу књигу на тлу Србије, *Триод цветни*.

У оваквом виђењу србуљског штампарства 16. века не треба сасвим искључити и могућност да је Теодосије Милешевац, који је радио на штампању *Октоиха петогласника* Божидара Вуковића био штампар и *Четворојеванђеља* у манастиру Рујну. По овоме рачуну, засад са изузетком грачаничке штампарије, све србуљске штампарије до обнове Пећке патријаршије, али и она у Мркшиној Цркви до 1566, биле су јачим или тањим нитима везане за Милешеву. Тако крупну улогу Милешеве у историји српске књиге, и штампаних србуља понајвише, ваља имати на уму у свим приликама.

У делатности милешевских штампарија значајно место припада игуману Данилу. У случају прве онамошње штампарије јасно је његово опредељење да књигама те штампарије узори буду књиге Божидара Вуковића. Разлоге што је то било тако можда треба видети у томе што су били везани и за ту штампарију. Није искључено да су прештампавањем његовог *Псалтира* и *Требника* имали на уму да наставе рад који је започео у Венецији и да су са штампањем престали када је његов син Виђенцо најавио штампање књига у очевој штампарији.

После 1545. изгубио се траг прве милешевске штампарије. Дванаест година потом, 1557. у години обнављања Пећке патријаршије, у Милешеви је осно-

вана нова штампарија. Игуман у Милешеви био је и тада Данило, несумњиво наклоњен штампаним књигама.

У другој милешевској штампарији 1557. одштампана је само једна књига. Опет је то био *Псалтир,* али је овоме предложак био цетињски из 1495. године. На *Псалтиру* друге милешевске штампарије нема имена оних који су бринули око његовог штампања. Није ли то био Димитрије из Грачанице, који се 1538. или 1539. држао делимично цетињског *Октоиха петогласника.* Ако је грачанички штампар уистину одлазио у Ердељ и Немачку, могао је 1557. боравити и у Милешеви, а да ли је уопште и долазио можда ће заувек остати само још једно домишљање. Важније је, међутим, поновити поуздани суд да су слова Милешевске штампарије из 1557. ливена у нашим крајевима, али су мање лепа од грачаничких и много лепша од рујанских. Иницијали другог милешевског *Псалтира* су, такође, копије цетињских. Две заставице су, ипак, у њему биле претходно употребљене у првој милешевској штампарији.

Случај друге милешевске штампарије сложен је и тиме што је у њој прештампан цетињски, а не *Псалтир* Божидара Вуковића. То што је прештампано цетињско издање сведочанство је о живом присуству цетињских инкунабула и у Милешеви и у српском духовном животу пред обнову Пећке патријаршије. Кључни проблем у случају *Псалтира* друге милешевске штампарије је у томе што је после прештампавања издања Божидара Вуковића прештампано цетињско. Зашто? Коначно и поуздано не може се ни сада одговорити. Ипак, ваља имати на уму да је Вићенцо Вуковић 1546. прештампао очев *Псалтир* додавши му богате оквире на свим страницама, чиме „је баш с те стране Вићенцо обогатио очево графичко наслеђе"[66] и још више нагласио „утицај ренесансе, у првом реду у скоро обавезном наглашавању пејсажа, тако да се понекад приказују и такви детаљи као што је слика мале цркве са торњем".[67] Неоспорно је у оквирима „Мотиви су сви одреда ренесансни" и „представљају кулминацију ренесансних утицаја у српској књизи".[68]

Сасвим је могућно да је такав ренесансни *Псалтир* Вићенца Вуковића могао деловати у Милешеви сасвим страно, католички. Није, пак, само видљиво наглашени ренесансни карактер уметничке опреме *Псалтира* Вићенца Вуковића засметао у Милешеви и међу Србима. У њему је Вићенцо објавио и епистолу написану икавски.[69] Није сумњати, епистолу је писао икавац, што ће рећи Хрват и католик, што је већ било опасно у књизи коју је ваљало употребљавати у Српској православној цркви. У Милешеви, али и много шире, пре

[66] Дејан Медаковић, *Графика српских штампаних књига,* 143.

[67] Исто, 144.

[68] Исто, 145.

[69] Стојан Новаковић, *Псалтир и епистоле Вићенца Вуковића од 1546. године.* Годишњица Николе Чупића. Књига IX, Београд 1887, 209, 211.

обнављања Пећке патријаршије, морао је овакав текст Вићенца Вуковића изазвати подозрење и сумњу. Требало је на њега реаговати и реаговало се у Милешеви прештампавањем цетињског *Псалтира*.

9.

Пет година пре него што је у Милешеви прештампан цетињски *Псалтир* и 1557. обновљена Пећка патријаршија, у Београду је 1552. јеромонах Мардарије штампао *Четворојеванђеље*. Он није био власник штампарије, али се јамачно бринуо око набавке пресе, ливења слова и израде заставица и иницијала. Штампарију је основао Радиша Дмитровић из дубровачке колоније у Београду. После смрти Дмитровића штампарија је постала власништво Тројана Гундулића, такође Дубровчанина у Београду.[70]

О томе да ли је јеромонах Мардарије из Мркшине Цркве био или могао бити штампар и у Милешеви било је напред речи.[71] Када је, међутим, реч о београдском *Четворојеванђељу*, ваља имати на уму да он није имао предложак у венецијанским књигама Божидара и Вићенца Вуковића, јер они нису штампали такву књигу. Његов предложак су била Макаријева издања на Цетињу и за Румуне, што је утврђено поређењем заставица у цетињским и влашким издањима са рујанским и београдским јеванђељима,[72] као и поређењем иницијала цетињских и румунских издања са издањима у Београду и Мркшиној Цркви.[73]

О десетогодишњици београдског *Четворојеванђеља* штампао је јеромонах Мардарије 1562. у Мркшиној Цркви још једно његово издање, држећи се у свему претходног. Већ стар, 1566, штампао је онде и један *Триод посни* и њиме завршио свој штампарски рад, али и штампање србуља на тлу Србије. Само је у тој последњој књизи забележио да су му сарадници на штампању књиге били мирски поп Живко и ђак Радул.

---

[70] Свет. Душанић, *400-годишњица прве штампане књиге у Београду*. Гласник, Службени лист Српске православне цркве. Година XXXIII, бр. 7–8, Београд, јули–август 1952, 179–80.

[71] Овде ми ваља рећи да Ђорђије Јоксимовић, *Игуман Мардарије*. Одзиви 48–49, Бијело Поље 1984, 85-6, држи да се милешевски штампар јеромонах Мардарије закалуђерио у манастиру св. Тројице (?) и да се 1537. склонио пред Турцима у манастир Бању код Прибоја. Из Бање је прешао у Милешеву и 1545. радио у штампарији. Касније је, тобоже, прешао у „ваљевске пределе" и 1545. подигао манастир Боговађу. У Београду је потом, 1552. штампао *Четворојеванђеље*, а 1562. и 1566. штампао је у Мркшиној Цркви. Умро је и сахрањен у Боговађи по сведочењу Јоакима Вујића.

[72] Катарина Мано-Зиси, *Рујанско Четворојеванђеље – књига, графика и штампа*, XXVII.

[73] Дејан Медаковић, *Графика српских штампаних књига*, 81. В. и Вера Јерковић, *Два Четворојеванђеља штампара Мардарија из Мркшине Цркве*. Прилози проучавању језика, 6, Нови Сад 1960, 3.

Два Мардаријева *Четворојеванђеља* и један *Триод посни* имају први лист празан. Није јасно да ли је Мардаријe имао намеру да онде штампа предговор или је био у дилеми да ли да на његовој првој страници одштампа наслов књиге. Ако је изоставио предговор, биће да није нашао праве одговоре на питања која је имао на уму када је размишљао о њему. Сасвим је други проблем ваљало да реши ако је био у дилеми да штампа наслов књиге. Он је морао знати да књиге на западу његовог времена имају насловне странице. Могао је знати и за ћирилично *Офичије Богородице* Франа Мицаловића из 1512. и за књиге Франциска Скарине штампане ћирилицом у Прагу 1517–9, које имају насловне странице, али је још боље знао да их немају глагољичке књиге од 1483. и ћириличке од 1491. у Кракову и од 1493–4. на Цетињу, као што их нису имале ни србуље штампане у Венецији, Рујну, Грачаници и Милешеви и ране влашке књиге почев од 1509. године. Да је имао намеру да стави на своја издања насловне странице, он би бар делом изменио однос штампаних србуља према рукописнима, које су опет у свему припадале византијској традицији и приближио би их западноевропској књизи. Разлоге за приближавање тим књигама могао је наћи и у оновременој, али и старијој, грчкој књизи. Ситуације, додуше, у којој су биле српске и грчке књиге нису биле исте. У 15. веку, када је западноевропска књига прихватила насловне странице књига и фолијацију листова, штампано је око стотину грчких књига, а међу њима је било мање од 5% литургијских.[74] Грчке инкунабуле, сем литургијских књига, припадале су општој баштини оновременог културног света, па су у свему и ишле укорак са оновременом западноевропском књигом. Српске штампане књиге 15. и 16. века припадале су искључиво цркви, па су морале чувати и очувати византијску традицију, и очувале су је. Као и све најраније глагољичке и ћириличке књиге, и штампане србуље су наставиле традицију византијске рукописне књиге, што ће рећи да су прихватиле само оно што је већ постојало у рукописној књизи. Глагољичке и ћириличке књиге католика, белоруске ћириличке књиге и протестантске глагољичке и ћириличке књиге брже су, или од почетка, прихватале новости у књизи, насловне странице, фолијацију и пагинацију. Све то остало је страно србуљским инкунабулама и палеотипима. Само су оне остале доследни и једини чувари византијске традиције у штампаној књизи. Да ли је Мардаријe имао намеру да ту традицију наруши и донесе српским књигама насловну страницу, не може се одговорити. Истина, ни он није покушао да нумерише листове или пагинира странице, што би могао бити доказ да и није размишљао да наруши византијску традицију штампаних србуља.

[74] Лазар Чурчић, *Прилог историји обликовања српских и хрватских ћириличких књига штампаних у 16. веку.* Зборник за славистику 16, Нови Сад 1976, 98.

Ако је јеромонах Мардарије био непоколебљив у чувању византијске традиције у штампању србуљских књига, онда они празни листови на почетку сваке од његових књига најпре сведоче да је несумњиво желео да штампа предговор како су то чинили његови претходници, штампари на Цетињу и у Венецији. Нешто га је, међутим, спречило да ту жељу и реализује. Можда је хтео да буде оригиналнији. Или је, може бити, желео да каже нешто друго, или нешто више но што су рекли његови претходници, а није налазио решења па је три пута одустао од намере да напише уводни текст. Ко зна да ли ће се некада наћи одговор на загонетку првих празних листова на штампаним србуљама јеромонаха Мардарија.

У случају књига штампара Мардарија из Београда и Мркшине Цркве извесно је да је њих највише сачувано. Да ли их је и највише штампано и највише растурано још увек се не зна, а зна се да је изгубљен траг Мркшиној Цркви.

10.

Златно доба србуљског штампарства завршено је 1552. у Београду и Венецији 1554. године. После тога, у Мркшиној Цркви 1562–6. и у Венецији до 1561–70. и мало потом, оно ће се убрзано гасити и губити своје вредности и улогу коју је имало.

Србуљско штампарство се развијало у најтежим временима по српску књигу. Знатно умањење књига донели су ратови у којима су се гасиле, једна за другом, средњовековне српске државе. Само је штампана књига могла попунити празнине које су настале и које су претиле гашењем духовног живота, и попунила их је. Та нова и масовна штампана књига имала је своје јунаке, великог мецену Ђурђа Црнојевића, оснивача велике штампарије Божидара Вуковића, велике посленике на књигама од цетињског Макарија до Мардарија у Мркшиној Цркви. Неки од њих чинили су чуда у жељи да дођу до књиге, као Теодосије у Рујну. Многи од србуљских штампара оставили су иза себе више загонетки него и најскромнијих сведочанстава о себи, Димитрије из Грачанице, на пример. Неки од њих били су толико упорни у жељи за штампањем да и те како заслужују поштовање, као Теодор Љубавић и Мардарије из Мркшине Цркве. Многим посленицима на штампању србуља не знају се ни имена. Милешевски игуман Данило задужио је, пак, србуљску штампану књигу ангажовањем око оснивања двеју штампарија и прихватањем да Милешева буде средиште за продају књига Божидара Вуковића. Извесно је да је Милешева пружила највише србуљском штампарству, али су у томе стекли лепа места и Цетиње, Рујан, Грачаница и Мркшина Црква. Сви штампари србуљских књига, све штампарије и све штампане србуље до обнове Пећке патријаршије били су у првој линији на бранику српске писане речи, духовног живота и цркве у време када су били без неопходне организације. Ту своју мисију испу-

нили су сви они на најчаснији начин. Сви су они оставили сведочанства највиших вредности и о народу и о његовом духовном животу у временима у којима није било водећих личности и неопходних организација за опстанак народа. И сви су они доказ да су темељи духовног и народног живота на којима су опстојали били од најбољег и најтрајнијег материјала када су могли да наставе да трају и у условима када се трајање није ни могло замислити. Више од грчких и хебрејских књига, штампане србуље су сведочанство о високим духовним и моралним вредностима које су настављали.

Србуљско штампарство је и сведочанство о томе да су Срби умели да прихвате, и да су прихватали, све нове тековине људског ума. У приликама које су највише биле неприлике, они су први међу православним народима широко прихватили штампану књигу. Учинили су то на најбољи могући начин. Нашли су меру између старог и новог, између византијске традиције и света будућности, па тако постали и мост у ширењу штампане књиге међу православним народима, прво Румунима, а потом и Русима. Њихова опредељења и њихово искуство, али и њихов подвиг у прихватању и ширењу штампане књиге, брзо су прешли њихове географске просторе. Више ваљда није нико ни могао пожелети србуљском штампарству.

Lazar Čurčić

GEDRUCKTE SERBISCHE BÜCHER BIS ZUR WIEDERHERSTELLUNG DER PATRIARCHALKIRCHE IN PEĆ

Zusammenfassung

Der älteste Beleg über den alten serbischen Buchdruck stammt aus dem Jahre 1514 in Dubrovnik. Hier hat Luka Primović einen Gesuch eingereicht, um die Erlaubnis zur Gründung einer Druckerei zu bekommen, in der er Bücher drucken könnte „mit Buchstaben, wie diese die Crnojevići zu drucken begonnen haben." Jerolim Zagurović aus Kotor war der zweite, der die Druckerei der Inkunabel in Cetinje erwähnte im *Psalter*, den er im Jahre 1569 in Veneding veröffentlichte. Mit diesen Texten, die nicht geschrieben worden waren, Geschichtsbeiträge zu sein, begann trotzdem die Geschichte des alten serbischen Buchdrucks.

Der alte Buchdruck, den Johannes Gutenberg Mitte des 15. Jahrhunderts erfunden hat, wurde im Jahre 1456 nach Italien übertragen, im Jahre 1470 nach Frankreich und in die Schweiz, 1473 nach Belgien, Holland und Ungarn, 1474 nach Spanien, 1476 nach Böhmen, 1477 nach England, 1481 nach Portugal, 1483 nach Schweden, – zu dieser Zeit wurde auch das erste kroatische Buch, *das Missale* in glagolitischer Schrift gedruckt – dann im Jahre 1493 nach Dänemark, in die Zeta (Monte Negro) und nach Kroatien, nachher auch anderswo. Das älteste gedruckte Buch in altslawischer Sprache in glagolitischer Schrift war *das Missale* in kroatischer Redaktion. Die ersten kyrillischen Bücher in altslawischer Sprache russischer Redaktion hat im Jahre 1491-3 in Krakau ein Deutscher, Schweipolt Phiol (?) gedruckt. Der Reihe nach wurde die zweite Druckerei, die kyrillisch gedruckte altslawische Bücher herausgab, spätestens im Jahre 1492 im Kloster in Cetinje gegründet. Da wurden in den Jahren 1493-6 fünf Bücher gedruckt: *Oktoich,* einstimmig und fünfstimmig, *Psalter, Gebetbuch* (Trebnik) und das vier neutestamentalische *Evangelium*; vollständig sind nur das einstimmige *Oktoich* und das *Psalter* bekannt, wobei das *Evangelium* nur in der Abschrift aus dem 16. Jahrhundert vorhanden ist.

Der Bearbeiter und Herausgeber der Inkunabel aus Cetinje, der Mönch Makarije hat in der Zeitspanne zwischen 1508-12 die ältesten rumänischen Bücher drucken lassen.

Im letzten Jahr des Druckes der ersten rumänischen Bücher, im Jahre 1512 hat Frano Macalović aus Dubrovnik in Venedig zwei Büchlein gedruckt: *Officium der seligen Maria* und *Fünfzehn Gebete der heiligen Brigitte* und zwar in der winkeligen kyrillischen (der sogenannten „Bosančica") Schrift, in der Volkssprache und mit ausgezeichnete renaissance Xylographie illustriert.

In Venedig begannen im Jahre 1519 zwei serbische kyrillische Druckereien mit der Arbeit, die des Woiwoden Božidar Vuković aus der Podgorica und der Gebrüder Djurdje und des Mönchen Teodor Ljubavić aus Goražde. Mit Unterbrechungen druckte Božidar Vuković bis zum Jahre 1540. Seine Tätigkeit setzte nach 1546 sein Sohn Vićenco fort.

Die Druckerei der Gebrüder Ljubavić wurde nach Goražde versetzt, wo noch in den Jahren 1521-3 zwei Bücher gedruckt wurden. Die Druckerei versetzte aus Goražde in das rumänische Trgovište Dimitrije Ljubavić, der dort der zweite rumänische Druckter war.

Auf dem Gebiet des heutigen Serbien war die erste Druckerei im Kloster Rujan in der Nähe von Užice. Dort hat im Jahre 1536 der Mönch Teodosije ein *Evangelium* mit schlecht gegossenen Buchstaben gedruckt, so daß diese Buchstaben als die schwächsten im alten serbischem Buchdruck betrachtet werden können.

Bedeutend weniger Schwierigkeiten bei dem Gießen der Buchstaben hatte der Mönch Dimitrije im Kloster Gračanica. Er hat in den Jahren 1536-9 nur ein Buch gedruckt, *Oktoich* fünfstimmig, mit Buchstaben, die höchstwahrscheinlich im Novo Brdo gegossen wurden.

Ein bedeutsames Zentrum des alten serbischen Buchdrucks war das Kloster Mileševa. Der Mönch dieses Klosters war Teodor Ljubavić, der beim Buchdruck in Venedig und in Goražde tätig war. Mileševa war das Zentrum, aus dem Božidar Vuković Bücher an die serbischen Kirchen in der Türkei verkaufte. In Mileševa sind in den Jahren 1544-45, in der ersten Druckerei zwei Bücher gedruckt worden: das *Psalter* und das *Gebetbuch* (Trebnik), und in der zweiten, im Jahre 1557 noch eines, das *Psalter*.

Dem Mönch Mardarije aus der Mrkša – Kirche gelang es allem Anschein nach, den Fürsten Radiša Dmitrović zu überreden, eine Druckerei auch in Belgrad zu gründen. Da wurde im Jahre 1552 ein *Evangelium* gedruckt. Während des Druckes starb Dmitrović und die Druckerei und den Buchdruck übernahm Trojan Gundulić aus Dubrovnik.

Die goldenen Zeiten des serbischen Buchdrucks endeten mit dem Jahr 1552 in Belgrad, 1554 in Venedig und 1557 in Miliševa. Der rumänische und noch mehr der russische Buchdruck befriedigten nach diesen Jahren teilweise den Bedarf nach den Büchern auch der serbischen ortodoxen Kirche. Diese beiden Buchdrucke hatten in dem alten serbischen Buchdruck gute Vorbilder, die nicht erreicht werden konnten.

МАРА ХАРИСИЈАДИС

Најстарији рукопис исписан у Кратову у првој половини XVI века

У потрази за старим српским преписивачким центрима, пре дугог низа година, преко широких пространстава камене пустиње, њених увала и уздигнућа, кренусмо ка „богохранимом" месту Кратову.

Изузетно живописно, али у то време и веома скромно место, Кратово се уздиже високо изнад реке у њеном подножју. Његове зграде као језиве руине, без прозора и врата, као да чекају да их ветрови и олује сруше у набујалу реку, која ће их однети у неповрат.

У том граду који се мењао кроз векове и још се мења живео је и радио годинама познати поп Јован Србин од места Кратова. О њему и његовим рукописима Загорка Јанц је објавила добро документован чланак *Преписивачка школа поп-Јована из Кратова у каснијем минијатурном сликарству.*[1]

Поп Јован је оставио низ рукописа, претежно четворојеванђеља, насталих између 1558. и 1583. године. Неки његови рукописи су настали у Кратову,[2] али је поп Јован радио и за Бугаре, за које је исписао између осталог и неколико рукописа који се чувају у Софији,[3] као и за Румуне, односно Угровлахе,[4] поставши на тај начин међубалкански преписивач и илуминатор, јер је, исто колико као преписивач, поп Јован чувен и као минијатуриста, пошто је скоро свако четворојеванђеље илустровао портретима јеванђелиста које је уносио у медаљоне заставица на почетку сваког јеванђеља. Медаљони су опкољени орнаменталним преплетима, који су сличног облика и јединствени по типу.

---

[1] З. Јанц, *Преписивачка школа поп-Јована из Кратова и њени одјеци у каснијем минијатурном сликарству,* Зборник Музеја примењене уметности, 15, Београд 1971, 111–128.

[2] Св. Радојчић, *Старе српске минијатуре,* Београд 1950, 52.

[3] А. Бошков, *Делото на зограф Јоан от Кратово,* Изкуство св. 10, София 1968, 23–25. Најстарији рукописи поп-Јована доспели су у манастир Зоград на Светој гори. Упор. Х. Кодов, Б. Райков и С. Кожухаров, *Опис на славянските ръкописи в библиотеката на Зографски манастир в Света Гора,* София 1987. Nr. 41 и 44.

[4] C. Nicolescu, *Miniature si ornamenti cărtii manuscrise din Tarile Romîne sec. XIV–XVIII,* Catalog, Bucureşti 1964; Љ. Стојановић, *Запис* 752.

Међутим, са именом преписивача Јована срећемо се већ у *Требнику* или молитвенику, чији је запис датиран 1526. године, а који се чува у Патријаршији у Београду под бројем 171. У споменутом чланку Загорка Јанц наводи тај рукопис као први рад поп-Јована.[5]

У запису рукописа Патријаршијске библиотеке може се јасно прочитати само Јован као име преписивача тога *Требника*. Нејасне делове записа изоставио је наш велики научник Љуба Стојановић у својим *Записима и натписима*.[6] Међутим, он је тај *Требник* у своме прегледу аутора издвојио од каснијих рукописа поп-Јована.[7]

Загорка Јанц сматра да је тај рукопис исписао познати преписивач поп Јован. Међутим, тај рукопис нас преко тридесет година одваја од првог поп-Јовановог рада. Тај *Требник* се издваја од радова тог добро познатог преписивача и по палеографији, по формату рукописа и илуминацији.

Требник Патријаршијске библиотеке има II, 306 листова. Има кожни повез из XVIII века.

Рукопис се помиње у Годишњаку II, 252, где се везује за Босну.[8] Овај *Требник* је исписан на папиру са воденим знацима. Из 1520–30, 1528. Briquet 14469, 1524, Briquet 5419. За ове водене знаке захваљујем колеги Станковићу.

Лазар Мирковић, који се такође задржао на рукописима поп-Јована из Кратова, у свом чланку је приметио да *Требник* из 1526. године у Патријаршијској библиотеци има непотпун запис, тако да је део записа испред речи Јован „истачкан" па се не види да ли је он назван попом[9] (сл. 1).

Требник је украшен и занимљивом заставицом на почетку, богатим низом иницијала и неколиким скромним, уским заставицама.

Требник има изузетне паралеле у двама требницима из збирке Рад. Грујића у Музеју Српске православне цркве. Та два требника је Димитрије Богдановић датовао у другу четвртину XVI века.[10] Ми смо детаљно проучили илуминацију патријаршијског *Требника* и та два нешто каснија требника Грујићеве збирке, 3.I.63 и 3.I.68.

Заставице и иницијали патријаршијског *Требника* доста су оригинални и видеће се да се доста разликују од илуминације коју је употребљавао поп Јован.

---

[5] З. Јанц, н.д., 112.

[6] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, бр. 455.

[7] Љ. Стојановић, н.д. III, стр. 352.

[8] Годишњак II, 252. И. Руварац, *Нешто о Босни, Дебарској и Дабро-босанској епископији и о српским манастирима у Босни.*

[9] Л. Мирковић, *Протопоп Јован, Србин из Кратова, преписивач и минијатор књига, 1526–1583. год.* Богословље св. I, Београд 1957, 22.

[10] Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији, XI–XVIII века*, Београд 1982, бр. 1612 и 1613, стр. 111.

Заставица на почетку патријаршијског *Требника* или молитвеника, како рукопис називају, такође је образована двама редовима кругова повезаних паралелним цртама (сл. 2). Ова заставица стоји усамљена у илуминацији наших рукописа и сасвим се разликује од илуминација поп-Јованових рукописа који на почетку редовно имају заставице у које су унети портрети јеванђелиста, као што ћемо видети из јединог рукописа тога мајстора који се чува у Београду, и других његових радова које је објавила Загорка Јанц. Изузетак чини само његов рукопис који се чува у Рилском манастиру.

Као што смо рекли, иницијали *Требника* Патријаршијске библиотеке су доста оригинални и видеће се да се доста разликују од оних које је употребљавао поп Јован, а блиски су онима у збирци Рад. Грујића, који су стилски повезани са патријаршијским *Требником*, односно видимо да се иницијали у патријаршијском *Требнику* битно разликују од оних у рукописима поп-Јована, тако да се већ на једном од првих иницијала нашег *Требника* на 1.11 *в* налази иницијал *В*, који је украшен раскошним гранама (сл. 3). Истим орнаментима је украшен још један иницијал на листу 159 *в* (сл. 4). Мање битно различити од поп-Јованових су иницијали на листу 65 *в* (сл. 5), док је иницијал *П* формиран преплетима. Исто тако су новог облика иницијали на листовима 122 *в* (сл. 6), лист 62 *в* (сл. 7), 82 *в* (сл. 8), 159 *р* (сл. 9). Иницијал *О* на листу 123 *в* доноси нове орнаменталне елементе (сл. 10) флоралног типа. На листу 157 *р* налази се преплетни иницијал *В* какав постоји и у низу других српских иницијала тога времена, али не и код поп-Јована (сл. 11). Раскошан иницијал на листу 165 *р* патријаршијског *Требника* украшен је биљним и преплетним орнаментима које не налазимо код поп-Јована (сл. 12). Иницијал *М* је богато украшен (л. 194 *р*), али је јединствен међу рукописима кратовског скрипторија на почетку XVI века (сл. 13). Међутим, он се налази у рукопису Грујићеве збирке 1.2 *в* (3.I.68).

Споменули смо да се осим заставице на насловној страни и низа иницијала у патријаршијском рукопису налази и неколико скромних, малих заставица. Оне се налазе на страницама 32 *р* (сл. 14) и 232 *р* (сл. 15). Њих је репродуковала Загорка Јанц (сл. 1а).

Исто тако се у нашем *Требнику* налазе цветови распоређени на маргинама рукописа и то на листовима 169 *р* (сл. 16) и 202 *р* (сл. 17).

Целокупну илуминацију *Требника* Патријаршијске библиотеке објавила је Загорка Јанц у копијама под бројем 1, 1а и 1б.

Илуминација обају требника збирке Рад. Грујића веома је блиска оној у патријаршијском требнику, тако да је то рад мајстора који је добро познавао наш рукопис. То су иницијали на страницама 30 *в*, 31 *в*, који су слични патриаршијском *Требнику* на страни 165 *р* (сл. 12). Исто тако су за нас значајни орнаменти на уским заставицама *Требника* 3.I.63, Грујићеве збирке, на страна-

ма 104 *в* (сл. 18), 28 *в* (сл. 19), 62 *в* (сл. 20), 39 *р* (сл. 21) и 54 *р* (сл. 22), као у патријаршијском *Требнику* на 1.83 *р;* што се тиче илуминације у *Требнику* збирке Рад. Грујића 3.I.68 налазимо велику сличност у иницијалу на страни 2 *в* са иницијалом у патријаршијском *Требнику* на листу 194 *р*.

Пошто смо у више махова указивали на рукописе поп-Јована из Кратова, овде доносимо илуминацију јединог његовог рукописа који се чува у Београду. То је *Реметско четворојеванђеље* из 1580. године, данас у Музеју Српске православне цркве бр. 332.[11] Рукопис је илуминиран орнаментиком типичном за радове поп-Јована из Кратова. На почецима сваког јеванђеља налази се правоугаона заставица са уписаним ликом јеванђелиста (сл. 23–26), у медаљону. Основа минијатура је златна, а боје су плава и црвена. Осим ових већих заставица, у рукопису се налази и неколико уских, мањих заставица. Заставица на листу 1 *р* (сл. 27), украшена је преплетним орнаментима. Основа је златна, а детаљи су плави и црвени. На листу 208 *в* је уска заставица украшена орнаментима увијене траке (Загорка Јанц, сл. 12, бр. 3). Основа је златна а орнаменти су плаве и црвене боје. На листу 76 *р* је занимљива заставица украшена необојеним орнаментима на златној основи (сл. 28, Загорка Јанц, сл. 12, бр. 1). На листу 272 *р* је заставица украшена уплетеним увојцима завршеним тролистима (сл. 29, Загорка Јанц, сл. 12, бр. 2). На крају рукописа су два занимљива и значајна записа. На листу 289 *р* налази се запис из 1580. године који је у месту Кралеву у дане Јо Михна исписао поп Јован Србин из места Кратова[12] (сл. 30). На версо истог листа сачуван је запис из 1648. године из којег видимо да је исти рукопис купио и приложио манастиру Раковици, храму арнистратига Михаила и Гаврила, хаци Комнен[13] (сл. 31). На последњој страни налази се текст који даје опис једне фазе у преносу овог рукописа до места где се сада налази. Доноси се година 1581, али текст није унет у *Старе записе и натписе*, иако по стилу одговара записима. Међутим, текст доноси једну фазу историје рукописа, коју је описао Л. Мирковић у старинама фрушкогорских манастира.[14]

---

[11] Рукопис је објављен можда први пут у *Сербском народном листу*, 1845, стр. 179, затим Л. Мирковић, *Старине фрушкогорских манастира*, Београд 1931, стр. 18–19, табл. XVII и XVIII.

[12] Љуб. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, бр. 752.

[13] Исто, I бр. I. 1832.

[14] Л. Мирковић, *Старине*, стр. 18–19.

Mara Harisijadis

DIE ÄLTESTE IN KRATOWO ENTSTANDENE HANDSCHRIFT AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS

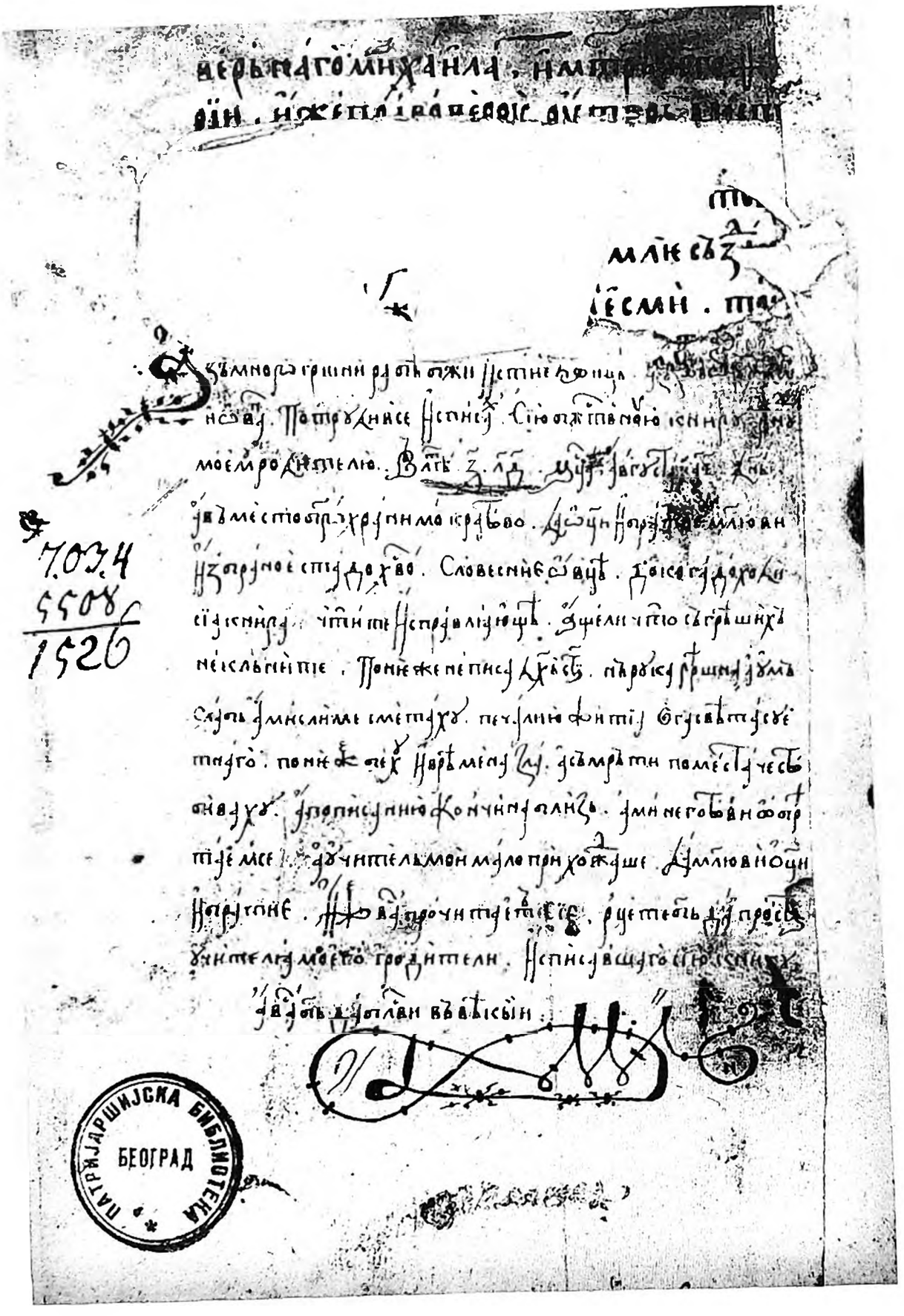
Zusammenfassung

Der Serbe Jovan aus Kratowo hat eine Menge von zwischen 1558 und 1583 entstandenen Handschriften hinterlassen, womit er sich als bedeutender balkanischer Abschreiber, aber auch Illuminator bzw. Schöpfer von charakteristischen Medaillons mit den Figuren der Evangelisten hervorgetan hat.

Der Name Jovan taucht bereits in einer Handscrhift aus dem Jahre 1526 auf – im Ritualbuch, das sich nun in der Bibliothek des Serbischen Patriarchats befindet – aber da handelt es sich um einen anderen Jovan. Dieses Ritualbuch unterscheidet sich von den Arbeiten des Jovan aus Kratowo, sowohl hinsichtlich des Formats der Handschrift wie auch der Paleographie und der Illuminierungen. Die Vignetten und Initialen im Ritualbuch aus dem Jahre 1526 sehen ganz anders aus als diejenigen, die Jovan aus Kratowo verwendet hat. Die Schlußlinien oder Vignetten weisen zwei mit parallelen Linien verbundene Reihen von Kreisen auf und entbehren jener für Jovan üblichen Figuren der Evangelisten.

Am nächsten kommen dieser Handschrift zwei Ritualbücher aus der Sammlung von R. Grujić im Museum der Serbischen orthodoxen Kirche, die man sonst in das zweite Quartal des 16. Jahrhunderts datiert hat. Die üppig ausgeführten Initialen weisen ebenfalls mehr Ähnlichkeiten mit serbischen Buchverzierungen als mit Jovan oder anderen Abschreibern aus Kratowo.

Jovan, der Serbe aus Kratowo, hat 1580 über sich eine kurze Aufschrift im Evangeliar in Remeta aus dem Jahre 1550 hinterlassen. Die sie umkreisenden Evangelisten und Medaillons weisen auf seinen unverkennbaren Stil hin.



7034
5508
1526

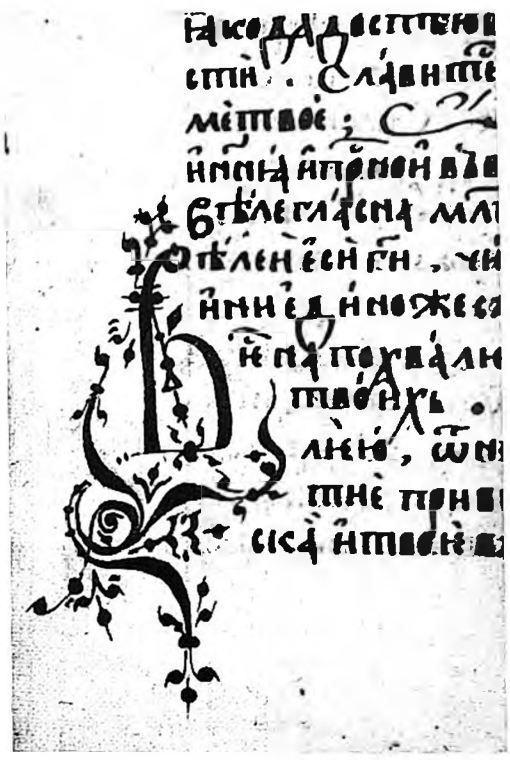
ПАТРИЈАРШИЈСКА БИБЛИОТЕКА
БЕОГРАД

Сл. 1. Запис у требнику Патријаршијске библиотеке бр. 171.1.306 в.

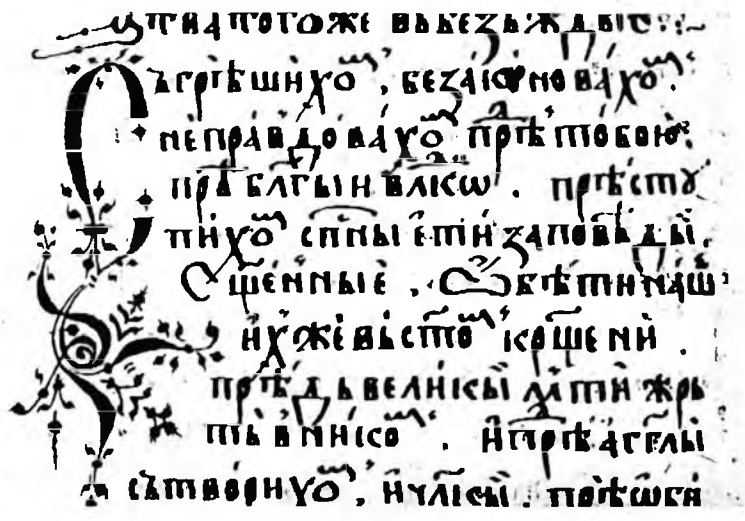


Сл. 2. Насловна страна требника Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 1р

Сл. 3. Иницијал у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 11в

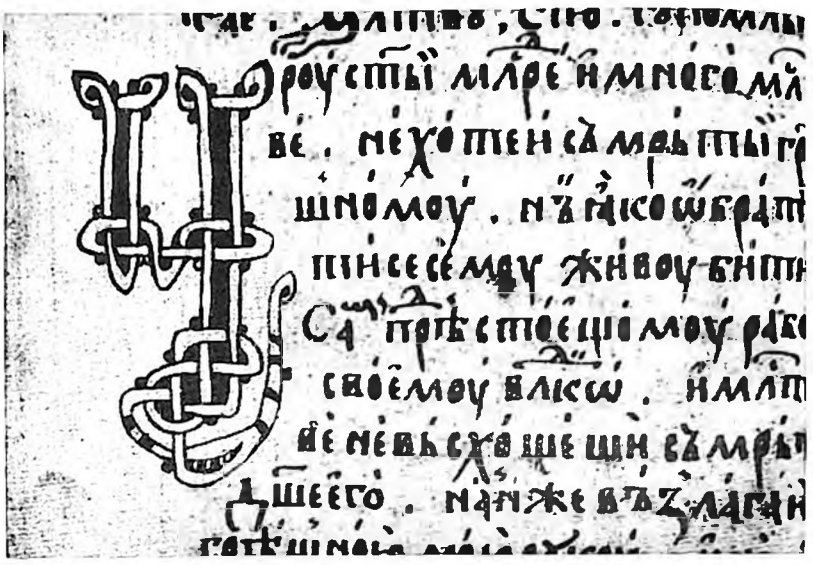


Сл. 4. Иницијал у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 159в

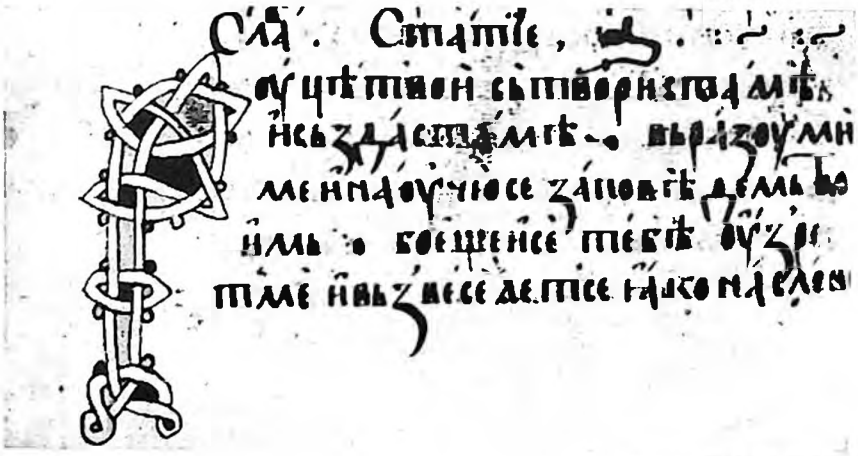




Сл. 5. Иницијал у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 65в



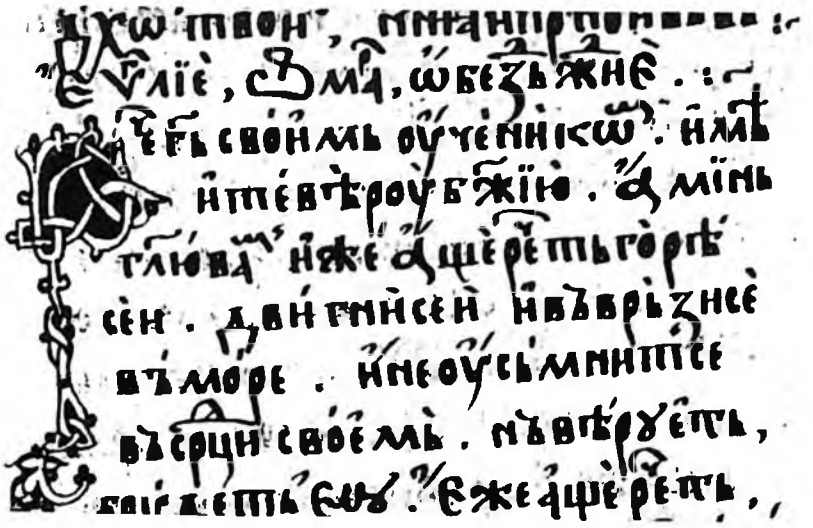
Сл. 6. Иницијал у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 122в



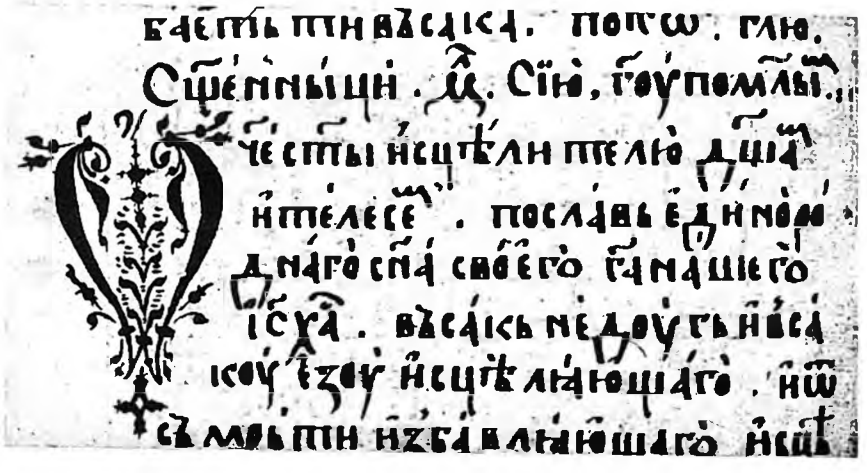
Сл. 7. Иницијал у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 62в



Сл. 8. Иницијал у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 82 в



Сл. 9. Иницијал у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 159р



Сл. 10. Иницијал у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 123в



Сл. 11. Иницијал у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 157р



Сл. 12. Иницијал у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л.165р

Сл. 13. Иницијал у требнику Патријаршијске библитеке, бр. 171, л. 194р

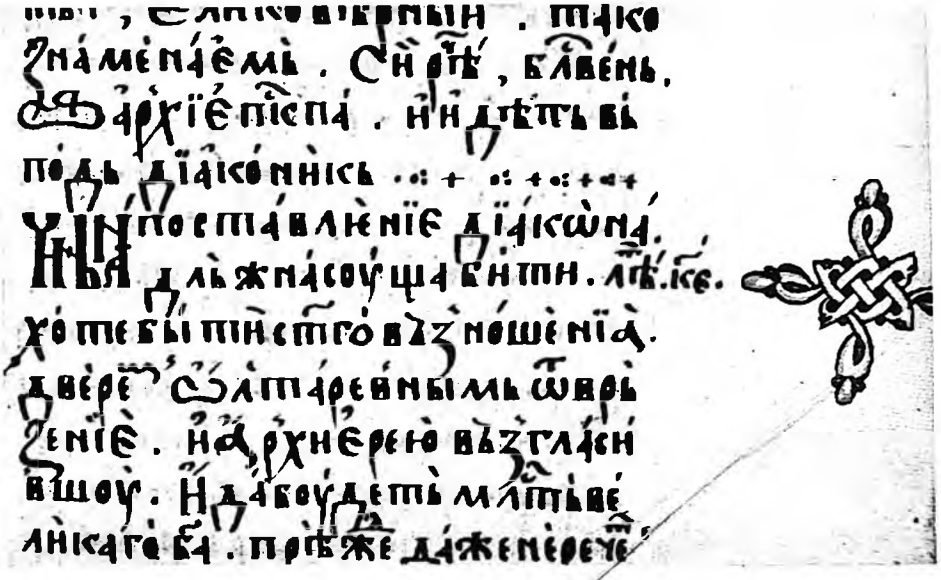




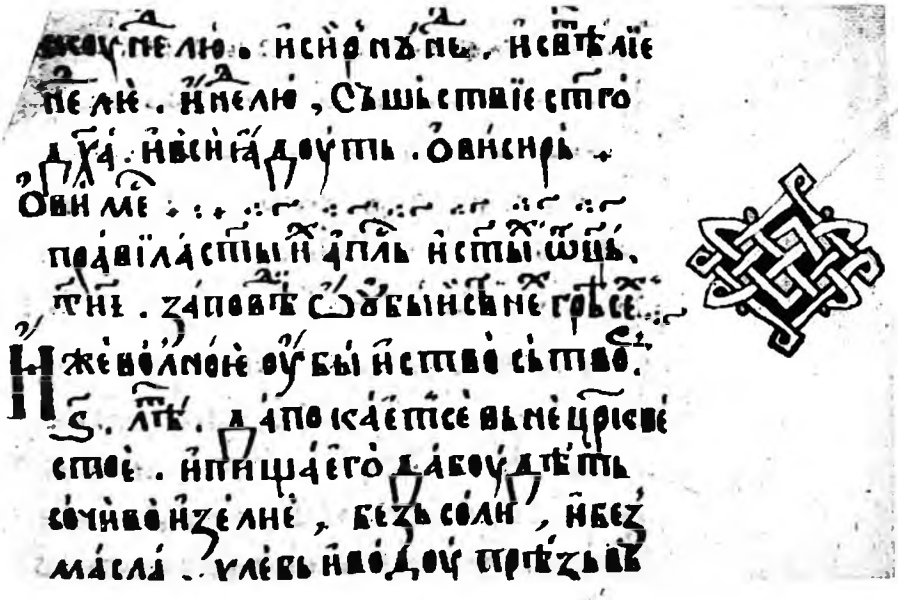
Сл. 14. Заставица у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 32р



Сл. 15. Заставица у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 232р



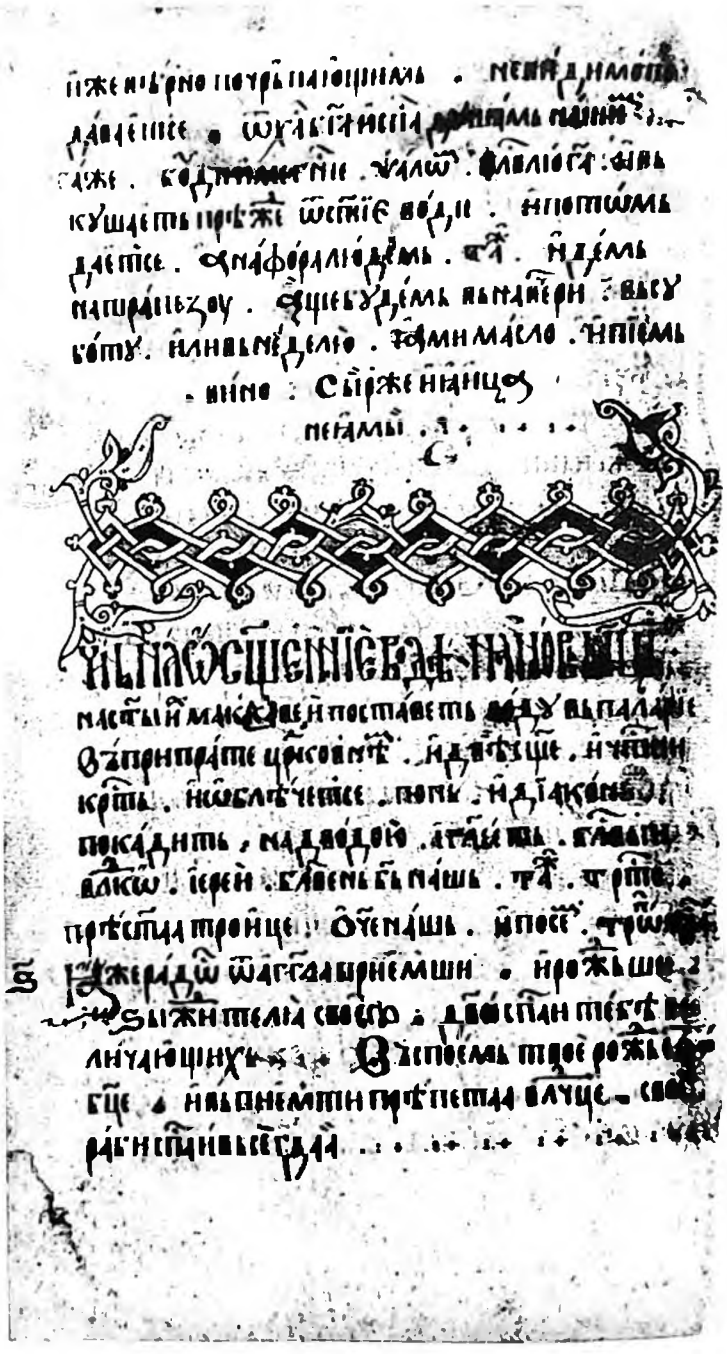
Сл. 16. Орнамент у требнику Патријаршијске библиотеке бр. 171, л. 169р



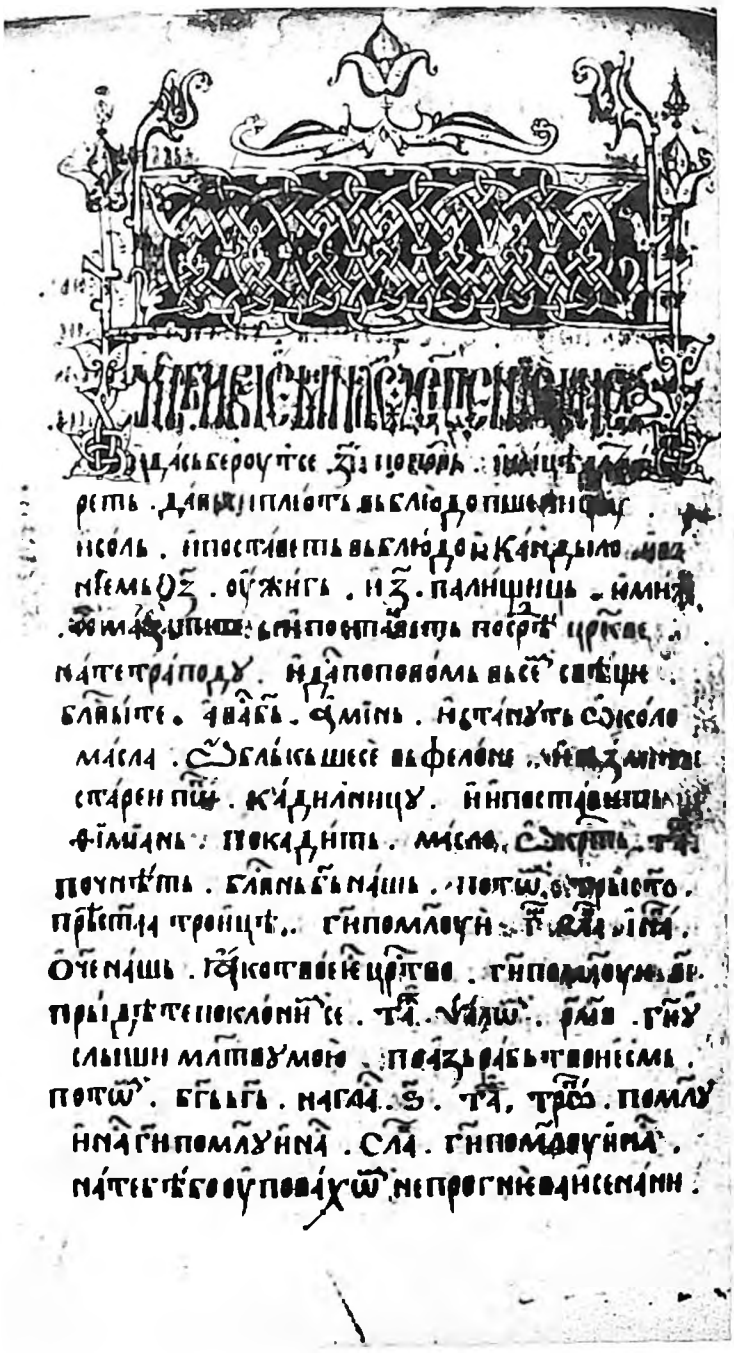
Сл. 17. Орнамент у требнику Патријаршијске библиотеке бр. 171, л. 202р



Сл. 18. Заставица у требнику Грујићеве збирке 3.1/63, л. 104в



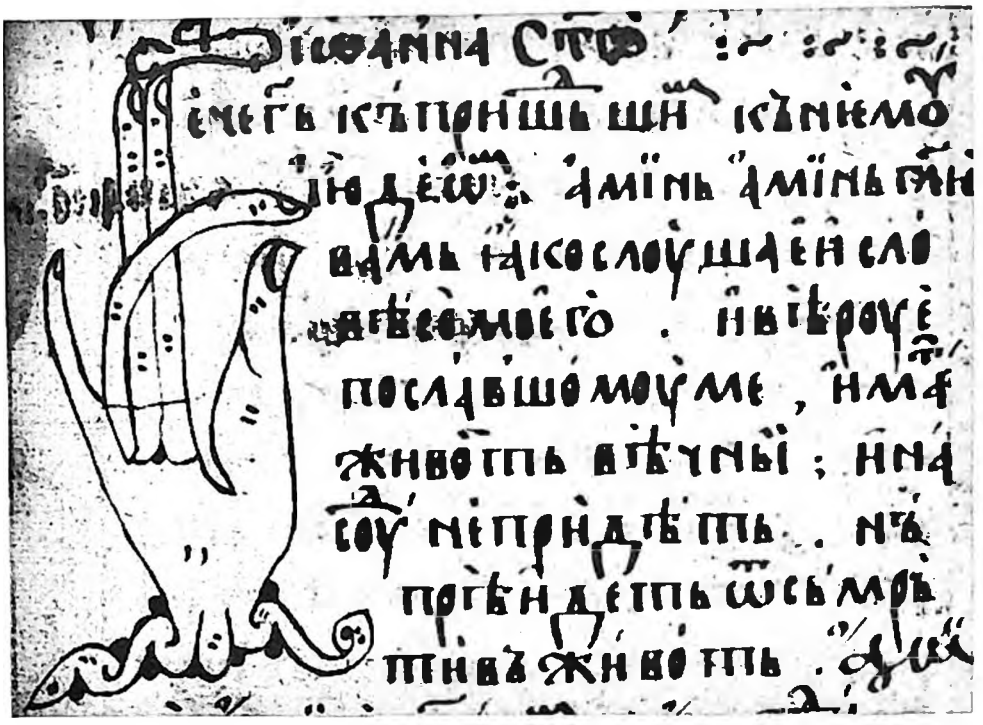
Сл. 19. Заставица у требнику Грујићеве збирке 3.1.63, л. 28в



Сл. 20. Заставица у требнику Грујићевс
збирке 3.1.63, л.62в



Сл. 21. Заставица у требнику Грујићевс
збирке 3.1.63, л. 39р



Сл. 22. Иницијал у требнику Патријаршијске библиотеке, бр. 171, л. 83р



Сл. 23. Заставица у јеванђељу, бр. 332 Музеја Српске православне цркве, л. 5р



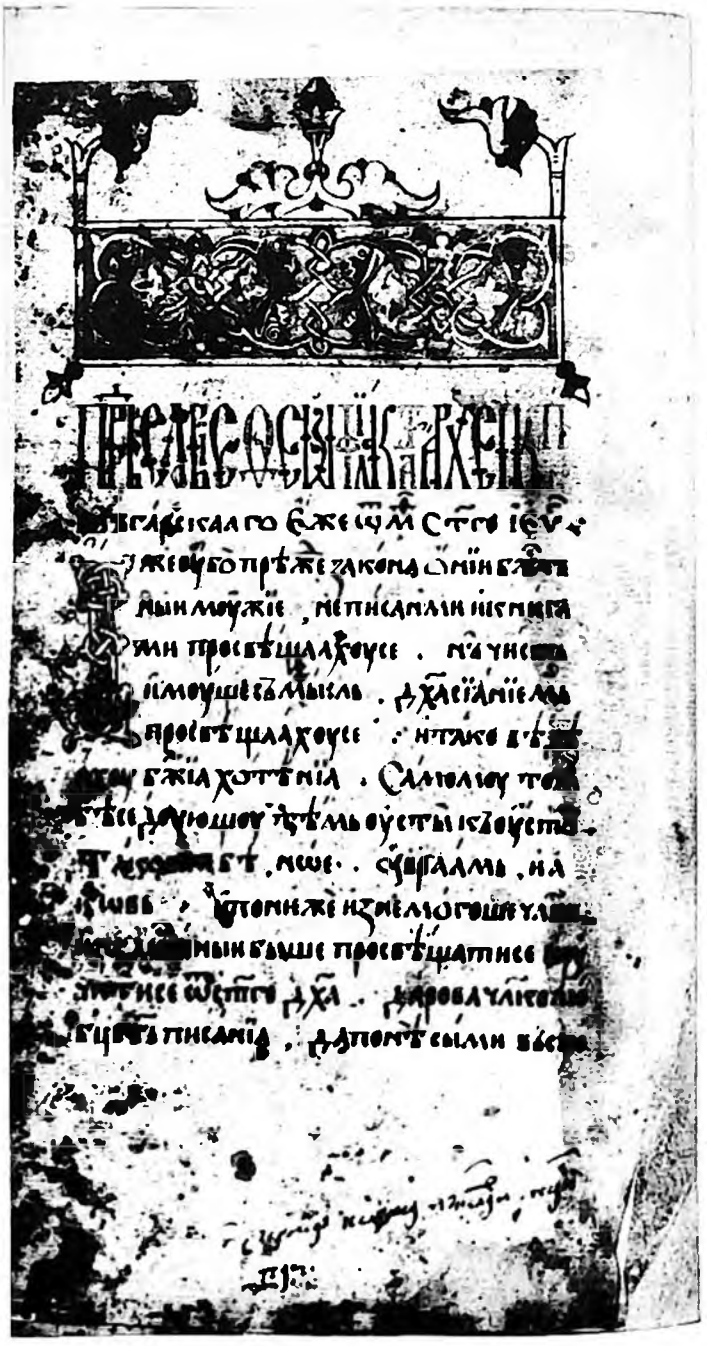
Сл. 24. Заставица у јеванђељу, бр. 332 Музеја Српске православне цркве, л. 79р



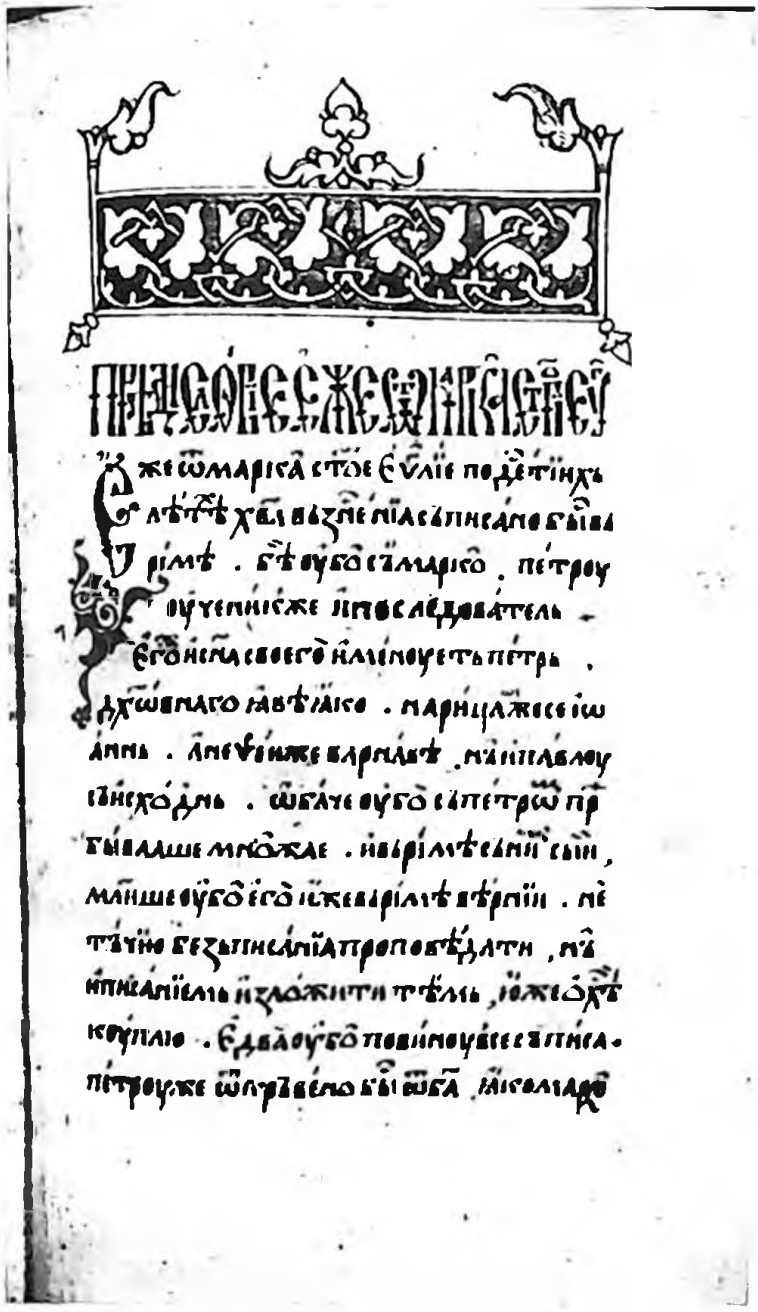
Сл. 25. Заставица у јеванђељу, бр. 332 Музеја Српске православне цркве, л. 128р



Сл. 26. Заставица у јеванђељу, бр. 332 Музеја Српске православне цркве, л. 211р



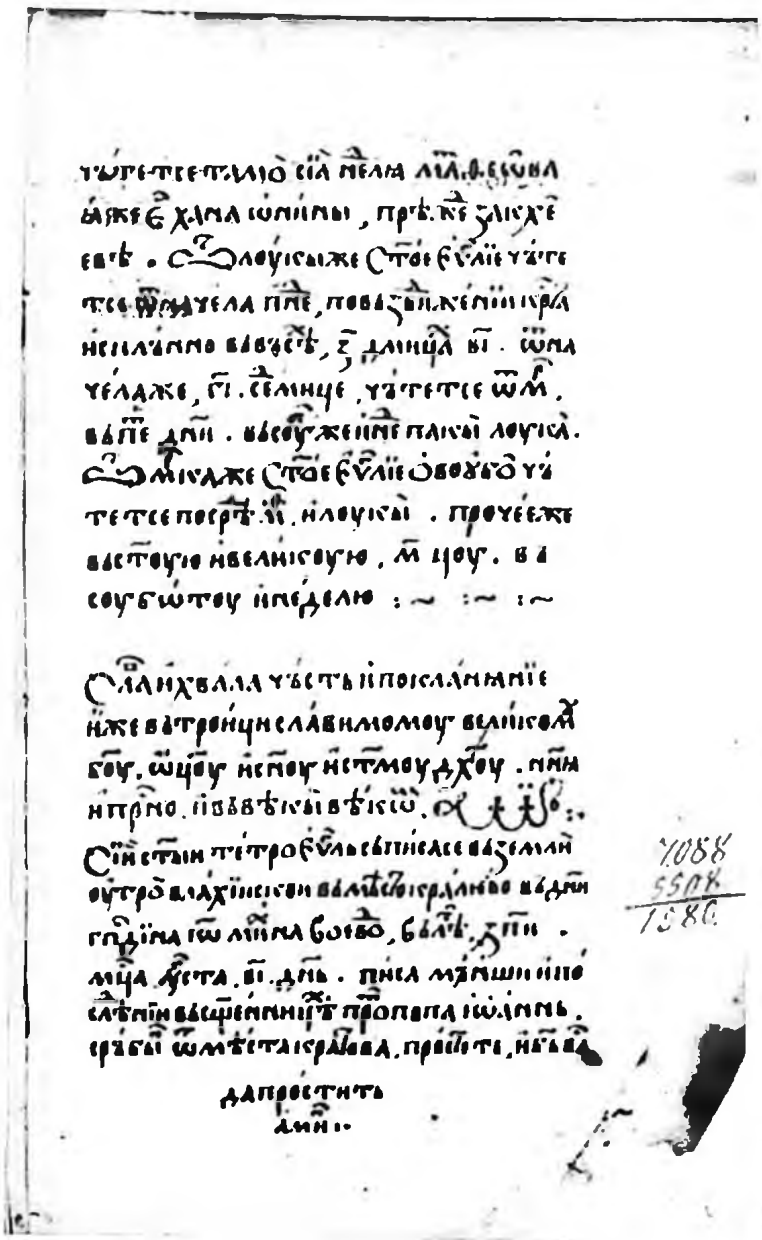
Сл. 27. Заставица у јеванђељу, бр. 332 Музеја Српске православне цркве, л. 1р



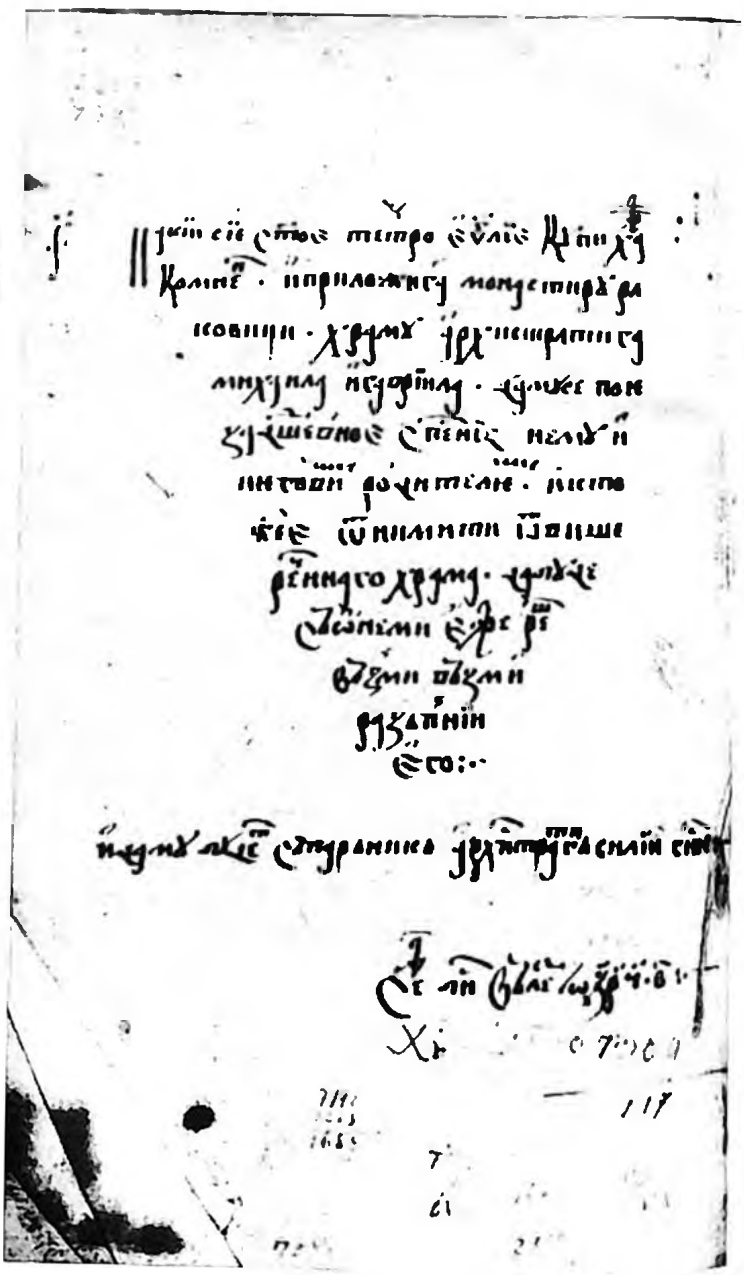
Сл. 28. Заставица у јеванђељу, бр. 332 Музеја Српске православне цркве, л. 76р



Сл. 29. Заставица у јеванђељу, бр. 332 Музеја Српске православне цркве, л. 125р



Сл. 30. Запис у јеванђељу, бр. 332 Музеја Српске православне цркве, л. 289р



Сл. 31. Запис у јеванђељу, бр. 332 Музеја Српске православне цркве, л. 289в

АЛЕКСАНДАР МЛАДЕНОВИЋ

Предговор у грачаничком Октоиху (1539) и поговори у милешевском Псалтиру (1544) и Молитвенику (1546) – текстуалне и филолошке напомене

Предговор и два поговора у трима штампаним књигама: у *Октоиху* (Грачаница, 1539), у *Псалтиру* (Милешева, 1544) и у *Молитвенику* (Милешева, 1546)[1] – чине, заправо, две различите целине тако што је на једној страни предговор у грачаничком *Октоиху,* а на другој – поговори у поменутим двема милешевским штампаним књигама. Основна разлика је у обиму и у карактеру података које нам нуде ови текстови; у језику, наравно, ње нема јер су сви они писани српскословенским језиком друге четвртине XVI века, који је дотада у еволуцији и стабилизацији био већ прешао свој зенит, тако да евентуална мања језичка неслагања међу овим текстовима нису таква да би могла ремети-ти нашу слику о јединственом српскословенском језику у њима.

Предговор у грачаничком *Октоиху,* који нам је познат из оригинала и штампаног издања које доноси Љуб. Стојановић (а који га је преузео такође из публикованог текста И. П. Каратајева)[2] – по обиму је мањи, скоро за половину, од сваког од поменутих милешевских поговора. После дужег увода, садржин-ски општег духовног типа, који обухвата више од половине самога текста, састављач грачаничког предговора истиче да је и он сам, „смерени и худи", будући инспирисан „Дамаскином, Космом и Ијосифом", приступио „ка писа-нију сеје свештеније књиги". Одмах затим наставља молбом упућеном стари-

[1] Сва три текста, у целини, објавио је Љуб. Стојановић: *Стари српски записи и натписи.* – Београд, 1902, књ. I, 163 (*Октоих,* Грачаница, 1539), 168 (*Псалтир,* Милешева, 1544); 1923, књ. IV, 50–51 (*Молитвеник,* Милешева, 1546). На 170. страни овога I тома Љуб. Стојановић је донео један мањи одломак поговора из поменутог *Молитвеника.* Иначе, о години (1546) штампања *Молитвеника* уп. Ђ. Сп. Радојичића: *Година штампања милешевског Требника.* – Историски записи, Цетиње, VI/1953, књ. IX, св. 2, 510–511; уп. и Д. Медаковића, који такође узима ову годину (*Графика српских штампаних књига XV–XVII века.* – Београд (Српска академија наука), 1958, 224; овде се на 79. страни помиње и 1545. година.

[2] Уп. Љуб. Стојановић, *Стари српски записи и натписи,* I, 163.

ма, себи равнима и младима, да појући, читајући или пишући, грешке исправљају ради Христове љубави, а самог састављача, који се трудио о овоме делу, да они благослове, „да васи купно славим Оца и Сина и Светаго Духа". После овога следи завршни део: „Повеленијем васеосвештенаго Никанора, митрополита новобрдскаго, трудих се о сем ва Митрополији Грачаници аз Христу раб Димитрије. Ва лето 7047 [1539]." Овај предговор не даје никакве податке нити ближе информације о самој штампарији у Грачаници, о самом раду на књизи и сл.

Насупрот овом грачаничком предговору, текстови из поменутих милешевских књига, настали само 5 одн. 7 година касније, садрже у себи низ значајнијих података, као на пример (а) да је милешевски игуман Данил са братством пожелео да оснује штампарију у манастиру и да је ради тога послао у Венецију своје јеромонахе Никанора и Саву заједно с бањским игуманом Мардаријем, (б) да су они отуда донели све што је потребно за штампарију, (в) да су саставили (написали) псалтир односно молитвеник, (г) да се умољавају сви они који буду појали псалме или друге текстове, или их преписивали, да евентуалне грешке исправљају и ствараоце тих текстова да не проклињу него да благосиљају, (д) да су се заповешћу игумана Данила о *Псалтиру* трудили (штампали): „смерени свештеноиноци" јеромонаси Мардарије и Теодор, а о Молитвенику: дијак Дамијан и Милан који је „от Црније Загори, од места нарицајемаго Обна јеже јест близ великије реки глагољемије Саве", (ђ) да се умољавају сви да појући исправљају евентуалне грешке у тексту и да ствараоце ових књига не проклињу него да их благосиљају, (е) да је *Псалтир* завршен „от битија ва лето 7053, а от рождаства Христова 1544", а *Молитвеник* „саписа се от битија ва лето 7055, а от рождаства Христова 154[6]", (ж) да су обе књиге биле завршене у Милешеви за приближно исто време: *Псалтир* за десет (од 1. јануара до 30. октобра), а *Молитвеник* за непуних осам месеци (од 27. јануара до 20. септембра).

Поред других података које пружају ова два милешевска поговора, ту сазнајемо да је један од штампара *Молитвеника* био и Милан, очигледно световно лице судећи по имену, за разлику од другог штампара ове књиге дијака Дамијана и од обојице штампара *Псалтира*, јеромонаха Мардарија и Теодора, који имају, наравно, црквена имена.[3]

Оба текста милешевских поговора сачувана су до данас у целини: примерак *Псалтира* (1544), који се чува у Народној библиотеци Србије у Београду (сигн. И 56), садржи цео поговор (стр. 316, 316а, 317, 317а),[4] а такође поговор у

---

[3] В. Шалипуровић истиче да су „Дамьан и Милан" „два нова калуђера-ђака" (уп. *Милешевска Штампарија 1544–1557.* Пријепоље 1972, 20).

[4] Иначе, *Псалтир* по И. П. Каратајеву има 350 листова (*Хронологическая роспис славянских книг напечатанных кирилловскими буквами 1491–1730.* Санктпетербург 1861, 6; *Описание славяно-русских книг напечатанных кирилловскими буквами. Том первый с 1491 по 1652 г.* Санктпетербург 1883, 102) – што би значило да поменути примерак ове књиге из Народне библиотеке Србије није потпун него да му недостају неки делови.

целини, има и примерак *Молитвеника* (1546) који се данас налази у Библиотеци Матице српске у Новом Саду (сигн. Р. Пал Сх II 9.1).[5] Ово су изузетне реткости јер више примерака ових књига, које смо за ову прилику прегледали непосредно или посредно, немају сачуване последње листове на којима су одштампани ови поговори.[6] Оба ова поговора, као и грачанички предговор, требало би свакако фототипски издати, што до данас није учињено.[7]

Рекли смо већ да се два милешевска поговора разликују, пре свега садржински, од грачаничког предговора. То је показало и горње излагање, што се лако открива најобичнијим поређењем ових текстова. Између себе, међутим, ова два милешевска поговора имају, наравно, великих сличности (исте реченице, исти делови текста), али су и разлике приметне.[8] Не ради се само о разлици на местима где се говори о самој књизи која је у питању или о различитим штампарима ових двеју књига, него и о неким типографским и филолошким неслагањима међу њима. Тако се, на пример, јасно види да је текст поговора *Молитвеника* (1546) накнадно сачињен (слаган), да је из оног ранијег, из *Псалтира* (1544), коришћен само текстуални део а не и сам његов слог. Указујемо на следећа неслагања између ових двају поговора.

А. Типографске разлике

а) неистоветна деоба истих речи на крају текстуално истих редова

Псалтир	Молитвеник
выплыщёни-ѣсмь	**выплыщёнѣѣ-смь**

[5] Према Љуб. Стојановићу (*Стари српски записи и натписи*, IV, 50–51) и примерак *Молитвеника* (1546) у Библиотеци манастира Хиландара има цео овај поговор.

[6] Таква су три примерка *Псалтира* (1544) из Народне библиотеке Србије у Београду (сигн. И 38, И 53, И 55), затим примерак *Молитвеника* (1546) из Архива Српске академије наука и уметности, сигн. 87 (уп. Катарина Мано Зиси, *Старе ћириличне штампане књиге у Архиву Српске академије наука и уметности* – Археографски прилози, Београд, 1984–1985, књ. 6–7, 310–311), као и примерци из Грујићеве збирке у Музеју Српске православне цркве такође у Београду: *Молитвеник* (1546) сигн. 313, *Псалтир* (1544) сигн. 315. Примерак *Молитвеника* (1546) у Библиотеци Матице српске у Новом Саду (сигн. Р Пал. Сх II 9) нема последњу страну (361) поговора а претходне три има, а други примерак ове књиге, такође из ове Библиотеке (сигн. Р Пал. Сх II 9.2) нема цео текст поговора заједно са многим другим листовима. Слично томе, примерак *Молитвеника* (1546) из Народне библиотеке Србије (сигн. И 14) има само прву страну поговора а остале три нема. Према усменом саопштењу колеге Љ. Котарчића, Библиотека Епархије у Пакрацу поседује три примерка овог *Молитвеника* (бр. 83, 84, 85), али су сви они такође без поговора на крају јер су листови нестали.

[7] У поменутој књизи В. Шалипуровића (в. нап. 3) налазимо фототипски издате три од укупно четири стране из поговора *Псалтира* (1544).

[8] Да ли је због те велике сличности међу њима Љуб. Стојановић сматрао да треба из *Молитвеника* донети само онај мањи део у којем се говори о штампарима ове књиге (уп. *Стари српски записи и натписи*, I, 170) – може се, засада, само претпостављати, мада се може помишљати да тада, када је спремао ову своју I књигу, поменути аутор није поседовао цео текст овога поговора.

бра-тїе	братїѥ и др.

б) одвојено и састављено одштампане исте речи

Псалтир	Молитвеник
азьсмѣренїи	а зь смѣренїи
троудолюбьз'не	троудо любьз'не
вьзнсенїагнсꙗ	вьзнсенїа гнсꙗ
троудив'ших'себлсливите	троудивших'се блсвете и др.

Б. Графијске и правописне разлике истих речи

Псалтир	Молитвеник
данїиль	даниль
ѥромонахъ	ѥромонахь
братїами	братїꙗми
форми	фѡрми
итал'скїе	італьскїе
баньскымь	баньсїимь
Венетїю	Венѣтїю
типаре	типарѣ
боудеть (x 2)	боудѣть (x 2)
ѡ семь (x 2)	ѡ сѣмь (x 2)
грѣшнїи	грѣшьнїи
Данїила	Даниꙗ
исправлꙗите	исправьлꙗите
съложенїа	сьложенїꙗ
въ вѣкы вѣкомь	вь вѣкы вѣкѿ
аминъ	аминь
съврьшище се	сьврьшище се и др.

В. Језичке разлике у истим речима истог текста

Псалтир	Молитвеник
Въжделѣхѿ	Вьжделѣхь
мил'	мили
блсвите	блсвете (2. мн. имп.)
брѣнна	брѣннаа
вьсе	все.

Г. Штампарске грешке у истим речима истог текста

Псалтир	Молитвеник
кньнѣте (погрешно)	**клънѣте** (исправно)
ѣнась (погрешно)	**и нась** (исправно).

Све ове типографске и филолошке разлике између поговора ових двеју милешевских књига указују не само на то да њих нису сачинили исти људи – што се, уосталом, види и из самог текста поговора – него и на то да, у графијско-ортографском погледу, састављачи ових текстова поговора нису у свему били истог образовања. На ово указује нарочито писање имена *Данил,* које је у поговору *Псалтира* донето правописно на традиционалан начин, а у *Молитвенику* – фонетски. Остале наведене разлике, на пример алтернативна међусобна употреба појединих слова, не указују на различит ниво писмености састављача ових двају текстова, него једноставно на ауторско неподударање у избору одговарајућег графијског знака приликом писања (или штампања) одређене речи.

И на крају треба нешто рећи и о издању ових текстова. Све њих треба, како је већ речено, издати фототипски да би се сачували за будућност и да би у свом оригиналу били лако доступни другима за нова проучавања. Исто тако треба приредити и њихова нова издања у изворној графији,[9] али и рашчитано, транслитерирано и транскрибовано, уз задржавање, наравно, свих особина језика тих текстова, као што ћемо то учинити овде у наставку.

Предговор у *Октоиху* (Грачаница, 1539)

Понеже убо ми недостојни бихом от нашеје лености улучити јакоже они божаставни и преждни мужије иже не писанми и књигами просвештааху се, напоследак же васештедри иже ва трех лицех поклањајеми и славими Бог не презре своје раби, на ['већ'] изволи својеју благостињеју исплнити цркав своју различними богодахновеними писанми ка славословију Јего. И даст нам скровиште духовноје свештеније они и божаставније муже, Дамаскина же глаголу и Космy и Ијосифа, најтијем Светаго Духа научајемије предаше нам песнослo-

[9] Поређењем текста издања ових милешевских поговора с њиховим оригиналима, поред других недоследности, откривени су и следећи пропусти: а) штампарску грешку из оригинала *Псалтира* **ѣнась** треба у издању исправити: **и нась**; б) после речи **Молим' ти се** у оригиналу *Псалтира* долази **ѡ гн** (о Господи), што је у издању испуштено; в) после речи **Вишѣтію** у оригиналу *Молитвеника* долази текст: **і ѣкса недостѣч'наа ѿтовѣд пріимеши**, што је испуштено у издању; г) место **грѣш'на и ѡчаюнѣін,** у издању предговора *Молитвеника* треба да стоји **грѣш'наа и ѡжаюнѣін,** како је у оригиналу. У издању предговора из грачаничког *Октоиха* налазимо **чьтѫщ и славимо**, а треба **чьтѫщѥ и славимь** како је у оригиналу.

вити иже ва вишњих славословимаго ангелскими трисветими гласи Бога, пријехом и из обилства писанијем душеспасније сије књиги: јест убо целомудрију наставница и ка Богу примирениje и печали потребљениje и благодарениjу вина.

Тем же и мне смеренаго и худаго подвиже ка писанију сеје свештениje књиги от осмих гласов четири, ва испљениje славословија трисличнаго ва јединстве поклањаjемаго божаства. Сего ради молју старце и савазрасније ми и јуније, појуште или чатуштеје или пишуштеје, љубве ради Христове исправљајте, нас же, усрдно трудивших се ва сије дело, благословите да васи купно славим Оца и Сина и Светаго Духа, тамо же светом јеје озарим се, амин.

Повеленијем васеосвештенаго Никанора, митрополита новобрдскаго, трудих се о сем ва Митрополији Грачаници аз Христу раб Димитрије. Ва лето 7047 [1539].

Поговор у *Псалтиру* (Милешева, 1544)

Извољенијем Оца и ваплштенијем Сина и сашаствијем Светаго Духа аз смерени игумен милешевски Данил ијеромонах и са всеми о Господи братијами важделехом трудољубазне јеже саставити форми ва Монастири Светаго Вазнесенија Господња. И послахом о Господи братију нашу: Никанора ијеромонаха и Саву ијеромонаха ва страни италскије, и са игуменом бањским Мардаријем ијеромонахом, ва миросповствујушти град Венетију. И васа недостачнаја отуду принесоше. И саставихом сије типаре јелико вазмогохом постигнути. И саписахом душеполазније књиги сије Псалтири. Ва њих же приложихом синаксаре, дневније же и посније, и часословац, имеје ноштнују и дневнују службу. | Тем же колене преклон, молју се и мил се дејy појуштим или стихологисујуштим или преписујуштим аште будет что погрешено, исправљајте и нас, о сем трудивших се, благословите а не клнете;[10] пољеже не писа Дух Свети ни ангел на ['већ'] рука грешна и брена, и дух унили и окајани и грешни.

Повеленијем господина и оца нашего игумена Данила ијеромонаха и васе о Господи братије трудихом се о сих списанији смерени свештеноиноци Мардарије ијеромонах и Теодор ијеромонах. Молим ви се, о Господи оци и братија, и коленом касају се аште не рукоју на ['већ'] језиком, аште будет что погрешено, појуште, љубве ради Христове, исправљајте и нас,[11] усрдно трудивших се о сем, благословите а не клнете да и | ви улучите услишати страшни владични глас јеже речет ка суштим о деснују Јего: „Придете, благословени

[10] Грешком је у оригиналу одштампано **кнѣнѣте**.

[11] Грешком је у оригиналу одштампано **ѣнась**.

Оца мојего, наследујте уготованоје вам царствије от саложенија миру". Јего же буди васеми нам улучити славеште обоји купно, Оца и Сина и Светаго Духа, и нинја и присно, и ва веки веком, амин. Тому слава и држава ва бесконачније веки, амин.|

|Савршише се сије светије и божаставније књиги, глагољеми Псалтир. Ва њих же приложихом синаксари ва опхожденије летноје, тропари и кодики светим. Такожде и посни синаксар приложихом. И часословац, имеје ноштнују и дневнују службу по уставу преподобнаго оца нашего Сави ијерусалимскаго. Сије саписа се от битија ва лето 7053, а от рождаства Христова 1544, круг слнцу 25, а лун[и] 4, злато число 7, темелије 17, јепахта 3.

Почеше се сије светије књиги писати месеца ђенуарија 1. дан, а савршише се месеца октомврија 30. дан у Милешеве.[12]

Поговор у *Молитвенику* (Милешева, 1546)

Извољенијем Оца и ваплштенијем Сина и сашаствијем Светаго Духа аз смерени игумен милешевски Данил ијеромонах и са васеми о Господи братијами важделех трудољубазне јеже саставити форми ва Монастири Светаго Вазнесенија Господња. И послахом о Господи братију нашу: Никанора ијеромонаха и Саву ијеромонаха ва страни италскије, и са игуменом бањским Мардаријем ијеромонахом, ва миросповствујушти град Венетију. И васа недостачнаја отуду принесоше. И саставихом сије типаре јелико вазмогохом постигнути. И саписахом душеполазније књиги сије глагољемије Молитавник. Ва њих же јеже сказахом. Тем же колене преклон, молју се и мили се дејју појуштим или стихологису | јуштим или приписујуштим аште будет что погрешено, исправљајте и нас, о сем трудивших се, благословете а не клнете; поњеже не писа Дух Свети ни ангел на ['већ'] рука грешнаја и бренаја, и дух унили и окајани и грешни.

Повеленијем господина и оца нашего игумена Данила ијеромонаха и все о Господи братије трудихом се о сих списанији аз многогрешни и окајани и мањши ва чловецех, богати грехми а убоги добрими дели дијак Дамијан и Милан от Црније Загори, од места нарицајемаго Обна јеже јест близ великије реки глагољемије Саве. Молју же јуније и савазрасније и коленом касају се не грдете ни же порапштете аште не рукоју на ['већ'] језиком, аште будет что погрешено, појуште, љубве ради Христове, исправ|љајте и нас, усрдно трудивших се о сем, благословите а не клнете да и ви улучите услишати страшни

[12] Иначе, језички осавремењен текст овога поговора, у нешто скраћеном виду, доноси А. Јефтић: *Милешевски штампани Псалтир и значај псалтира у животу српског народа* – Милешева у историји српског народа. Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања. Јуни 1985, Београд (Српска академија наука и уметности), 1987, 205–206.

владични глас јеже речет ка суштим о деснују Јего: „Придете, благословени Оца мојего, наследујте уготованоје вам царствије от саложенија миру." Јего же буди васем нам улучити славеште обоји купно, Оца и Сина и Светаго Духа, и нињa и присно, и ва веки веком, амин. Тому слава и држава ва бесконачније веки, амин.|

|Савршише се сије светије и божаставније књиги, глагољеми Молитавник. Ва њих же саписахом васе јеже указахом прежде ва сказанију главизни и молитви различније васаке на потребу. Да јест Богу на славу и христијаном на спасеније и на очиштеније васакоје скврни. Сије саписа се от битија ва лето 7055, а от рождаства Христова 1545,[13] круг слнцу 26, а лун[и] 5, злато число 8, темелије 18, јепахта 4.

Почеше се сије светије књиги писати месеца ђенуарија 27. дан, а савршише се месеца сектемврија 20. дан у Милешеве.

***

У закључку ових разматрања можемо констатовати следеће.

Грачанички предговор у *Октоиху* (1539), с једне, и два милешевска поговора у *Псалтиру* (1544) и *Молитвенику* (1546), с друге стране, више се међусобно разликују неголи што се подударају. То је и природно очекивати, јер су састављани у различитим срединама и од различитих људи мада, истина, у врло кратком временском распону. Главно неподударање међу њима огледа се у обиму ових текстова, што се, наравно, одражава и на саму бројност података коју они пружају. Док грачанички предговор не доноси никаква обавештења нпр. о самој грачаничкој штампарији, дотле оба милешевска поговора пружају информације и о милешевској типографији, што је за нас данас свакако драгоцено. Иначе, милешевски поговори су између себе текстуално у највећој мери потпуно подударни. Ово треба свакако и очекивати јер се ради о једној истој штампарији, о двема књигама објављеним у размаку само од две године. Истина, те књиге нису радили исти људи, што јасно показује како само помињање њихових различитих штампара тако и низ овде констатованих међусобних графијских, правописних и типографских разлика – али је на челу и једног и другог посла, у вези са штампањем и једне и друге књиге, стајао Данил, ондашњи игуман манастира Милешеве, који је цео тај рад свакако и обједињавао. Несумњиво његовим настојањем текст поговора *Псалтира* из 1544. г. поновљен је највећим делом и у *Молитвенику* из 1546. г., а с тим текстом поновљено је и обавештење о набавци штампарије из Венеције која је била отуда

[13] Ради се о години 1546, о чему уп. Љуб. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, IV, 51; Ђ. Сп. Радојичић, н.д., 510–511.

донесена у Милешеву али, наравно, још пре штампања прве милешевске књиге.

Сва три текста, грачанички и два милешевска, писана су, разуме се, српскословенским језиком који је код нас до средине XVI века већ био кулминирао у свом развитку и усавршавању. Детаљнија анализа самог језика у овим текстовима захтевала би, јасно, посебна испитивања, што би нас, у овом тренутку, удаљило од саме теме овога прилога, а што би, у скорој будућности и на другом месту, требало свакако учинити.

Aleksandar Mladenović

TEXTKRITISCHE UND PHILOLOGISCHE ANMERKUNGEN ZU DEM VORWORT IM *OKTOIH* (1539) UND DEN NACHWORTEN IN *PSALTER (1544)* UND *MOLITVENIK* (1546)

Zusammenfassung

Der Verfasser vergleicht in diesem Beitrag die Texte in den veröffentlichten Büchern: das Vorwort im *Oktoih* (Gračanica, 1539), einerseits, und die Nachworte im *Psaltir* und dem *Molitvenik* (Mileševa, 1544, 1546), andererseits. Es wurde festgestellt, daß die Unterschiede zwischen diesen Texten ziemlich groß sind, und zwar sowohl in bezug auf ihren Umfang – das Gračaniceг Vorwort ist erheblich kürzer – wie auch die in ihnen beinhalteten Angaben und Informationen, die jedoch von großer Bedeutung für die Kulturgeschichte der Serben sind. Alle diese Texte sind in serbischslavischer Sprache ihrer Zeit bzw. in der serbischen Redaktion der altslavischen Sprache geschrieben.

ЗАГОРКА ЈАНЦ

Уметност књиге у првој половини XVI века

Уметност књиге у средњовековној Србији, па и у првој половини XVI века, обухватала је отприлике све оне послове које данас обавља графички дизајнер, што ће рећи одабирање формата књиге, избор слова, одређивање маргине, распоред наслова и поднаслова, иницијала и сликаног, односно штампаног декоративног украса. Уз све ово, преписивач рукописа је сâм и исписивао текст. Због свега тога се ово може назвати уметничком креацијом.

Од исписане речи на пажљиво испресавијеном табаку, чиме је заправо и одређен формат, па до завршетка књиге, украшене и повезане, прећен је дуг пут од скоро шест столећа.

Овде је углавном разматрано обликовање књиге до средине XVI века. Што је понекад узета у обзир и нека књига из друге половине XVI века, то је због тога што су њихови аутори у првој половини столећа већ били оформљене уметничке личности, а њихова делатност се протезала некад и до краја века. То је онај континуитет у уметничко-културном наслеђу који се није дао тако лако угасити.

После пада Деспотовине и каснијег похода Сулејмана I на Пешту преписивачи књига и минијатуристи растурили су се на разне стране. Један део њих повлачи се у тешко приступачне крајеве ван домашаја турских освајања и тамо наставља са радом, чак ствара и нове преписивачке центре. Један такав центар је настао у овчарско–кабларским манастирима, који се у неким записима помињу и као „Српска Света Гора". Такође, у напуштеним манастирима на територији некадашње државе Лазаревића и Бранковића раде мање преписивачке радионице. Део калуђера отишао је на Свету Гору. У јужним крајевима наше земље, у широј околини Скопља и Кратова, и надаље живе преписивачке школе чије се зрачење осећа у Бугарској и у Румунији. Ипак, највећи део врсних мајстора сликара и преписивача прелази Саву и Дунав и одлази у Срем, Славонију, Хрватску и Далмацију. Неки одлазе и у Румунију где су наши мајстори увек били добро примани.

Током XVI века оснивају се и манастири на падинама Фрушке горе. Овде су се стекли много бољи услови за рад и ту су настали многобројни раскошни рукописи и неговала се ресавска традиција.

Као што знамо, у моравској Србији је посебна пажња поклањана односу маргине и блока текста, распореду наслова и уопште ритмичности ликовно-декоративног украса и текућег текста. У неким случајевима су делови текста исписивани црвеним мастилом како би се истакао одређени део садржаја. Тиме се постизало и врло ефектно графичко решење. Црвени текст је често исписиван у правилним четвртастим пољима која су у неким случајевима залазила и у простор маргине. У XVI веку се ова правила нешто мењају и квалитет онога што данас називамо графичком обрадом књиге помало опада и разликује се од радионице до радионице и од мајстора до мајстора. У сваком случају, врло се поштује традиција старијих рукописа, поготову ако се преписује већ лепо обликован примерак. Није редак случај да се копирају и различити декоративни узори од XII до XV века и отуда долази до толико хетерогених мотива у рукописима XVI и касније XVII века.

Наравно, само неке књиге, као што су четворојеванђеља, зборници, псалтири и неки други, добијају овако изузетно уметничко обележје. Дешавало се да и други рукописи, особито у преводној литератури, са белешкама на маргинама, имају изванредно компоноване странице, али ови рукописи нису имали уметничких претензија. То је бивало као бљесак уметничких склоности који је тренутно превладао код преводиоца и онда га је опет угушила преданост преводу текста.

У првој половини XVI века постепено ишчезава и пергамент на којем се дотад писало и уводи се хартија која је била јефтинија, а набављала се различитим путевима, особито преко Дубровника и Котора. Посебна оданост старим узорима види се и по томе што се често пергаментни листови из „порушених" књига, да се послужимо термином из записа наших преписивача, исецају из оригинала и убацују у рукописе писане у XVI веку. Такав је пример познато *Куманичко четворојеванђеље* у које су убачени пергаментни листови са ликовима јеванђелиста из XIV века.

Почетком XVI века сликани украс се не мења много. Остају велике четвртасте заставе, уске заставице, иницијали и фигуралне представе. Једино су заставе сада саздане од компликованих биљних преплета. И даље се негује лепо исписивање слова, остављају се широке маргине, поготову у развијеним центрима који раде под бољим економским условима и где се лакше долазило до писаћег прибора. У текстове се и даље убацују реченице исписане црвеним, некад и плавим мастилом, али чини се, да стари смисао за лепо обликовање странице налазимо само у неким квалитетнијим рукописима и код неких угледних преписивача. Процес дегенерације у уметничкој обради књиге постепено али сигурно подрива српске скрипторије.

Технички фино цртане и сликане заставе и углађен и коректно исписан текст и надаље настављају свој живот. Особито је то видљиво у значајним

преписивачким центрима као што је Света Гора, кратовска област и нарочито крајеви преко Саве и Дунава.

Још је Светозар Радојчић приметио да се у неким ранијим рукописима појављују исламски елементи у виду гранчица цвећа мање или више стилизованих.[1] Може се рећи да су се ови облици усталили у XVI веку. То је посебно видљиво у кратовском скрипторију и на Светој Гори, који су и иначе тесно сарађивали. Но без обзира на порекло ових гранчица са цветовима руже, каранфила или зумбула које се развијају у слободном простору маргине, десно од заставе, оне представљају још један елеменат који својом декоративношћу обогаћује ликовни израз странице рукописа XVI века (сл. 1). Вероватно да нам је ова гранчица дошла из света ислама, особито са лалама и каранфилима; наравно, ово треба узети уз одређен опрез. Треба имати у виду да је и домаћа флора имала утицаја на ову врсту уметничког стварања наших мајстора. На ово упућује низ примера из рукописних путописа људи из средње Европе који су преко наших крајева путовали на Исток, углавном у Цариград. Овде бих поменула рукопис Johanesa de Mendervilla: *Reise ins heilige Land;* они су водили са собом сликаре као што се данас на терен води фотограф. Овај је рукопис настао крајем XV века и у њему налазимо гранчице цвећа врло сличне онима у рукописима попа Јована из Кратова. У немачком рукопису је то само илустрација флоре коју је видео, како каже, између Ниша и Димитровграда.[2] У рукописима попа Јована из Кратова који се у записима помињу од 1526. године, као и његове школе, употреба оваквих гранчица постала је манир по којем се препознају радови из овога скрипторија (сл. 2).

Стилизована биљна лозица пружа се некад целом десном маргином и са сликаном заставицом изванредно доприноси обликовању странице. Овај облик украшавања маргине уводи се у првој половини XVI века. Леп пример овако формираног украса сачуван је у неколико рукописа рађених на Светој Гори у манастиру Зографу.

Интересантан графички додатак представљају и једноставни цртежи на крајевима стубаца текста, какав имамо у псалтиру из 1511. године из библиотеке манастира Хиландара. То је рука која држи двокраку гранчицу која обухвата крај левога ступца у поменутом рукопису. Уобичајено је да се на крајевима текста, некад и на маргинама, цртају различити мали цртежи кружног облика који имају улогу завршних виньета. Изузетно, у *Лесновском псалтиру* из прве четвртине XVI века, који се чува у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић" у Београду, налазимо колорисани цртеж галије са веслачима (сл. 3). Осим ових ликовно подвучених завршница блока текста, имамо и примере

---

[1] С. Радојчић, *Стара српска минијатура,* Београд 1950, 52.

[2] З. Јаић, *Повезивачка школа попа Јована из Кратова и њени одјеци у каснијем минијатурном сликарству,* Зборник Музеја примењене уметности бр. 15. Београд 1971, 121–122.

одређених геометријских фигура изведених вештим скраћивањем или продужавањем редова текста, чиме се такође постиже врло ефектно решење странице.

Колико смисла за декоративност показује обликовање обичних таблица, као што су укази гласова на л. 299 *Четворојеванђеља* из прве четвртине XVI века из хиландарске библиотеке, бр. 5 (сл. 4). Иначе, различитим завршавањем текста помоћу скраћивања или ширења редова текста раније се истицао Владислав Граматик. У неким својим рукописима он је чак свако поглавље завршавао на други начин. Овај се обичај наставља и у XVI веку са мање или више маште. Осим тога, не сме се заборавити да су се на рукопис Владислава Граматика највише угледали преписивачи кроз читав XVI век.

У крајевима преко Саве и Дунава, у фрушкогорским манастирима, раде се и изванредно луксузни рукописи. Ту се још употребљава сликање и исписивање делова текста златом и слика се густом темпером. Један овакав изузетно луксузан рукопис је и много пута публиковано *Четворојеванђеље* из манастира Крушедола, настало у XVI веку. Професор Радојчић је сматрао да је оно настало у неком влашком скрипторију.[3] Код овога рукописа текст је са трију страна обухваћен широком траком стилизованог биљног преплета сликаног густом темпером на златној подлози. У исту сликарску школу би спадао и *Пећки апостол* бр. 368 код којег је стилизована лозица, свакако западњачког порекла, заузела доњу и десну маргину.[4]

У XVI веку појављују се и прве манастирске штампарије које свакако значе велики прогрес у средини која више није имала самосталну државу.[5] На сву срећу, Турци нису ометали рад ових малих штампарија, али и поред тога оне углавном нису успеле да се дуго одрже. У Венецији је такође био значајан штампарски центар за српску књигу. Али све ове књиге из старих српских штампарија су се углавном угледале на раније рукописе манастирске радионице да би продужиле традицију, а венецијанске да би обезбедиле пласман својих књига на Балкану.

Но, и поред свега тога, српска књига ни у XVI веку није добила све оне графичке елементе без којих она данас не може ни да се замисли. Наиме, није било насловне стране нити пагинације у данашњем смислу. Обележавани су само табаци и то словима која су имала бројну вредност. Подаци који се данас обично стављају у импресум могу се разабрати у предговору или најчешће у поговору књиге. Завршна фаза у развоју српске књиге биће довршена тек у

---

[3] С. Радојчић, н.д., 49, табла XXXVI а.

[4] Исти, н.д. табла XXXVI б.

[5] Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV–XVII века*, Београд 1958.

XVII веку, то јест онда када књига добија насловну страну и пагинацију арапским бројевима.

После исписивања и сликања, односно штампања књиге, она се прошивала и повезивала у кожне корице и тако дефинитивно постајала књига.

Повез књиге у XVI веку веома је различит, почев од саме композиције корица па до орнаментике којом је украшавана. Увек је помало незахвалан посао датирање повеза ако нема записа мајстора повезивача. Калупи којима су кожни повези украшавани били су израђивани од метала и веома су дуго трајали и дуго се користили. Исти је случај, наравно, и са орнаментиком на њима. Отежавајућу околност представља и чињеница да су књиге током свог трајања више пута преповезиване. Због сталног коришћења много су се хабале и ту је највише страдавао повез. Он је обнављан и, неминовно, мајстор је остављао траг свога времена у начину шивења, у начину како је причвршћивао дрвену корицу за блок књиге и слично. То су све елементи које морамо призвати у помоћ при датирању повеза. Тако, на основу многих упоредних испитивања, неке повезе можемо датирати у XVI век.[6] За развој повеза значајно је да књига постепено губи уздигнути хрбат (због чега није могла усправно стајати у полици, него је морала лежати) и добија правоугаони облик. Хрбат (леђа књиге) обично није украшаван у оно време.

У XV и XVI веку видимо већ равно обрезане књиге, што упућује на постојање књиговезачког ножа. Почев од XV века наилазимо и на примере осликаних резова књиге. То су били једноставни цртежи састављени од преплета и кругова или су то само мали кружићи разбацани по површини реза. Колорит ових цртежа састојао се само од црне и црвене боје. Код изузетно луксузних књига рез је позлаћиван и онда је тек рађен украс. Овај поступак се називао цизелираним златорезом, пошто се изводио неком шиљатом алатком.[7]

Горња и доња корица књиге формиране су од коже затегнуте преко даске. Овако добијене корице украшаване су орнаменталним тракама које су градиле различите композиције на корици од неколико концентричних правоугаоника и укрштених линија у средини (сл. 5). Даске коришћене за прављење корица за повезе у старим текстовима називане су „чтичије књигам". Овај се термин налази и у записима које су нам оставили мајстори повезивачи.[8]

После XV века корице књиге прелазе књижни блок како би заштитиле листове од оштећења. Приликом украшавања повеза користи се техника при којој се даска премазује неким лепком или течнијим тестом и тек преко тога се затеже влажна кожа. Тако се добија површина погодна за утискивање украса.

---

[6] З. Јанц, *Кожни повези српске ћирилске књиге од XVII–XIX века*, Београд 1974, 25.

[7] Исто, 23.

[8] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, Београд 1922, I књига, бр. 35, 16.

Сада се топлим калупом утискују одговарајући декоративни елементи. Место на које се утискује топли калуп премазивало се лаженим уљем, како се кожа не би оштетила од топлоте калупа. Наравно, приликом сушења коже и поменуте подлоге испод ње, долази до малих деформација утиснутих облика, али то ретко утиче на општи утисак и никако не умањује уметничку вредност повеза. Та се техника називала слепим отиском, за разлику од каснијег златног отиска, кад се калуп отискивао преко танке златне фолије.

Компоновање корица књиге је свакако креативан ауторски рад повезивача који вешто и са много маште гради своју композицију. Међутим, за лепоту самога украса, тј. мањих или већих калупа или печата, заслужни су мајстори који су ове калупе резали или лили. Некад су то само орнаменти, некад представе стилизованих животиња које се отискују у низу и тако стварају траке потребне дужине. Код вештијих мајстора места где се калупи спајају скоро су невидљива (сл. 6 и 7).

Један од декоративних елемената који умногоме доприноси изгледу повеза су и копче са ременима којима се књига притезала и закопчавала. Намена ових копчи је чисто функционална: да би се заштитили листови књиге, али је мајстор својом маштом и вештином дао копчама декоративни карактер (сл. 8). Копче су ливене од бронзе или месинга, а ређе су резане од кости.[9]

Копча се стављала на кожни ремен некад од равног комада коже, некад од кожне плетенице. Ремен се причвршћивао за доњу корицу. Копча на крају има отвор или повијени део помоћу којег се прикачиње на главу ексера или окованог малог отвора на горњој корици. Ово су такође драгоцени елементи за датирање повеза. Копчи је углавном било две, али код књига већег формата било их је четири, заправо, још по једна на крајним странама кодекса. Због сталног притезања кожних ремена и некад због крхкости копчи, поготову ако су од кости, нема баш много књига са сачуваним ременима и копчама. Овом „притезању" књиге придавао се велики значај и многи стари записи опомињу читаоца да књигу добро притегне.

Преко кожног повеза један део књига, најчешће четворојеванђеља, добијао је скупоцене металне окове. На изради окова огледали су се многи познати златари. Досад је у XVI век датирано неких осам окова. Један део њих нестао је у вихору рата, те их познајемо само по фотографијама.

Окови су рађени у различитим техникама и украшавани орнаментиком и фигуралним представама највишег квалитета. У XVI веку скоро да нестаје начин украшавања окова драгим и полудрагим камењем.[10] Највероватније због

---

[9] З. Јанц, *Кожни повези*, 30.

[10] Б. Радојковић, *Српски окови јеванђеља XVI и XVII века*, Зборник Музеја примењене уметности бр.3–4, Београд 1958, 51.

тежих економских услова. Окови су некад прекривали читаву површину корице, а некад су добијали металне апликације у средини и у угловима. Кад оков прекрива целу површину корице, хрбат је прекривен металним панциром. И окована књиге су се закопчавале, тј. притезале копчама, само су оне биле причвршћиване на ремене од металног панцира. Принцип копчања је исти. Ремен са копчом је на доњој корици а копча се на горњој.

Најдрагоценији окови који су нам сачувани из XVI века су крушедолско *Четворојеванђеље*, чији је оков радио златар Петар Смедеревац 1540. године, и оков бешеновског *Четворојеванђеља*, рад златара Вука Конда из 1556. године.

Оков Петра Смедеревца прекрива обе корице и израђен је од сребрног и позлаћеног лима, техником искуцавања. На горњој корици је Распеће са малим портретима апостола са стране и јеванђелистима у угловима. Испод Распећа је запис са портретом владике Максима (сл. 9). На доњој корици је велика композиција силаска Христовог у Хад. Оков има хрбат од финог металног панцира.

Оков Вука Конда рађен је у истој техници у сребру и позлати. На горњој корици је низ сцена Христових празника у засвођеним пољима. На доњој корици је сцена Вазнесења Богородице рађена по апокрифном тексту (сл.10).

Нека су јеванђеља добијала само апликације које су постављане у средину и углове корица, често преко већ украшеног кожног повеза. Израда сребрних и позлаћених плакета за окове јеванђеља била је скоро редовно посао златара. Тако имамо сачуване плакете рађене у XVI веку. Оне су исто као и оне на окову *Четворојеванђеља* манастира Свете Тројице код Пљеваља (сл. 11).

Тако је књига чином повезивања и некад окивања добијала свој дефинитивни облик.

Zagorka Janc

DIE BUCHKUNST IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS

Zusammenfassung

Die Buchkunst umfaßt alle jene Tätigkeiten, die heute vom graphischen Designer erledigt werden: die Auswahl des Buchformats, der Buchstaben, die Anordnung der Titel und Untertitel, der Initialen und der illustrierten oder gedruckten Verzierungen. Der Abschreiber mußte zu alledem im 16. Jahrhundert auch noch den Text schreiben.

In diesem Beitrag werden alle Phasen der Entstehung eines Buches erörtert: vom Schreiben des Textes, seiner Verzierung und am Ende seiner Heftung und Verbindung. Es wird hervorgehoben, daß man mit dem Abschreiben von Büchern fortgesetzt hat, obwohl die neuentstandenen politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse äußerst ungünstig gewesen sind. Nämlich mit dem Fall des Despotats und dem weiteren Vorstoß der Türken wurden auch die bestehenden, gut eingearbeiteten und reichen Abschreiberwerkstätten aufgelöst, während die bewährten Meister sich in alle Winde zerstreut haben. Es haben sich nur kleine Werkstätten in abseits gelegenen Gegenden erhalten, die sich dem unmittelbaren Druck der türkischen Herrschaft entziehen und somit in kümmerlicher Weise ihrer Arbeit nachgehen konnten. In den südlichen

Gegenden unseres Landes war besonders in Kratowo die Abschreiberschule des Popen Jovan aus Kratowo tätig, die sich auch auf die Nachbarländer auswirkte. Darüber hinaus hat diese Schule auch neue dekorative Elemente in die Ausgestaltung des Buches eingeführt.

Nicht wenige Meister haben sich nach Athos begeben oder setzten über die Save und die Donau, um da, am Fuße der Fruška Gora, neue Klöster zu gründen, in denen sie dann eine reichhaltige und fruchtbare Abschreibertätigkeit entfalten. In diesen Klöstern sind viele, mit wunderschönen Zieraten ausgeschmückten Handschriften entstanden, aber mit der Zeit nimmt die Qualität diese Bücher immer mehr ab, was sich dann nachteilig auf die graphische Ausgestaltung der Bücher ausgewirkt hat.

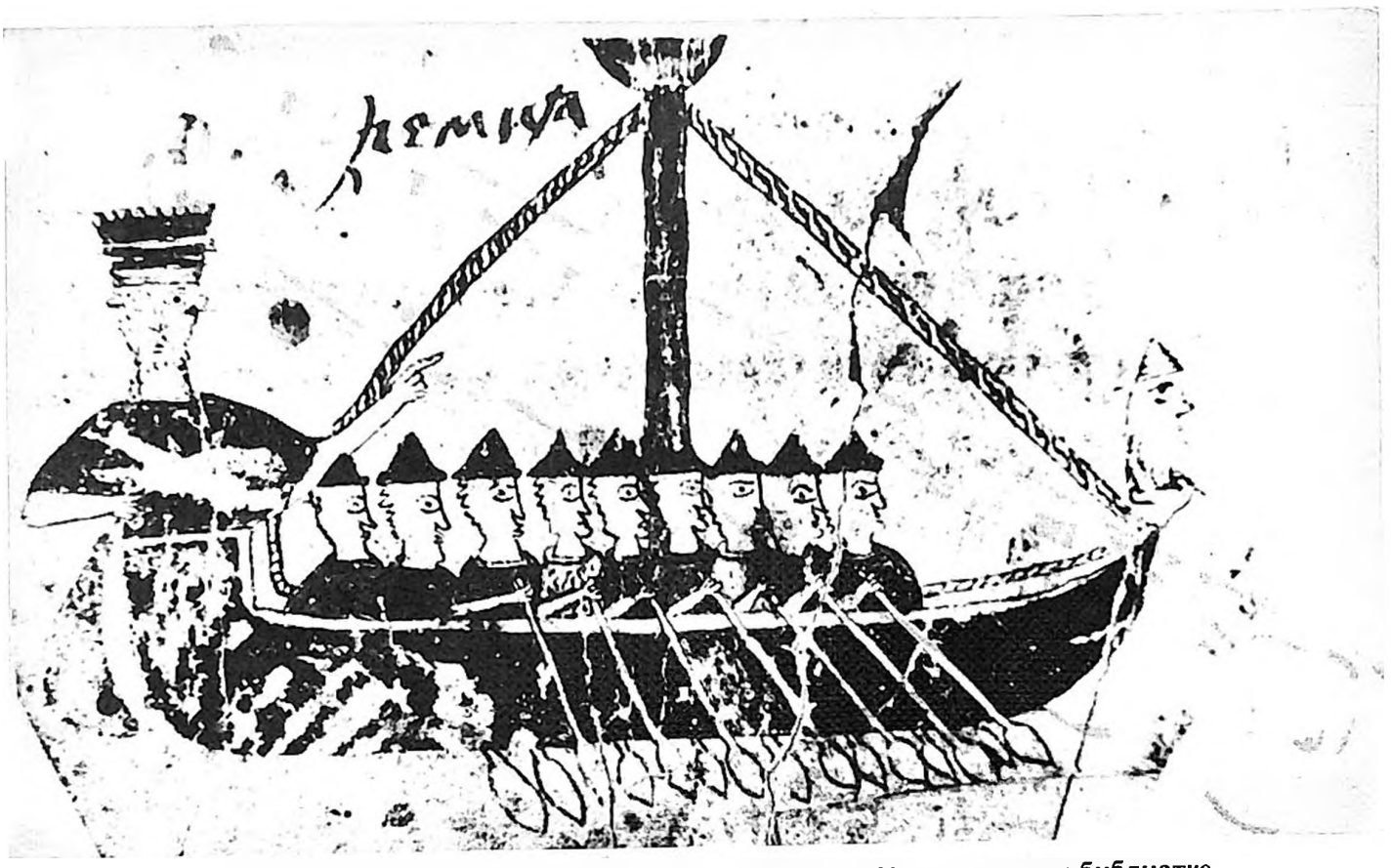
Am Ende des Beitrags wird noch geschildert, auf welche Weise man die Bücher verbunden, verziert und beschlagen hat. Es werden besonders die prunkvollen Beschläge der Evangelien, die von bekannten Goldschmieden stammen, hervorgehoben, da diese von einem Aufstieg in diesem Bereich im 17. Jahrhundert zeugen.



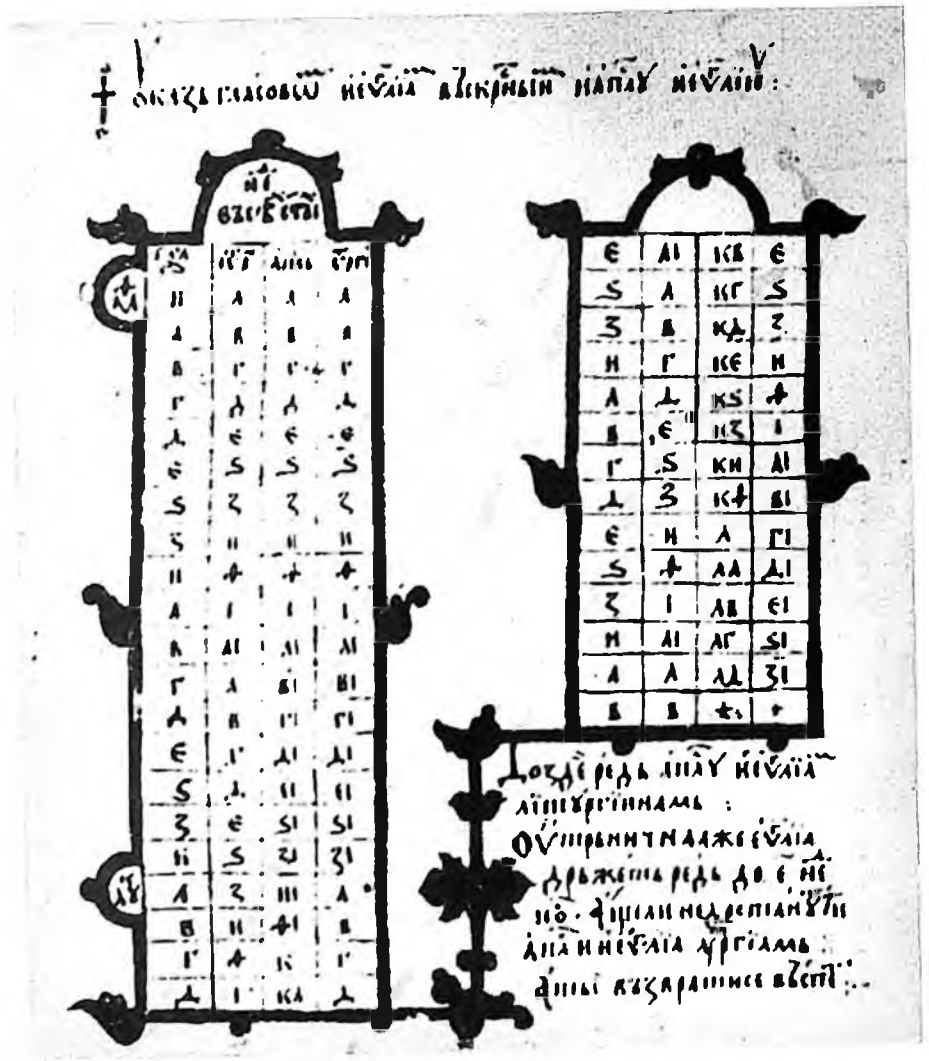
Сл. 1. Четворојеванђеље попа Јована из Кратова, 1569, манастир Зограф, бр. 44, л. 89[a]



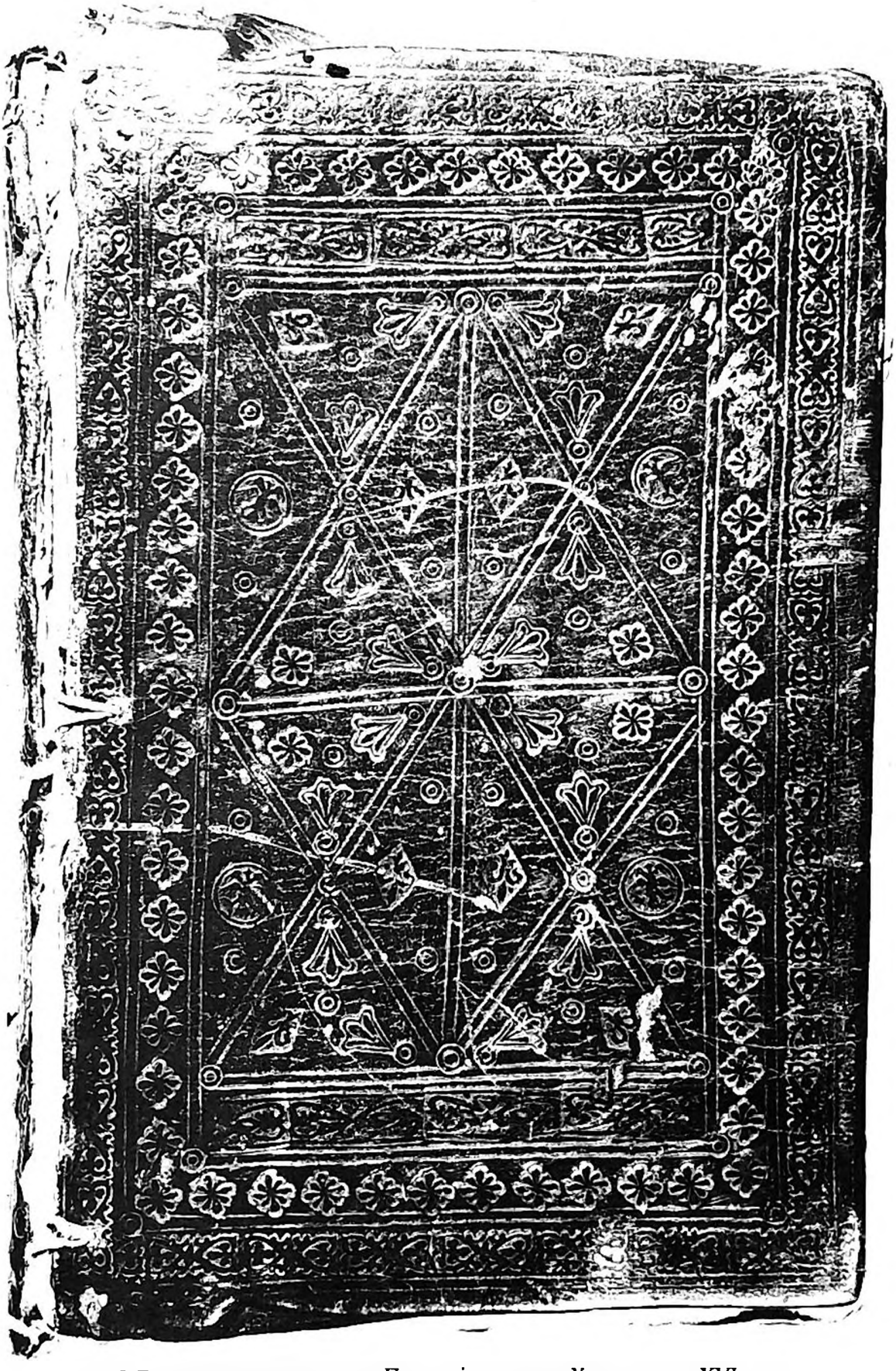
Сл. 2. Гранчице на маргинама из разних рукописа кратовске школе, XVI век



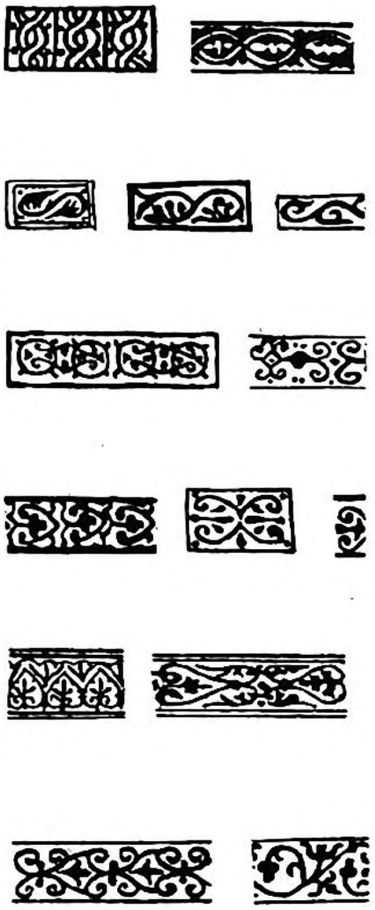
Сл. 3. Лесновски псалтир, прва четвртина XVI века, Универзитетска библиотка „Светозар Марковић"; Београд, л. 74 – Галија



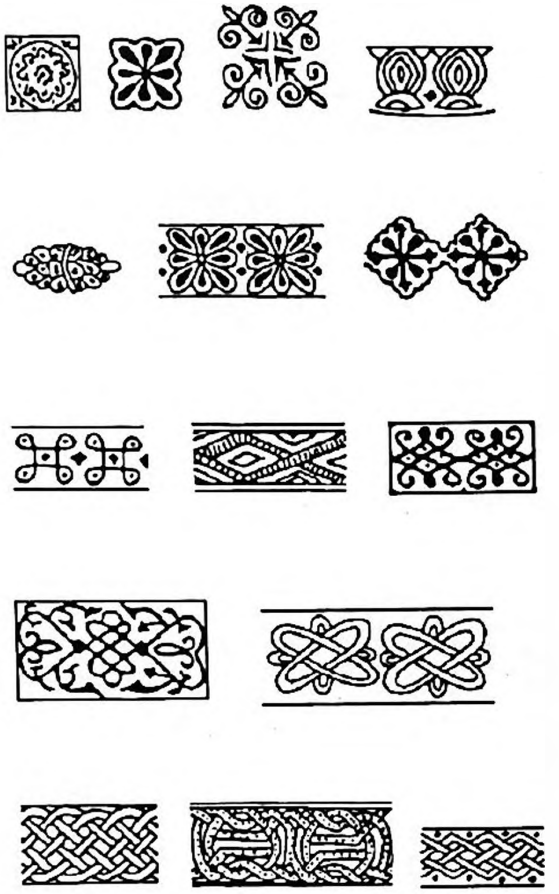
Сл. 4. Четворојеванђеље, прва четвртина XVI века, Библиотека манастира Хиландара, бр. 5, л. 299



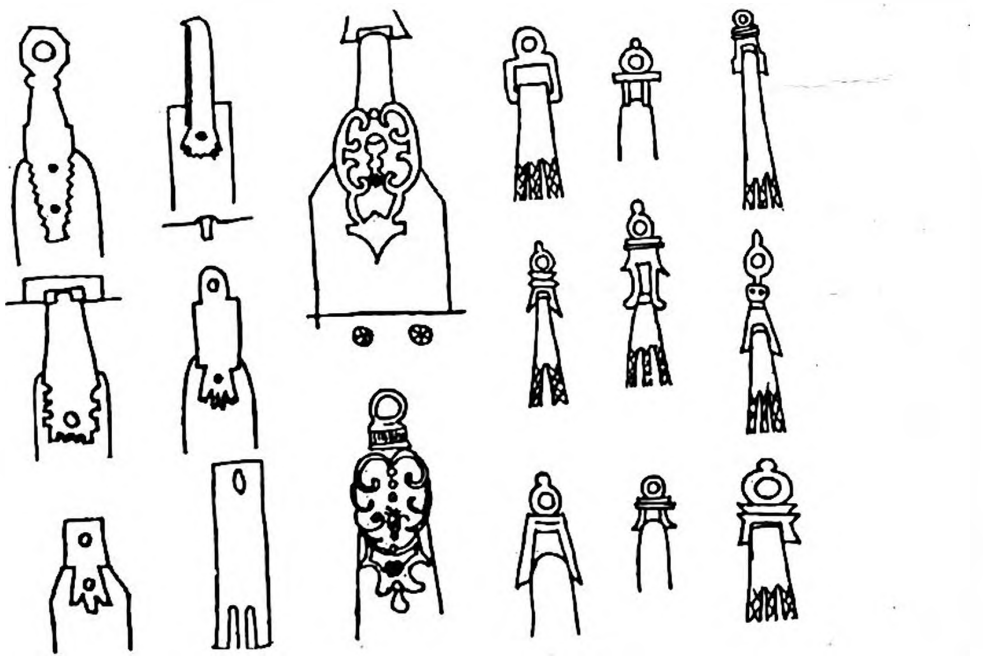
Сл. 5. Главичник митрополита Пахомија, настао у Хиландару у XVI веку,
Бсч, Национална библиотека, Cod. Slav. 28



Сл. 6. Орнаментика на повезима XVI века

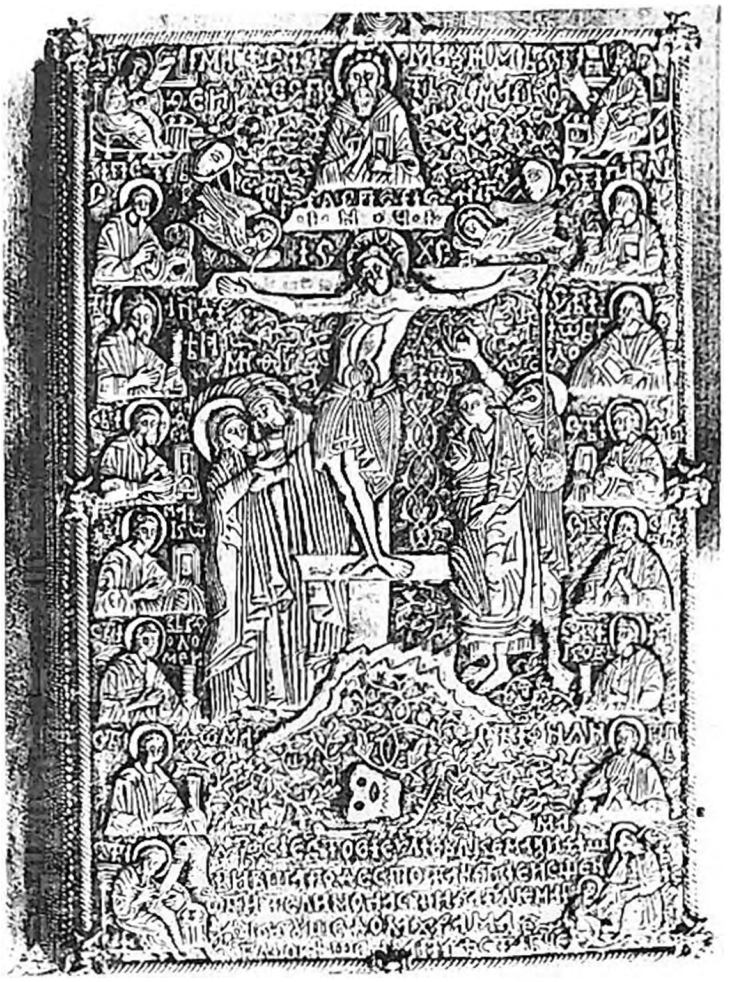


Сл. 7. Орнаментика на повезима XVI века

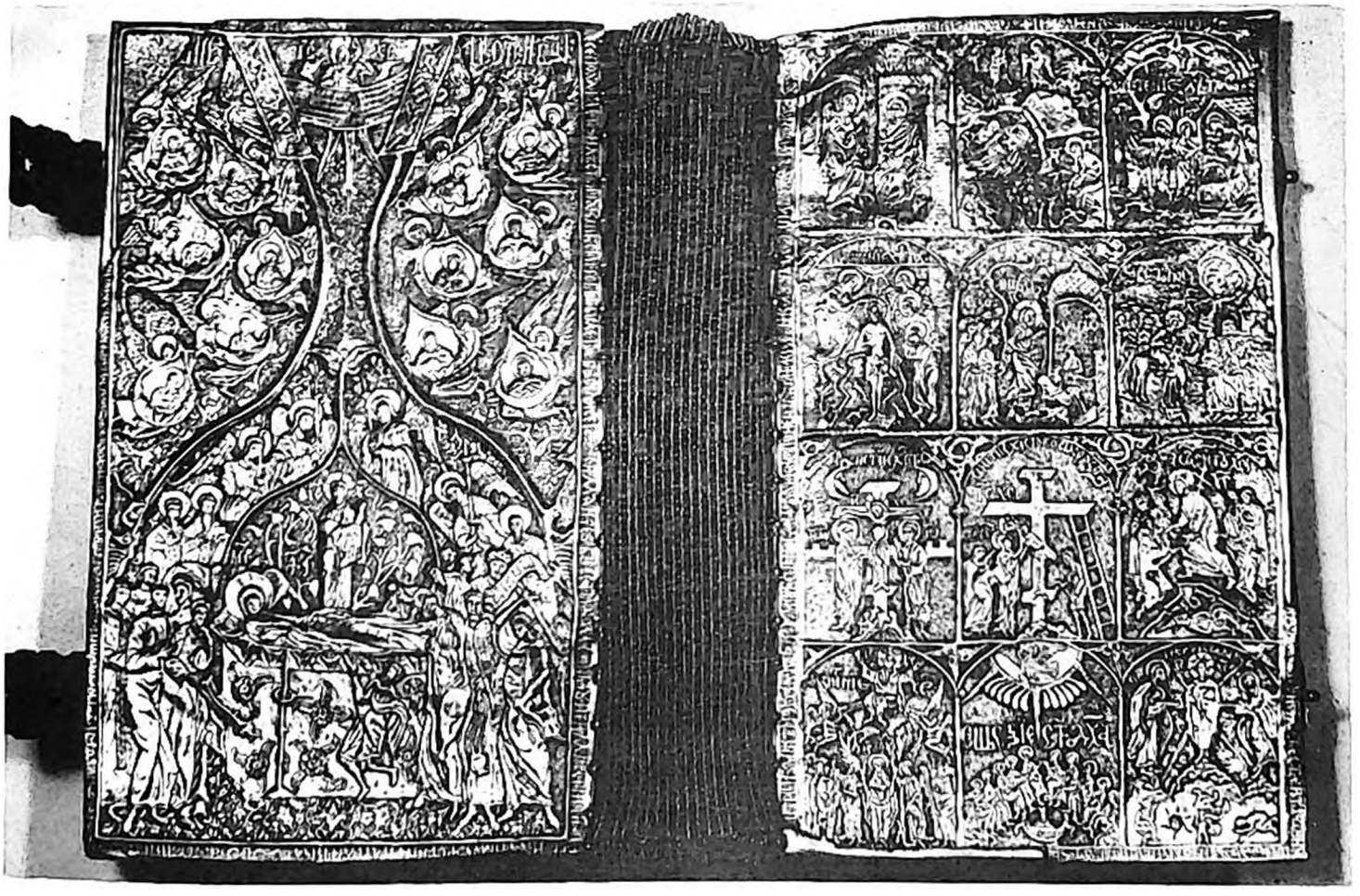


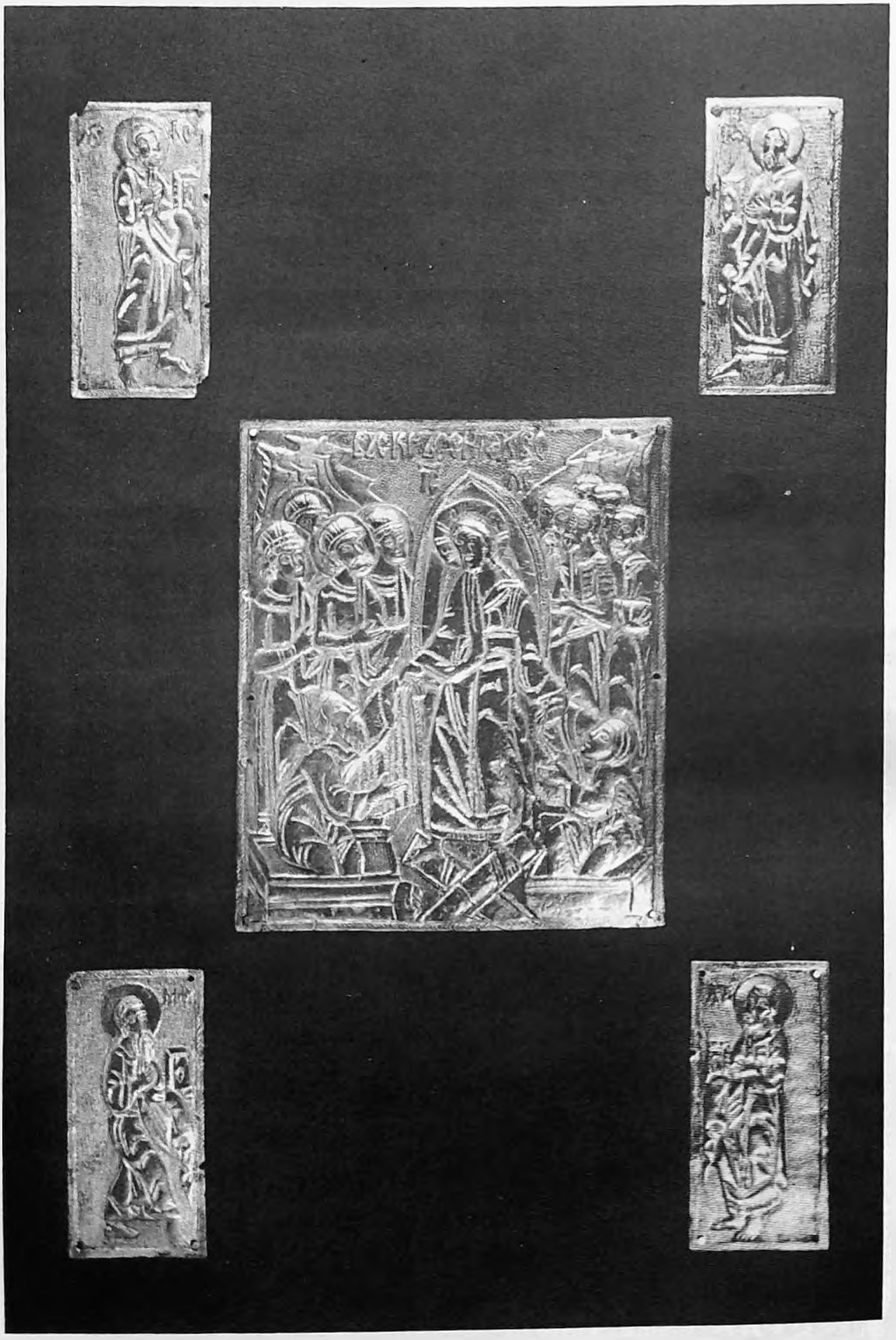
Сл. 8. Копче на повезима XVI века

Сл. 9. Оков крушедолског четворојеванђеља, рад златара Петра Смедеревца из Бечкерека, 1540. година, Београд, Музеј Српске православне цркве



Сл. 10. Оков бешеновског четворојеванђеља, рад златара Вука Конда, 1570. година, Београд, Музеј Српске православне цркве





Сл. 11. Делови окова јеванђеља, XVI век, Београд, Музеј примењене уметности

МАРИЦА ШУПУТ

Српско црквено градитељство од 1459. до 1557. године – континуитет или обнова?

Најмање проучавано раздобље старе српске архитектуре јесте оно између пада под турску власт и обнове Пећке патријаршије. Стога су и сазнања о њему недовољна, гледајући у целини, а такође су скромна у поређењу са онима која се односе на време после обнове Пећке патријаршије.[1]

Околности су такве да ни овај рад неће моћи да пружи већи допринос познавању архитектуре раздобља о којем је реч. Његова превасходна намера је да изложи поглед на црквено градитељство тог временског одсека и упути на могућност истраживања. Пажња ће бити усредсређена на градитељско стварање у крајевима јужно од Саве и Дунава, досада мање проучавано од оног на другим територијама.[2]

---

[1] За историју проучавања в.: М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти, 1459–1690*, Београд 1984, 11–20; Иста, *Споменици српског црквеног градитељства XVI–XVII век*, Београд 1991, 303–309. Недовољно је проучена и архитектура из доба турске власти, посебно из раздобља од средине XV до средине XVI века, и у осталим балканским земљама, уп.: S. Ćurčić, *Byzantine Legacy in Ecclesiastical Architecture of the Balkans after 1453*, у: *The Byzantine Legacy in Eastern Europe*, New York 1988, 60; Ch. Bouras, Ἐκκλησίες στὴν Ἑλλάδα μετὰ τὴν Ἅλωση. Συλλογὴ βιβλιογραφίας; Исти, *The Byzantine Tradition in the Church architecture of the Balkans in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, у: *The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople*, Charlottesville-London 1991, 111. Уочљиво је да се у новије време пажња истраживача постбизантијске архитектуре више него раније усмерава на њено старије раздобље, на последње деценије XV и прву половину XVI столећа. Захваљујући томе проучени су и објављени тек у новије време идентификовани споменици. То би у извесној мери могло променити општу слику о архитектури читавог раздобља турске власти која је стварана и на, свакако не потпуном, познавању њене ране фазе. С друге стране то би налагало проверавање досадашњих синтеза и омогућило нове приступе и гледања. За новија истраживања у Грчкој в: Ἐκκλησίες στὴν Ἑλλάδα μετὰ τὴν Ἅλωση, τ. 1 (Ἀτήνα 1979), τ. 2 (Ἀτήνα 1982), τ. 3 (Ἀτήνα 1989). Ове зборнике уређује Х. Бурас. За Бугарску в.: М. Kiel, *Art and Society of Bulgaria in the Turkish Period*, Assen 1985; за Албанију в.: G. Koch, *Albanien. Kunst und kultur im Land der Skipetaren*, Köln 1989.

[2] О црквеном градитељству североисточне Србије овом приликом неће бити речи. Резултати истраживања предузетих педесетих година, који је требало да буду саопштени у оквиру планиране треће књиге у серији *Археолошки споменици и налазишта Србији*, нису објављени. Материјал припремљен за публиковање чува се у Археолошком институту САНУ.

Више је разлога што стање проучености изгледа тако. На првом месту треба истаћи да су српске земље у различито време, које обухвата релативно дуг период, коначно губиле самосталност. Између пада јужних земаља и Деспотовине протекло је пола века; приближно толико трају и отпори Турцима у Угарској, која у моралном и психолошком смислу представља наставак самосталности српске деспотовине.[3] Разумљиво је да збивања у архитектури као и у другим подручјима, иначе веома ограниченог културног рада, у тако великом временском распону, носе различита обележја. С друге стране, озбиљне тешкоће у испитивањима споменика проистичу отуд што је све оно што је тада грађено или што представља поправку, односно доградњу, скривено касније извршеним променама. Треба се подсетити да је нарочито у XIX веку, после ослобађања једног дела Србије, свуда било градитељских интервенција,[4] а добро је познат велики талас обнова после 1557, као и онај у XVIII веку.[5] Оно што је заједничко у иначе крајње различитој судбини споменика на подручју под турском влашћу и оних у крајевима преко Саве и Дунава, јесу њихова разарања и обнове. Разуме се да XVIII столеће има битно другачији значај и за културу народа и за архитектуру у српским крајевима под Аустријом.[6] Извесно је да ће тек пажљиве археолошке интервенције моћи да раздвоје слојеве на грађевинама, на шта уверљиво указују померања хронологије појединих споменика која

Неке од споменика објавио је Ђ. Бошковић: *Средњовековни споменици североисточне Србије*, Старинар I, Београд 1950, 185–218; *Средњовековни споменици североисточне Србије* II, Старинар II, Београд 1951, 233–244. Новија, упоредна истраживања споменика источне Србије и историјских извора, доносе низ нових сазнања. Пошто су истраживања у току, без њихових налаза, било да се тичу идентификације споменика, било њихове хронологије, не би било умесно заснивати претпоставке о токовима у градитељству тог подручја. Уп.: Б. Кнежевић, *Манастири у источној Србији по турским пописима из XVи XVI века*, Зборник ЛУМС 21, Нови Сад 1985, 293–320; Иста, *Манастири у Браничеву према турском попису из 1467. године*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије XX–XXI, Београд 1988/1989, 197–209; в. и рад истог аутора у овој књизи: *Друштво и уметност у источној Србији у првој половини XVI века*.

[3] С. Ћирковић, *Српска властела у борби за обнову деспотовине*; *Српски живаљ на новим огњиштима*; *Последњи Бранковићи*; *Срби у одбрани угарских граница*; *Последњи деспоти* у: *Историја српског народа*, књ. II, Београд 1982, 373–389; 431–444; 445–464; 465–478; 479–490; Исти, *Моравска Србија у историји српског народа* у: *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 101–110.

[4] Б. Вујовић, *Уметност обновљене Србије, 1791–1848*, Београд 1986, 91–94.

[5] М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти*, 28–30; Б. Вујовић, нав. дело, 75–83.

[6] *Историја српског народа*, књ. IV, т. 2, Београд 1986, 69–362; Д. Медаковић, *Барокна архитектура у Подунављу* у: *Путеви српског барока*, Београд 1971, 179–192; Исти, *Српска уметност у XVIII веку*, Београд 1980, 165–188. Када је реч о подизању цркава у XVII и у XVIII веку, треба подсетити да је став аустријских власти према том питању био веома сличан турском (за турске прописе уп.: О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, Београд 1984, 17–37) и, у одређеном смислу, повезан с њим. Строги прописи који су ограничавали изградњу православних цркава на аустријској територији доносили су се, уз извесне измене појединих одредби, и у последњим деценијама XVIII века. У овој проблематици в.: Д. Медаковић, *Барокна архитектура у Подунављу*, 184–186.

су донела најновија истраживања. Трећи разлог је што ни данас није до краја јасно којом снагом и у којем опсегу су основне идеје Обнове дејствовале на свим подручјима Пећке патријаршије. Из општег увида у целину јасни су основни токови.[7] Међутим, све што је ван тих токова још увек је предмет истраживања или тек треба да то постане.

Ипак, постоје извесне чињенице које омогућавају да се успоставе ослонци за проучавање и да се образује поглед на целину.

Шта би се на основу оскудних података могло закључити о црквеном градитељству Срба у, скоро читав век дугом, раздобљу од 1459. до 1557. године?

Из писаних историјских извора зна се да су у крајевима северно од Саве и Дунава Срби саградили, током последњих деценија XV и у првој половини XVI века, неупоредиво више манастира и цркава него што их се очувало.[8] У вези са околностима у којима се градило може се рећи следеће. Без обзира на то што је српски свет у јужној Угарској формално у повољнијој ситуацији него онај који се већ нашао под Турцима, у црквеном погледу нису могле постојати велике разлике, а битних у којем другом смислу није ни било. Јужна Угарска нашла се непосредно у области дугих ратних збивања, а на југу турске власти успостављају стабилизацију, о чему сведоче познати писани подаци о обнови цркава, као и они други, више проучени, о осликавању појединих храмова.

У јужним крајевима Угарске само три споменика су поуздано датована у крај XV, односно почетак XVI века. То су црква Св. Николе у Сланкамену и храмови фрушкогорских манастира Крушедола и Раковца.[9]

Сланкаменска црква[10] сграђена је у времену између седамдесетих и деведесетих година XV века. Истраживања њене архитектуре и анализа њеног односа према моравском црквеном градитељству, посебно према архитектонским склоповима Раванице и Манасије, показали су да је њеним архитектон-

---

[7] М. Шупут, нав. дело, 43–94 (са старијом литературом).

[8] Највише података о најстаријим црквама Срба у Угарској објавио је Р. Грујић, *Духовни живот*, Војводина I, Нови Сад 1939, 348–369. У послератној историографији објављено је више радова о појединачним градитељским делима; писано је и о скупинама споменика одређених ужих подручја, највише о фрушкогорским манастирима. Изостали су, међутим, радови у којима би најстарије уметничко стварање Срба у Угарској било представљено као целина. Утолико је значајнија тек пре десет година објављена синтеза В. Ј. Ђурића *Последња уметничка жаришта* у: *Историја српског народа*, књ. II, Београд 1982, 542–546. По обиму кратак текст, једини је меродавно и документовано исказан поглед на целину.

[9] Сва три споменика су у XVIII и XIX веку била преправљана, што је, у мањој или већој мери, изменило њихове спољашње изгледе, али не и првобитни просторни распоред и архитектонску структуру. В.: М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти*, 45–46; Иста, *Споменици српског црквеног градитељства*, 129; 232; 238–239.

[10] В. Корać, *Стара црква у Сланкамену и њено место у развитку српске архитектуре касног средњег века*, Зборник ЛУМС 6, Нови Сад 1970, 293–312; В. Ј. Ђурић, нав. дело, 543; М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти*, 45; Иста, *Споменици српског црквеног градитељства*, 238–240.

ским решењем образован одређен градитељски тип изведен из основног просторног и структурног концепта моравских цркава, али са извесним трансформацијама и одређеним новим обележјима.

Црква манастира Крушедола,[11] задужбина београдског митрополита Максима, некадашњег деспота Ђорђа Бранковића, саграђена је између 1509. и 1514. године. У основној концепцији њеног простора и структуре препознају се развијена решења моравских цркава, у првом реду Раванице и Манасије. У појединостима, међутим, није остварена структура која би доследно одговарала усавршеном склопу византијског уписаног крста са куполом и бочним конхама. И спољни облик бочних конхи, карактеристичних елемената моравског градитељског стила, овде је другачији. Све би говорило да је крушедолски католикон градитељско дело у којем је идеја о моравској цркви развијеног плана, као обрасцу, остварена његовим знатним трансформисањем.

На крушедолску цркву непосредно се, и по времену настанка и по архитектонским обележјима, наставља храм Св. Врача, манастира Раковца.[12] Складност пропорција, једноставност облика и солидност зидања одређују овај споменик као зрело остварење првог градитељског слоја модификованих моравских цркава на територији о којој је реч.

Онолико колико су истраживања могла да допру до првобитног слоја у грађевинама са краја XV и са почетка XVI века, она показују да се у основној концепцији наставља монументална архитектура моравске Србије.[13] Преношење моравске традиције у јужну Угарску могло је бити остварено по некој општој слободној замисли или тако што је одређени пренети план, из нама непознатих разлога, био измењен.[14]

Да ли је у исто време овде дошло и до неких других појава у градитељству које би представљале свесно окретање поручилаца и другим црквеним или идејним обрасцима, не може се ни по чему видети. То, уосталом, изгледа и логично: у временима када се чине изузетни напори да се продужи трајање последње српске државе – Деспотовине – тешко би се могло замислити другачије настојање. Међутим, могућност паралелног прихватања рашког плана не треба искључити, али се мора рећи да то питање по својој сложености спада у проблеме до чијих ће се решења теже долазити. Основну тешкоћу да се на то питање одговори, макар и у облику сразмерно уверљивих претпоставки, ствара чињеница да нема ни споменика сачуваних у првобитном облику, ни историј-

---

[11] М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти*, 45–46; Иста, *Споменици српског црквеног градитељства*, 129–134; В. Ј. Ђурић, нав. дело, нав. место; В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира. Касносредњовековне црквене грађевине*, Нови Сад, 1984, 73–86.

[12] Непосредних података о времену изградње Раковца нема. Вероватно је да је грађен у првој половини XVI века, односно у време између 1514. и 1521. године. За овакво датовање в.: М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти*, 46, где су наведени и радови у којима се изградња Раковца и другачије датује. За архитектуру Раковца в: В. Матић, нав. дело, 124–131; М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства*, 232–235 (са старијом литературом).

[13] М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти*, 43–51. и нап. 6. на 43. стр. где је наведена старија литература; В. Ј. Ђурић, нав. дело, 542–544; В. Матић, нав. дело, 39–40.

[14] М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства*, 133.

ских извора који би о њима поуздано и непосредније сведочили. Наиме, од три споменика чији би се настанак – уз ону меру уздржаности коју налаже оскудност извора – могао везати за крај XV и прву половину XVI века, један би морао да се изузме пошто не постоје његови материјални трагови који би омогућили да се претпостави како је изгледао; за друга два споменика таква могућност постоји, али је и она ограничена с обзиром да подразумева идентификовање њихових остатака, запретених структурама градитељских склопова који су настајали у честим и радикалним обновама XVIII и XIX столећа. Реч је о црквама Св. Николе и Ваведења Богородице у Сремским Карловцима и о цркви манастира Војловице код Панчева.[15]

Цркву Св. Николе у Сремским Карловцима, на чијем је месту 1762. године изграђена Саборна црква истог патрона, писани извори XVI века, на којима су засноване досадашње претпоставке о времену њеног настанка, изриком и не помињу. Осим тога, подаци које они садрже, нејасни су у толикој мери да је тешко закључивати да ли се, макар и посредно, тичу баш ње или неке друге од више карловачких цркава забележених и у тим и у неким познијим изворима.[16] Што се тиче првобитног изгледа храма Св. Николе, могућности за његову реконструкцију још су мање од оних за одређивање времена настанка. Као што је већ поменуто, она је 1758. године била порушена да би на њеном месту исте године било започето, а 1762. године и завршено грађење Саборне карловачке цркве.[17]

Црква Ваведења Богородице (Горња црква) у Сремским Карловцима такође се не може са сигурношћу датовати у крај XV или у прву половину XVI века.[18] Не зна се ни како је првобитно изгледала, али је могуће очекивати да ће археолошка истраживања досегнути до извесних података откривајући их у

---

[15] За цркву св. Николе в.: В. Матић, *Стара црква св. Николе у Сремским Карловцима*, Зборник ЛУМС 11, Нови Сад 1975, 81–95; В. Ј. Ђурић, нав. дело, 544; за цркву Богородичиног Ваведења, такозвану Горњу цркву, в: В. Матић, *Горња црква у Сремским Карловцима*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије XV, Београд 1983, 261–284; В. Ј. Ђурић, нав. дело, нав. место. За Војловицу в.: В. Матић, *Манастир Војловица*, Зборник ЛУМС 9, Нови Сад 1973, 151–172.

[16] Резерве према вредности тих извора за утврђивање времена настанка цркве Св. Николе и раније су исказане, в.: В. Ј. Ђурић, нав. дело, нав. место. Изворе који су у вези са истим питањем разматрани и у старијој историографији, навео је В. Матић, *Стара црква св. Николе у Сремским Карловцима*, 81–83. Прихватајући Грујићево датовање цркве у крај XV или у почетак XVI века, Матић је настојао да га и потврди. Међутим, његова интерпретација извора мање доприноси уверењу о подизању цркве у том времену, него Грујићева одавно изложена претпоставка. Уп.: Р. Грујић, *Проблеми историје Карловачке митрополије*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду, књ. II, св. 2, Нови Сад 1929, 202; Исти, *Духовни живот*, 355.

[17] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, II, 31–91; В. Матић, *Стара црква у Сремским Карловцима*, 90–95, реконструише првобитни изглед грађевине заснивајући реконструкцију на изворима из XVIII века. Не улазећи у расправу о вредности података у тим изворима, мора се рећи да они, евентуално, могу послужити при реконструкцији облика који је црква имала 1733, односно 1747. године, онда када су ти извори настали. Када се узме у обзир и то да је најстарија црква Св. Николе до четрдесетих година XVIII века била више пута обнављана, извесно је да је њен првобитни изглед морао бити измењен, макар у некој мери. Подаци о страдањима и обновама наведени су код В. Матића, нав. дело, 85–86.

[18] В. Матић, *Горња црква у Сремским Карловцима*, 261–263.

градитељским слојевима насталим преградњама које су предузимане у више наврата, почев од краја XVII до почетка XX века.[19]

Црква манастира Војловице, исто као и претходна грађевина, само условно се може везати за прву половину XVI столећа.[20] Иако су трагови првобитне цркве археолошки откривени у корпусу грађевине насталом, највећим делом, у XVIII и у XIX веку, проблеми у вези са првобитним изгледом грађевине још ће се решавати.[21]

После свега што је изложено, треба се вратити питању рашке градитељске традиције у српској црквеној архитектури на тлу Угарске. Претпоставке о рашкој градитељској традицији[22] вероватно ће подстаћи упоредна истраживања споменика и историјских извора која би могла довести и до нових сазнања. Међутим, остаје питање на који начин је традиција рашког градитељства доспела у крајеве северно од Саве и Дунава.

Добро је позната чињеница да се у оквиру моравске архитектуре, стилски јасно обележене, појављују споменици на којима је у појединим елементима видљиво ослањање на дела првог великог раздобља српске монументалне архитектуре. Као најрепрезентативнији пример узима се црква манастира Ресаве са својим романско-готским бифорама и карактеристичним аркадним фризом. Врањевшница је други пример који се наглашено везује за српску архитектуру XIII века. Треба додати и чињеницу да су новија теренска испитивања показала да је тип једнобродне куполне цркве био много више распрострањен на подручју Деспотовине, него што се раније мислило. Те чињенице упућују на закључак да целине не треба посматрати у строгом стилском одређењу. Многи међу споменицима моравске Србије немају једно или друго битно обележје стила: бочне конхе или камени рељефни украс уз систем особене обраде фасадних површина. Узимајући у обзир двојност стилских обележја моравске архитектуре, В. Ј. Ђурић је, пишући о скупини цркава у Зети у доба обласних господара, уочио да се једновремено са моравском тријконхосном грађевином ту подижу и цркве у којима се наставља рашка градитељска традиција, и то у облику доспелом са подручја моравског градитељског стварања.[23] Вероватно је да се и у црквеном градитељству на угарском тлу догађало исто, односно да су, упоредо са великим моравским споменицима, као узори за подизање нових грађевина служили и они који би се могли ставити у ток рашких градитељских традиција. То изгледа утолико вероватније што су и поручиоци и мајстори могли бити мање осетљиви на стилске разлике

---

[19] Изгледе цркве у различитим фазама њеног постојања покушао је да реконструише В. Матић. Остаје нејасно на основу чега је реконструисао изглед који је црква имала у време настанка. Уп.: В. Матић, нав. дело, 282. и цртеж бр. 17.

[20] В. Матић, *Манастир Војловица*, 154, тврди да је црква настала пре 1542. године.

[21] Предложена реконструкција изгледа првобитне цркве нема основа. Уп.: В. Матић, Исто, 162–171; М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти*, 51.

[22] М. Шупут, нав. дело, 57–59 (са литературом у којој су изложене све досадашње претпоставке о рашкој градитељској традицији у крајевима северно од Саве и Дунава).

[23] В. Ј. Ђурић, *Црна Гора у доба обласних господара*. Умјетност у: *Историја Црне Горе*, књ. II, т. 2, Београд 1970, 433.

између оног што се везује за једну или за другу традицију. Није познато да се било где у областима о којима је реч наставио карактеристични моравски клесарски рад, као што, с друге стране, као битно обележје рашке градитељске традиције стоје правоугаоне певнице, а нема података о неким другим својствима рашке архитектуре.

И за једне и за друге споменике особена је слична концепција простора: једнобродна црква са куполом на средини и, готово истоветна, горња конструкција и структура на којој та конструкција почива.

Све што је претходно речено води закључку да је у питању континуитет градитељског рада. Његове су размере биле скромне, као што су скромне биле и материјалне могућности у којима је стваран.

Настављање градитељске традиције у крајевима северно од Саве и Дунава на измаку државне самосталности, када се настојало да се у њима успоставе нова средишта духовног живота, било је утолико једноставније што се радило о подручју на којем српски народ живи и пре трагичних догађаја који су изазвали његово масовно померање према северу.[24]

Нови подстицаји у духовном животу народа, а потом и у уметничком и градитељском стварању, после обнове Пећке патријаршије, испољили су се у областима северно од Саве и Дунава, у низу добро познатих цркава и манастира. Очигледно је, према досадашњим сазнањима, да у том градитељству преовлађује она концепција која се условно везује за моравску, док је она друга, условно рашка, мање заступљена, судећи по неупоредиво мањем броју сачуваних споменика.[25] Узимајући у обзир околност да се тада градило под окриљем обновљене Патријаршије, дела су значајнија и многобројнија него у претходном раздобљу, па се тај градитељски рад с правом може сматрати првом великом обновом.

Враћање великим епохама српске средњовековне уметности и градитељства било је једно од обележја и друге велике обнове у овим крајевима, оне у XVIII веку.[26]

Шта се догађа у црквеном градитељству у крајевима јужно од Саве и Дунава?

Познат је степен проучености тих крајева: археолошка истраживања нису остварена у задовољавајућим размерама, а ни историјски извори о споменицима нису довољно проучени. Обавезна опрезност коју такво стање налаже не искључује, међутим, могућност да се доиста, у невеликом броју споменика, покуша да препозна градитељски рад из епохе после пада деспотовине. Треба одмах рећи да су околности у којима се ту стварало биле само унеколико

---

[24] М. Спремић, *Први пад деспотовине* у: *Историја српског народа*, књ.II, 248. О грађењу цркава на тлу Угарске и пре краја XV века сведочи и була папе Николе V, којом је Србима било обезбеђено подизање девет манастира. В.: С. Ћирковић, *Српски живаљ на новим огњиштима* у: *Историја српског народа*, књ. II, 444.

[25] М. Шупут, *Српска архитектура у доба турске власти*, 53–59; В. Матић, *Архитектура фрушкогорских манастира*, 39–40, пише о једнакој заступљености двеју средњовековних градитељских традиција.

[26] Д. Медаковић, *Архитектура, традиционални облици и нове барокне тежње* у: *Српска уметност у XVIII веку*, 172–174.

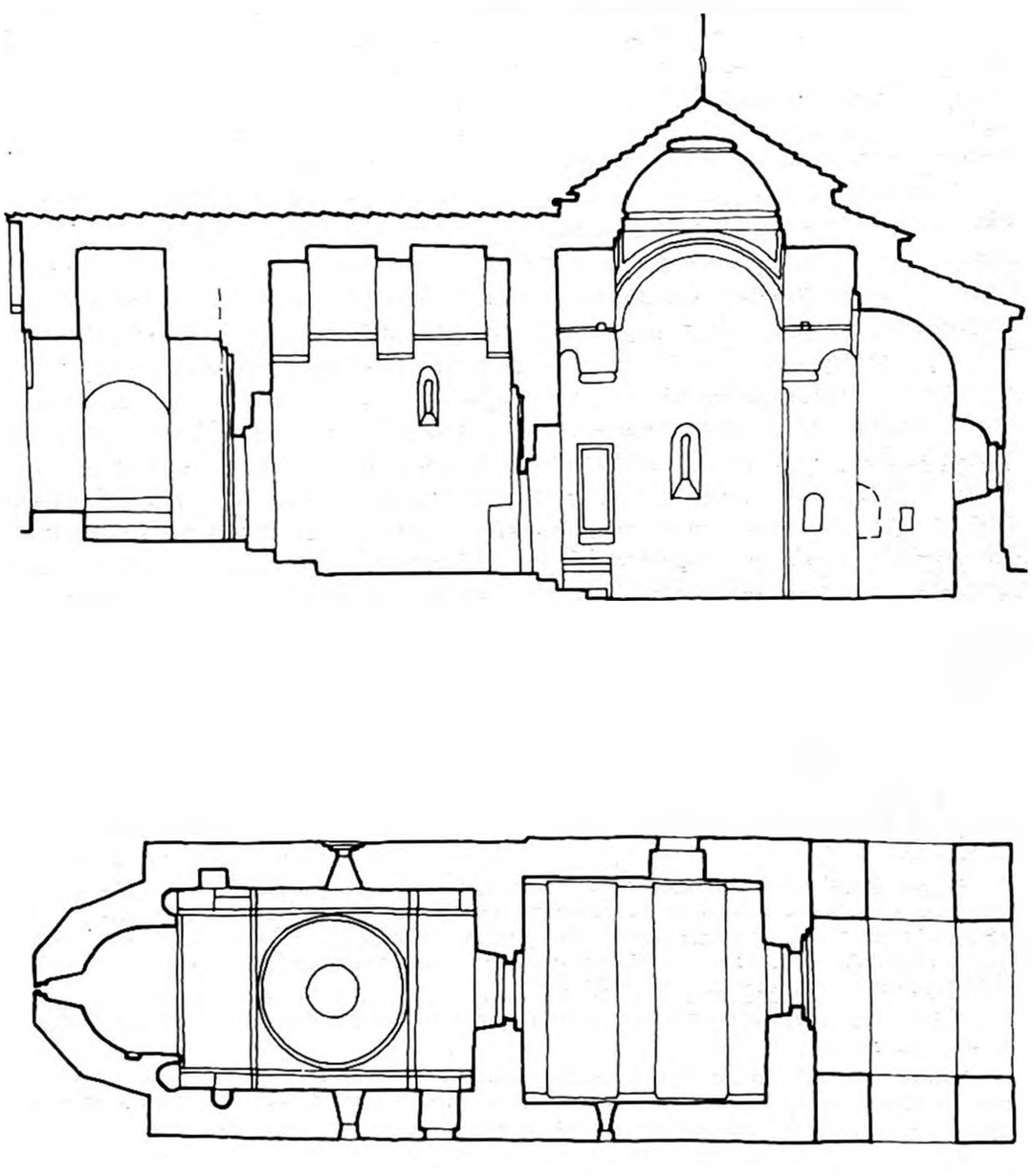
различите од оних у северним крајевима. Стога се претпоставља да ни градитељски токови нису били битно другачији. Разлика у односу на северне области је, пре свега, у томе што овде стоје и велики споменици моравске архитектуре, затим и цркве чија је изградња била прекинута турским освајањима и, најзад, храмови, у мањој или већој мери оштећени у време честих турско-угарских сукобљавања. С једне стране постојала је могућност да се доврши започето, односно обнови порушено, а с друге да се изгради и ново. За сваку од могућности од значаја је било постојање моравских споменика. Било је могуће непосредно видети све што је оставило претходно раздобље, па су се једнако могли сле́дити било споменици којима се приписују својства рашке градитељске традиције, било они други, јасних моравских стилских обележја.

Ако је реч о првима уверљиви су примери које пружају црква св. Михаила у Борачу,[27] и храм Преображења у Горовичу.[28] Материјал од којег су грађене њихове фасаде и поткровни фризови аркадица, лако откривају да су поручилац и градитељ за узор изабрали Врањевшницу, чије су камене фасаде фине обраде,

---

[27] Црква је саграђена и осликана фрескама 1553. године, о чему сведочи натпис изнад портала цркве. В.: *Археолошки споменици и налазишта у средњовековној Србији. II Централна Србија*, Београд 1956, 155–156, где је омашком одштампана 1533. година. Археолошким испитивањима потврђено је да је црква подигнута на месту неке старије грађевине. В.: Р. Финдрик, *О радовима на конзервацији архитектуре цркве у селу Борач*, Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе Србије X, Београд 1974, 91. Од те старије грађевине остали су само незнатни трагови испод источног дела постојеће цркве. Тај податак има значаја утолико што показује да црква у Борачу заиста јесте била из темеља подигнута 1553. године, како и стоји у натпису. То значи да облик цркве из XVI века није био ни на који начин одређен обликом претходне грађевине. За архитектуру цркве в.: М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства*, 33. За проблематику старије цркве в.: В. Ј. Ђурић – Г. Бабић, *Полет уметности* у: *Историја српског народа*, књ. II, 181; В. Јовановић, *Борач и Честин. Прилог проучавању средњовековних градова у Србији*, Историјски гласник 1–2, Београд 1985, 14,24.

[28] Података о времену настанка цркве нема. Према предању била би задужбина деспота Стефана Лазаревића. Црква је грубо зидана од притесаног камена сложеног у водоравне редове; сразмерно грубо изведена је и горња конструкција, што се лако уочава пошто су горњи делови грађевине обрушени. Све показује да се ради о рустичном тумачењу облика монументалне архитектуре. По томе би црква била слична борачкој, саграђеној 1553. године. То наводи на мисао да је и Горович настао приближно у то време. Недавно су на овој цркви предузети археолошка истраживања и конзерваторски радови. Испитивања су јасно показала да горовичка црква првобитно није била триконхосног облика, односно да су постојеће, полукружне бочне конхе из времена једне од познијих обнова, вероватно из прошлог века. Досада је црква била описивана и представљана као триконхосна. Уп.: *Археолошки споменици и налазишта. II Централна Србија*, 133–134 (са старијом литературом). Сада се такође јасно види да је црква и првобитно имала припрату, а не накнадно подигнуту како се претпостављало. Уп.: Исто, нав. место. Према садашњем стању истражености, црква у Горовичу била би једнобродна грађевина са, изнутра и споља, полукружном апсидом на истоку; са куполом изнад средњег дела; са уским западним травејом и припратом на западној страни. Остаје проблематично којих димензија је била припрата, пошто је читав западни део грађевине био порушен, па је у обновама сасвим преиначен. Наиме, чини се да је приликом обнављања цркве до краја био срушен зид између припрате и наоса, па су простори некадашњег западног травеја и припрате обједињени у простор тада западног травеја, испред којег је дозидана нова, сасвим уска припрата. Изнад средњег дела цркве била је конструисана купола, а остали делови простора цркве били су засвођени. Предложена реконструкција првобитне целине произашла је из непосредних опажања. Тек по завршетку истраживања и објављивања извештаја и документације, првобитни облик цркве моћи ће поуздано да се реконструише.



Цртеж 1. Црква Св. Михаила у Борачу. Основа и подужни пресек

завршене аркадним фризом, настале по узору на ресавске.[29] На примеру односа Враћевшнице према Ресави јасно се види до које мере се ктитор угледа на главно дело свога владара: велики челник Радић Поступовић у односу према деспоту Стефану Лазаревићу. Постоји разлог да се верује да су непознати ктитори Горовича и Борача имали сличан однос према ктитору Враћевшнице. Значило би то, у овом случају, да је у времену после пада Деспотовине, на подручју средњег дела Србије, личност Радића Поступовића за оне који су се појавили у улози ктитора, уживала посебан углед. Од свега би овде било најважније то што се може уочити потреба за континуитетом.

У градитељским делима која следе споменике моравских стилских обележја не треба очекивати триконхосна решења репрезентативних размера. Моравска традиција продужава се у таквим споменицима као што су црква у Орашју[30] и триконхоси сажете варијанте. Уочљиво је неколико споменика у средишњој Србији, добро познатих, али хронолошки несигурно одређених. Таква је, на пример, црква манастира Вољавче. По једној претпоставци могла је бити сагрђена крајем XIV или у првој половини XV века; по другој, средином XV столећа.[31] С друге стране, обележја архитектуре цркве би говорила да је могла бити сагрђена у времену после пада Деспотовине. Ако се изузму оправке и презиђивања које су учинили охридски мајстори 1797. године, искључиво у горњим деловима грађевине,[32] као и звоник, призидан уз западну фасаду 1838. године,[33] о архитектури цркве манастира Вољавче може се рећи следеће. Основни просторни распоред и структура везују грађевину непосредно за моравску архитектуру. Међутим, материјал којим је грађена (ломљен и притесан камен), груба обрада, облици (изнутра и споља полукружне конхе), и мале димензије цркве упућују на решења која настају у позније време, што би дозволило да се претпостави да је црква Арханђела Михаила у манастиру Вољавчи настала у време о којем је овде реч. Тада је она могла бити изграђена на затеченим темељима неке моравске, било незавршене, било порушене цркве. Драча, настала у XVIII веку,[34] крије у својим темељима, па тиме и у

---

[29] Сличности у обради фасада Ресаве и Враћевшнице одавно су опажене. В.: Ђ. Бошковић, *Неколико опсервација о Манасији* у: *Моравска школа и њено доба*, Београд 1972, 263–267 (са старијом литературом); Р. Станић, *Манастир Враћевшница*, ed. Управа манастира Враћевшница, Краљево 1980. Такође је већ раније указано на сличност обраде фасада Враћевшнице и Горовича, в: В. Ј. Ђурић и Г. Бабић, нав. дело, 186.

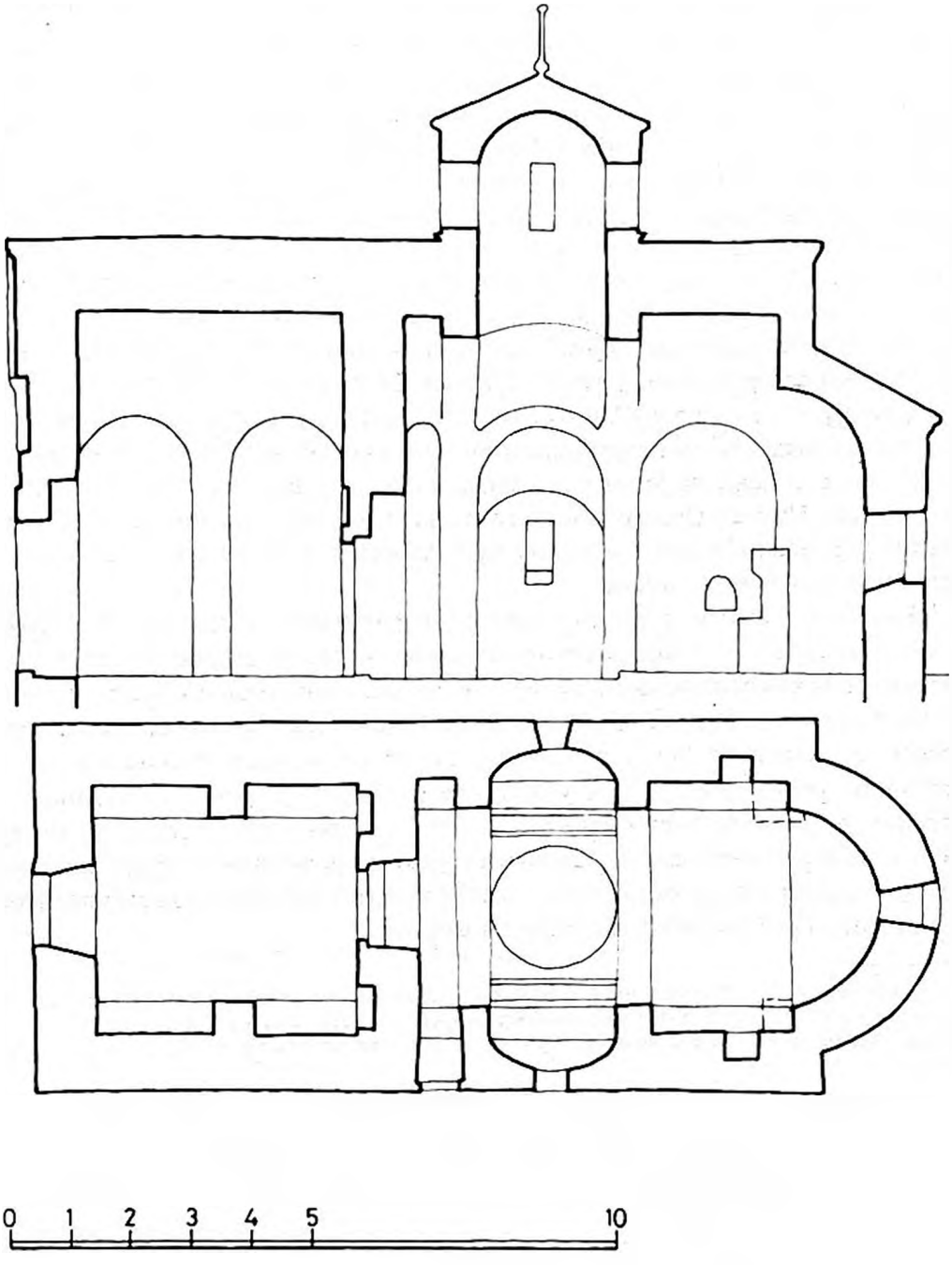
[30] *Археолошки споменици и налазишта у средњовековној Србији. II. Централна Србија*, 146. и сл. 112. на стр. 147.

[31] Исто, 124, 128. Према једном познијем извору требало би да је Вољавча задужбина Михаила Кончиновића. О том извору и личности ктитора в.: Г. Бабић, *Друштвени положај ктитора у деспотовини* у: *Моравска школа и њено доба*, 145 (са старијом литературом).

[32] Б. Вујовић, нав. дело, 80.

[33] *Археолошки споменици и налазишта у средњовековној Србији. II. Централна Србија*, 124.

[34] Црква је изнова сагрђена 1735. године као задужбина Станише Марковића–Млатишуме. Уп.: М. Костић, *Станиша Марковић–Млатишума. Оберкапетан крагујевачки, 1664–1741*, Гласник СНД XIX, Скопље 1938, 181–182 (са старијом литературом); *Археолошки споменици и налазишта у средњовековној Србији. II. Централна Србија*, 134–135.



Цртеж 2. Црква Св. Јована у Орашју. Основа и подужни пресек
(према В. Кораћу и Н. Петровићу)

општој концепцији простора, старије решење.[35] Слично би се могло рећи и за Дивостин;[36] Каменац је, по предању, из доба деспота Стефана. О времену његовог настанка можда би неке податке могао да пружи натпис, уколико се он и очувао испод новијег из 1870. године, за који је претпостављено да једним делом понавља садржај старијега. Ако је томе веровати, године 1547. уз западну страну цркве био је дограђен нартекс.[37] Грнчарица привлачи пажњу по предању које се везује за настанак цркве. Сасвим је слично оном које је често бележено у вези са скупином цркава у источној Босни и западној Србији, датованом у XVI век. То је да су све биле подигнуте у време краља Драгутина, или Милутина. У вези са Грнчарицом посебно треба нагласити да изнад улаза у цркву стоји натпис према којем је цркву, посвећену св. Николи подигао игуман Максим са братством, у време султана Сулејмана.[38] Црква Св. Јована у селу Орашју, обнављана у XVIII и XIX веку,[39] више него други из читаве скупине споменика, открива карактеристичне трансформације и деформисаност триконхосне основе, да је сигурно могла настати у времену између 1459. и 1557. године. Црква у Орашју и није триконхосна грађевина у правом смислу; у питању је једнобродна грађевина са куполом и бочним конхама које не излазе из равни бочних зидова.

Иако би се о архитектури свих поменутих споменика тешко могло говорити пре него што се изврше потпуне археолошко-конзерваторске опсервације, уочљиво је да код свих основни репертоар детаља у простору и у конструкцији потиче из фонда моравске архитектуре. Међутим, неки битни елементи моравског градитељства изостају. То су куле-звоници изнад припрата и камени пластични украс. И једно и друго такође говори да је реч о споменицима насталим после пада Деспотовине. Када су у питању куле-звоници, јасни су разлози њиховог изостављања. Строгим турским прописима било је стриктно одређено када и како су се звона смела оглашавати.[40] Ограничавањем употребе звона нестала је и потреба за подизањем звоника.

---

[35] Осим писаних података, о постојању старије цркве сведоче и њени материјални трагови идентификовани приликом археолошко-конзерваторских испитивања, која је пре више година извршио Завод за заштиту споменика културе Крагујевца. Извештај о радовима још није објављен.

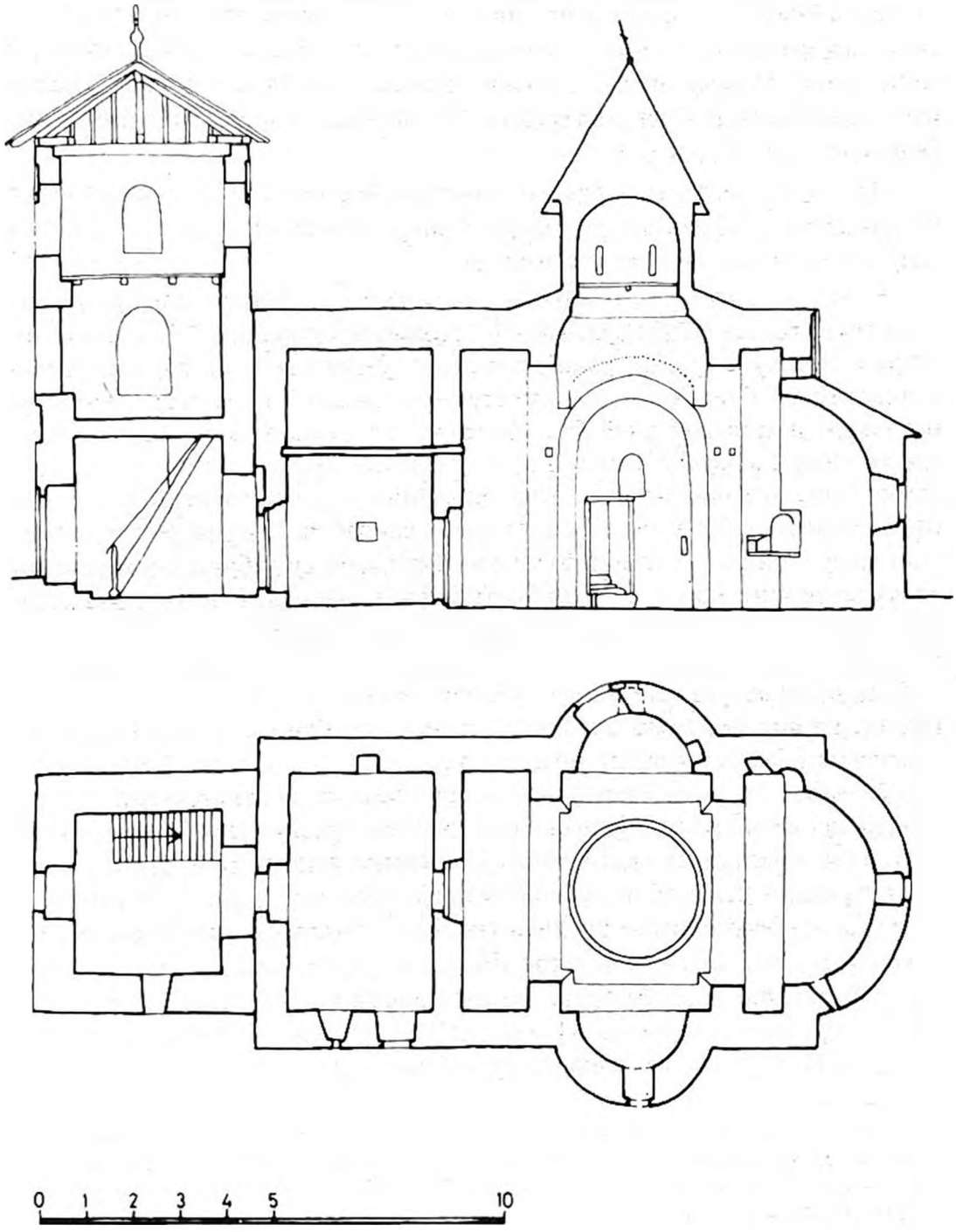
[36] *Археолошки споменици и налазишта у средњовековној Србији. II. Централна Србија*, 140. и сл. 98. на стр. 139.

[37] Исто, 140. О Каменцу је недавно писано поводом једног надгробног натписа датованог 1660. годином, в.: С. Кесић, *Надгробни натпис на цркви манатира Каменца*, Гласник Друштва конзерватора Србије 16, Београд 1992, 112–115.

[38] *Археолошки споменици и налазишта у средњовековној Србији. II. Централна Србија*, 141–142; Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, 673.

[39] *Археолошки споменици и налазишта у средњовековној Србији. II. Централна Србија*, 146; Б. Вујовић, нав. дело, 92.

[40] L. Allatios, *The Newer Temples of the Greeks*, translated by A. Culter, University Park and London 1969, 5–6.



Цртеж 3. Црква Св. Михаила манастира Вољавче. Основа и подужни пресек (према Ђ. Бошковићу)

И одређене појаве у споменицима насталим после 1557. године у западној Србији посредно говоре да је одиста било градитељског рада у којем се настављала моравска традиција. Добри су примери осмострани тамбури купола и вишестране олтарске апсиде. С правом се сме претпоставити да су та решења пренета из моравске Србије до средине XVI века радом приближно двеју генерација локалних градитеља.

На основу свега што је речено, оправдано је очекивати да ће археолошка истраживања у областима централне Србије идентификовати градитељски слој из раздобља од 1459. до 1557. године.

У јужним крајевима, у Метохији, на Косову, у југоисточној Србији, на падинама Скопске Црне Горе, докле је досезала јурисдикција Пећке патријаршије, а који су у целини раније пали под турску власт, такође има градитељског рада.[41] Степен проучености споменика виши је него на споменицима централне и источне Србије. О градитељском раду сведоче и писани извори, али се не разазнаје свуда његова природа. За илустрацију добро може да послужи пример малих цркава у Метохији. Било је опште уверење да је реч о споменицима искључиво из времена турске власти, па се у новије време показало да су то ипак средњовековни споменици, који су добили само известан слој у временима после губљења самосталности. Речит је пример цркве у Доцу, у којој су идентификована два слоја фресака, један са краја XIV или из почетка XV века, а други са краја XV или из почетка XVI столећа.[42] На некима од споменика са југа, на којима су облици или начин зидања изразитији, као што су, на пример, црква Св. Ђорђа у Бањанима, или Св. Јована у Јашуњи, очигледно је да се наставило онако како се радило пре доласка Турака.[43] Следио би закључак да се на југу настављају гледања на архитектуру, занат и обичаје према ономе што је настало до пада под турску власт. Тешко је говорити о свим разлозима таквих појава. Несумњиво је да се на малим споменицима скромних ктитора, ни на ширим подручјима ни у већим покретима, не би могле очекивати водеће идејне и уметничке појаве. Трајање градитељског рада исказује се само на делима тог обима. Закључак је јасан: реч је о континуитету. Вероватно је да ће прецизна археолошка истраживања овчарско-кабларских цркава, а делимично већ и она која су учињена, открити сличну појаву и тамо. На то је већ и указано у стручној литератури.[44]

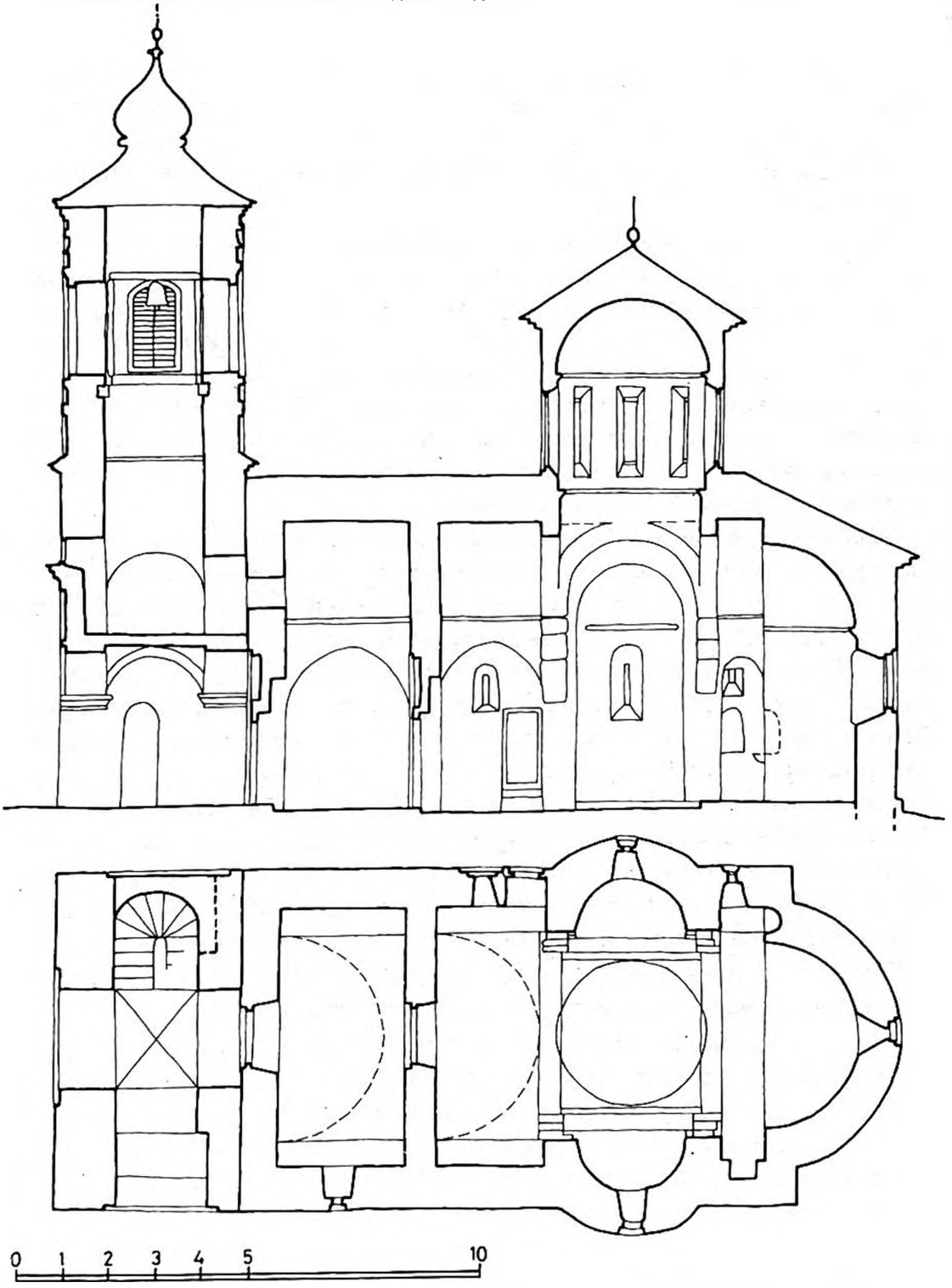
---

[41] За споменике на тим подручјима в.: М. Ивановић, *Црквени споменици XIII–XX века* у: *Задужбине Косова*, Призрен–Београд 1987; М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства*, 23–24; 26–30; 31; 40; 56–60; 62; 69; 71–74; 77; 93–96; 107; 138; 146–154; 163–167; 216–221; 237; 241–243; 279 (са старијом литературом).

[42] М. Ивановић, нав. дело, 435; Г. Суботић, *Белешке из Доца*, Гласник Друштва конзерватора Србије 12, Београд 1988, 54.

[43] М. Шупут, *Споменици српског црквеног градитељства*, 27–29; 95–96.

[44] Р. Станић, *Неке историјско-уметничке особености манастира Никоље под Кабларом*, Гласник Друштва конзерватора Србије 14, Београд 1990, 13–14.



Цртеж 4. Црква Св. Николе манастира Драче. Основа и подужни пресек (према Ђ. Бошковићу)

У поменутим случајевима реч је несумњиво о тежњи и ктитора и градитеља за континуитетом. Тај континуитет се не прекида ни у периоду који наступа са обновом Пећке патријаршије, такође у старим, средишњим областима српске средњовековне државе. Обнављање грачаничке и пећке припрате најуверљивије сведочи о томе.

Грачаничка обнова односила се на подешавање простора припрате.[45] Сасвим је јасно да су практични разлози навели новог ктитора да полуотворену, медитеранску – цариградску или солунску – архитектуру, прилагоди другачијим климатским условима. Укратко, припрата је зазидана. Остављен јој је само улаз на западној страни. Урађено је то са много пажње. Споља, грађевина је, чак, добила архитектонске облике у којима је било тежње да се фасаде не претворе у пуне, затворене зидне масе. Много је, међутим, важнији однос према материји затечене припрате. Ништа од оног што је затечено није ни уклоњено, ни поремећено, ни измењено.

Обимни, у науци одавно познати, радови на обнављању Пећке патријаршије још уверљивије говоре о односу ктитора према наслеђеном споменику.[46] Разарање припрате и једног дела цркве Св. Димитрија изазвано је неким тектонским поремећајем. Истраживања су показала да се изнад постојећих сводова припрате налазе трагови првобитних, крстастих сводова, што говори да горња конструкција припада обнови. Од првобитне грађевине архиепископа Данила II остали су: јужни део западног зида, јужни зид и само део северног. Оно што је било потпуно срушено, а то су северни део западног зида и северни зид, једноставно је обновљено новим, пуним зидом који је могао да прихвати полуобличасте сводове; јужни део западног зида подупрт је изузетно јаким, масивним зидом да би се на том делу такође могла прихватити горња конструкција. Било је много једноставније уклонити аркаде тога дела западног зида нартекса, па сазидати нов, пуни зид, као што је учињено у северном делу. Међутим, и ктитор и градитељ чувају крхке остатке аркада као неку реликвију, иако ношење сводова поверавају том додатом, масивном зиду.

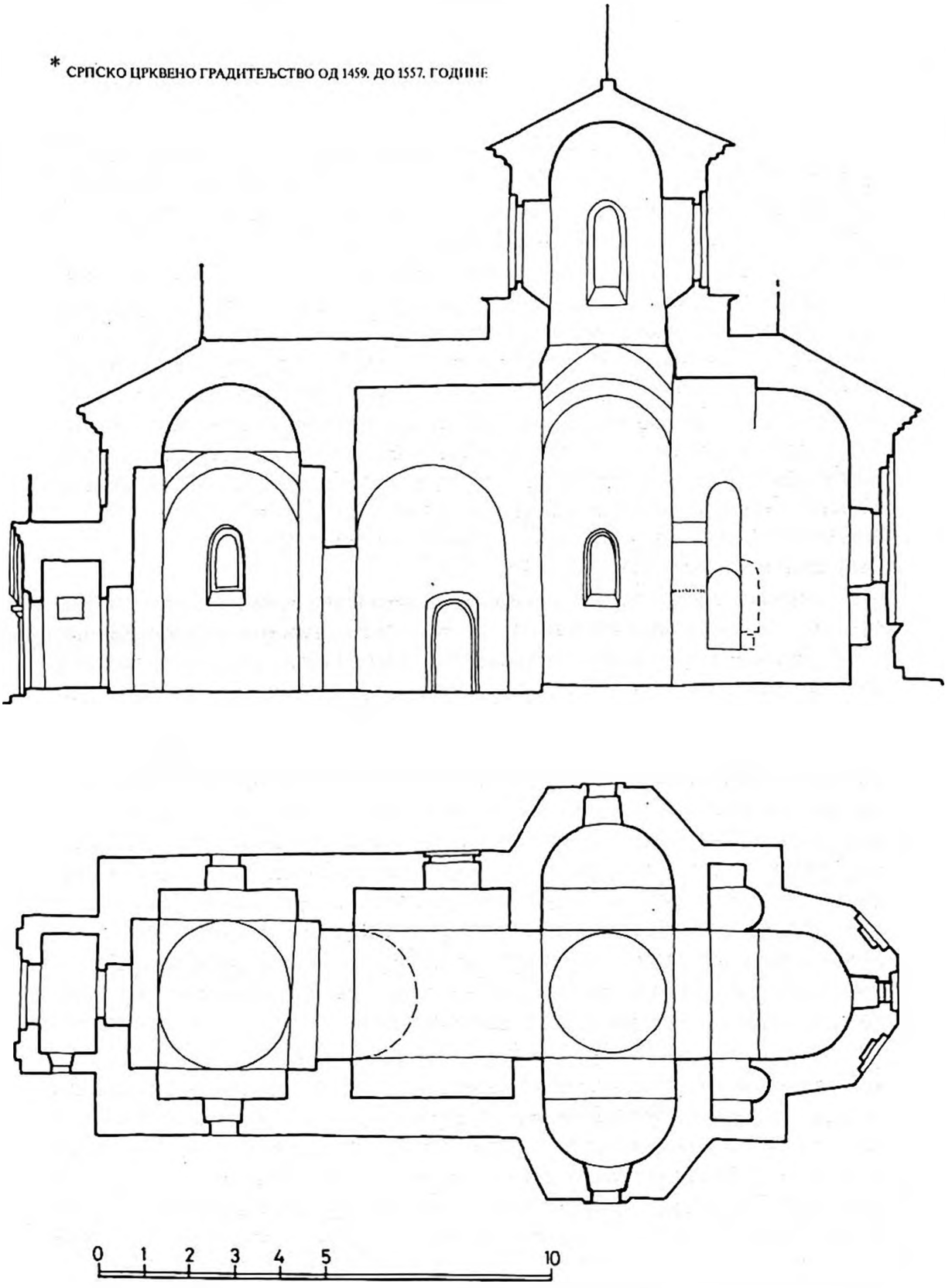
За цркву Св. Димитрија[47] одавно је примећено да је обновљена по начелима која би одговарала строгом, модерном конзерваторском третману споменика културе. Нови зид је сграђен на други начин, у камену, и вођен је веома пажљиво до линије обрушавања првобитног зида. Из тога се види да је постојала намера да се до краја поштује не само простор затечене грађевине, него и њена материја.

---

[45] М. Шупут, нав. дело, 86.

[46] В. Ђурић, С. Ћирковић, В. Корać, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 254.

[47] Исто, 291.



Цртеж 5. Црква Св. Јована манастира Каменца. Основа и подужни пресек (према Ђ. Бошковићу)

Који би се закључак могао извести из ових примера? Први је да се поштују затечени остаци старог, при чему се настоји на подражавању првобитног начина грађења, што значи и форме и зидања. Други је одсуство било какве тенденције стварања нових архитектонских форми.

Ако је идеја континуитета тако јасно изражена у случају ових двају монументалних споменика, треба рећи још једном да је она нужно доминирала у периоду који је претходио обнови Пећке патријаршије. Међутим, у областима праве обнове српског црквеног градитељства, у чијој је основи стајао нов, велики полет духовног и културног живота, а његово централно подручје јесу западна Србија, Подриње, Фрушка гора, стварају се нова решења која у свему, од размера до облика и заната, представљају другачије схватање архитектуре, али такође засновано на средњовековној градитељској традицији. Тако се овде континуитет, који никад није прекинут, изразио у новим вредностима. Та појава има и у културној историји, не само у историји архитектуре, вредност својеврсног националног ренесанса.

Занимљиво је погледати да ли постоје паралелна збивања у другим балканским, хришћанским срединама које су биле под турском влашћу. Као покрет дубљег значаја и ширег замаха, може се узети у обзир оно што се догађа у Грчкој. Све до почетка XVIII века, у релативно мирним временима под турском окупацијом, наставља се градитељско стварање као упрошћени продужетак стила византијске архитектуре. Реч је, с једне стране, о мањем броју споменика који су настали као самосталне црквене грађевине (градске, сеоске, гробљанске цркве), а са друге о многобројнијим храмовима који су изграђени, или у постојећим манастирима, или у новооснованима као њихови католикони. Градске цркве су скромних димензија и оскудне архитектуре, редовно лишене спољашњег украса. Међу њима су подједнако заступљене једноставне једнобродне грађевине и цркве сложеног плана уписаног крста са куполом. Манастирске цркве су већих размера, по правилу триконхосног плана са куполом. Несумњиво је да су настале под утицајем светогорске архитектуре. Атоски тип триконхосне цркве гради се све до XVIII века.[48]

У XVIII столећу, када грчко становништво насељава градове и упоредо са тим се све више оријентише на трговину, настаје нов покрет карактеристичан за градско становништво, што значи и градску архитектуру. Обогаћени Грци, грађани турских вароши од Пелопонеза до подручја далеке Анадолије, граде маштовиту и конфорну архитектуру лаке, бондручне конструкције, намењену становању, трговини и занату.[49] За ту се архитектуру одавно уобичајио назив балканско-оријентална. У новоствореним трговиштима, градским целинама,

[48] Ch. Bouras, нав. дело, 113–117 (са старијом литературом).

[49] Ἐπώνυμα Ἀρπουτινά τῶν χρόνον τῆς Τουρνονρατίας, Атήνα 1986.

морале су се појавити и грађевине јавне намене, а међу њима и цркве. Тада настаје први пут права обнова у позновизантијској архитектури грчког становништва, обнова која у суштини представља тражење сопственог израза, нових сопствених остварења. Она се заснивала на враћању репрезентативним рановизантијским узорима. У читавом раздобљу од средине XVIII до краја XIX века подижу се велике базилике у градовима, често репрезентативне и богато украшене унутрашњости.[50] У њима се лако, у главним концепцијама, распознају рановизантијски узори, а у понечем је видљиво и преношење неких оновремених животних обичаја, као што је било строго подвајање мушкараца и жена. Познато је да су ти токови имали одјека у црквеној архитектури у јужној Србији, а још више у Македонији, углавном у XIX веку.[51]

Не постоји права паралела између ових двеју појава, ни узори за обнову нису били слични, али обе стоје једна поред друге као остварења дугог трајања средњовековне архитектуре византијских духовних основа, које је текло упоредо са познатим збивањима у суседству, у западној Европи.

Marica Šuput

DIE SERBISCHE KIRCHENBAUKUNST VON 1459 BIS 1557. KONTINUITÄT ODER ERNEUERUNG?

Zusammenfassung

Die am wenigsten erforschte Epoche der alten serbischen Architektur bildet die Zeitspanne vom Fall unter die Herrschaft der Türken (1459) bis zur Erneuerung des Patriarchats von Peć (1557), das den Serben eine gewisse Autonomie und somit eine rege kulturelle Tätigkeit gewährte.

Es gibt eine ganze Reihe vom Gründen, weshalb dieser Teil der Geschichte der serbischen Architektur nicht genügend bekannt ist. Vom Fall der südlichen serbischen Länder unter die Türken bis zum Fall des serbischen Despotats ist ein halbes Jahrhundert vergangen, und ungefähr fünf Jahrzehnte sind wiederum vergangen bis zum Fall der Gebiete nördlich der Sava und Donau, dem damaligen Südungarn, wo die Serben eine politische und kulturelle Autonomie besaßen. Daher stellt die Betrachtung der zwei Teile serbischer Länder große Anforderungen an den Forscher, der dabei große Schwierigkeiten zu bewältigen hat. Der zweite gewichtige Grund liegt in der Tatsache, daß die ursprünglichen Formen der meisten in dieser Zeitspanne entstandenen Kirchen durch spätere, in der Zeit zwischen 1557 und 1690, im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts und nach der teilweisen Befreiung der serbischen Länder, vorgenommenen Umbauten und Änderungen verdeckt wurden.

Was läßt sich nun aufgrund äußerst dürftiger Angaben über die Begebenheiten in der Kirchenarchitektur in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sagen?

---

[50] M. Kambouri–Vamvoukou, Ὁ ναός τοῦ Ἁγίου Μηνά στη Θεσσαλονίκη. Νέος τύπος ἐκκλησιαστικῆς ἀρχιτεκτονικής, у: Ἐκκλησίες στὴν Ἑλλάδα μετὰ τὴν Ἅλωση III, Ατήνα 1989, 13–31.

[51] Црква св. Пантелејмона у Велесу један је од монументалнијих споменика. В.: К. Балабанов, А. Николовски, Д. Корнаков, *Споменици на културата на Македонија*, Скопје 1980, 157–158.

In der nördlichen Zone, im Bereich der Fruška Gora, wurden drei große Kirchen gebaut: die Klosterkirchen in Krušedol und Rakovac und die Kirche des hl. Nikola in Slankamen. Die übrigen Kirchen in dieser Gegend lassen sich noch immer nicht mit Sicherheit in diese Zeit datieren. In der Architektur der erwähnten Kirchen setzt sich die Tradition der letzten Schule der serbischen mittelalterlichen Baukunst (der „Moravska škola") fort.

Es wird angenommen, daß hier auch die Tradition der „Raškaer" Baukunst weitergepflegt wurde, da sie allem Anschein nach noch vor dem Verlust der staatlichen Eigenständigkeit in die nördlichen Gegenden im Rahmen der Aufnahme der „Moravischen" Architektur geraten ist.

In den Gegenden südlich der Sava und der Donau setzt sich ebenfalls die mittelalterliche Tradition fort und zwar in der Form von „moravischen" Kuppeln. Es setzt sich hier in dieser Gegend schon von früher her anwesende „Raškaer" Bautradition fort, die sich vor allem in einschiffigen, aus Stein gebauten Kirchen (wie jene in Gorovič und Borač) manifestiert. Unter den Denkmälern, die die „moravische" Baukunsttradition fortsetzen, gibt es nur einige, die man mit Sicherheit in diese Zeit lozieren kann. Das sind die Kirchen in Orašje, Grnčarica, Kamenac und Voljavča.

Im Landesstrich Metochien, auf dem Kossovo, im südöstlichen Serbien und in der Skopska Crna Gora, gibt es einige kleinere Denkmäler, die im Grunde die wesentlichen Elemente der Architektur aus der Zeit vor dem Fall unter die Türken aufweisen. Es gibt zwei Beispiele von großen Denkmälern, an denen man die Kontinuität in bezug auf die ältere Architektur ablesen kann. Der Vorderteil des Klosters Gračanica ist einfach geschlossen, während der Vorderteil der Kirche in Peć, die allem Anschein nach durch ein Erdbeben beschädigt wurde, in veränderter Form rekonstruiert wurde, aber auch da kann man sehen, sowie auch an dem beschädigten Teil der Kirche des hl. Demetrius, daß man sich an den Elementen des aufbewahrten Baus orientiert hat.

Wenn somit die Idee der Kontinuität im Falle von diesen zwei Monumentalwerken ganz klar zu ersehen und festzustellen ist, so darf man wohl annehmen, daß sie ohne Zweifel auch in der Zeit vor der Erneuerung des Patriarchats von Peć dominiert haben muß.

Im Rahmen der Erneuerung der serbischen Kirchenbaukunst, angeregt und mitgetragen durch einen allumfassenden geistigen und kulturellen Aufschwung, der sich vor allem in den zentralen Gegenden von Westserbien, im Bereich der Drina und der Fruška Gora abspielte, kam man zu neuen Lösungen, die in ihren wichtigsten Elementen (betreffend die Größe und die Formen) eine ganz andere Auffassung von der Architektur manifestieren. Somit bekundete sich die Kontinuität hier in ganz neuen Werten.

Diese Erscheinung ist als eine Nationalrenaissance nicht nur in der Geschichte der Architektur sondern auch in der Kulturgeschichte schlechthin zu bewerten.



Сл. 1. Црква Сп. Николе у Сланкамену, поглед с југа

Сл. 2. Црква манастира Раковца, поглед с југа





Сл. 3. Црква Преображења у Горовичу, поглед са севера



Сл. 4. Црква Преображења у Горовичу, поглед са североистока

Сл. 6. Црква Преображења у Горовичу, део јужне фасаде



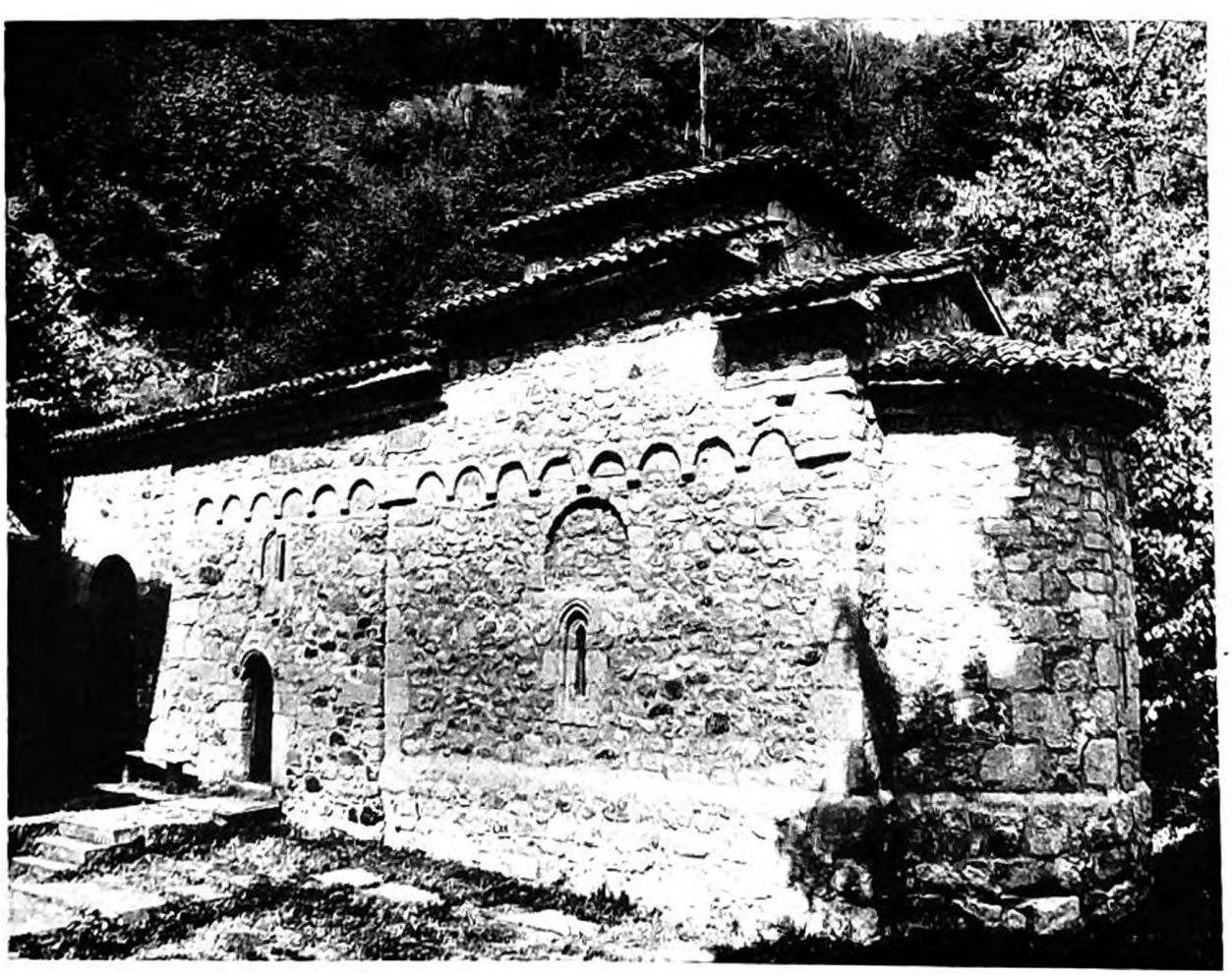
Сл. 5. Црква Преображења у Горовичу, јужна фасада

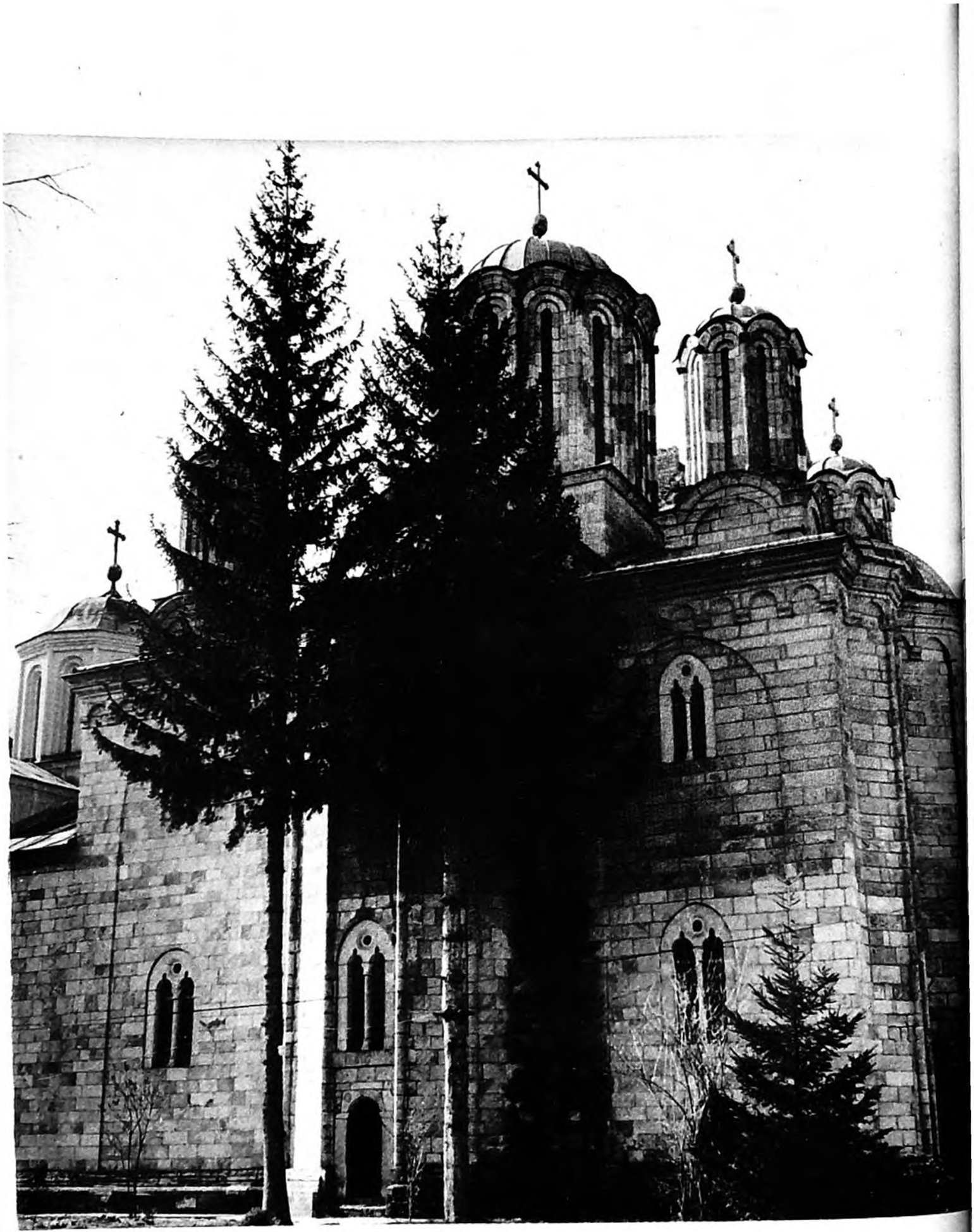




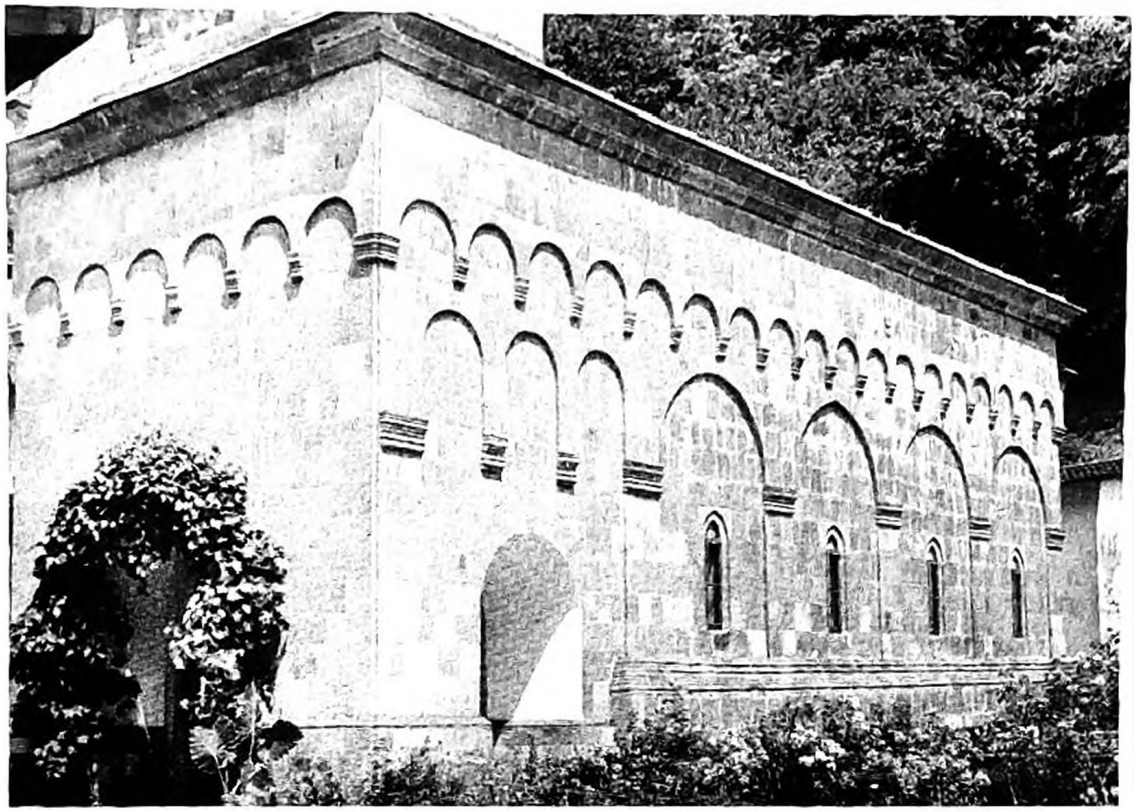
Сл. 7. Црква Арханђела Михаила у Борачу, поглед са истока
(Фото Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије)

Сл. 8. Црква Арханђела Михаила у Борачу, поглед с југоистока
(Фото Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије)





Сл. 9. Црква манастира Ресаве, поглед с југа

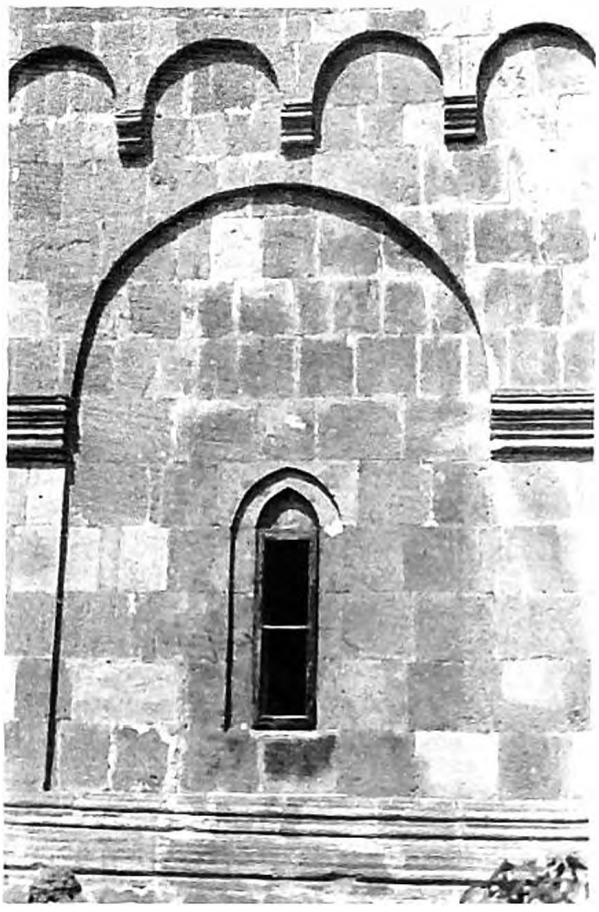


Сл. 10. Црква манастира Враћевшнице, поглед с југозапада
(Фото Народни музеј Крушевац)

Сл. 11. Црква манастира Враћевшнице, поглед са запада
(Фото Народни музеј Крушевац)



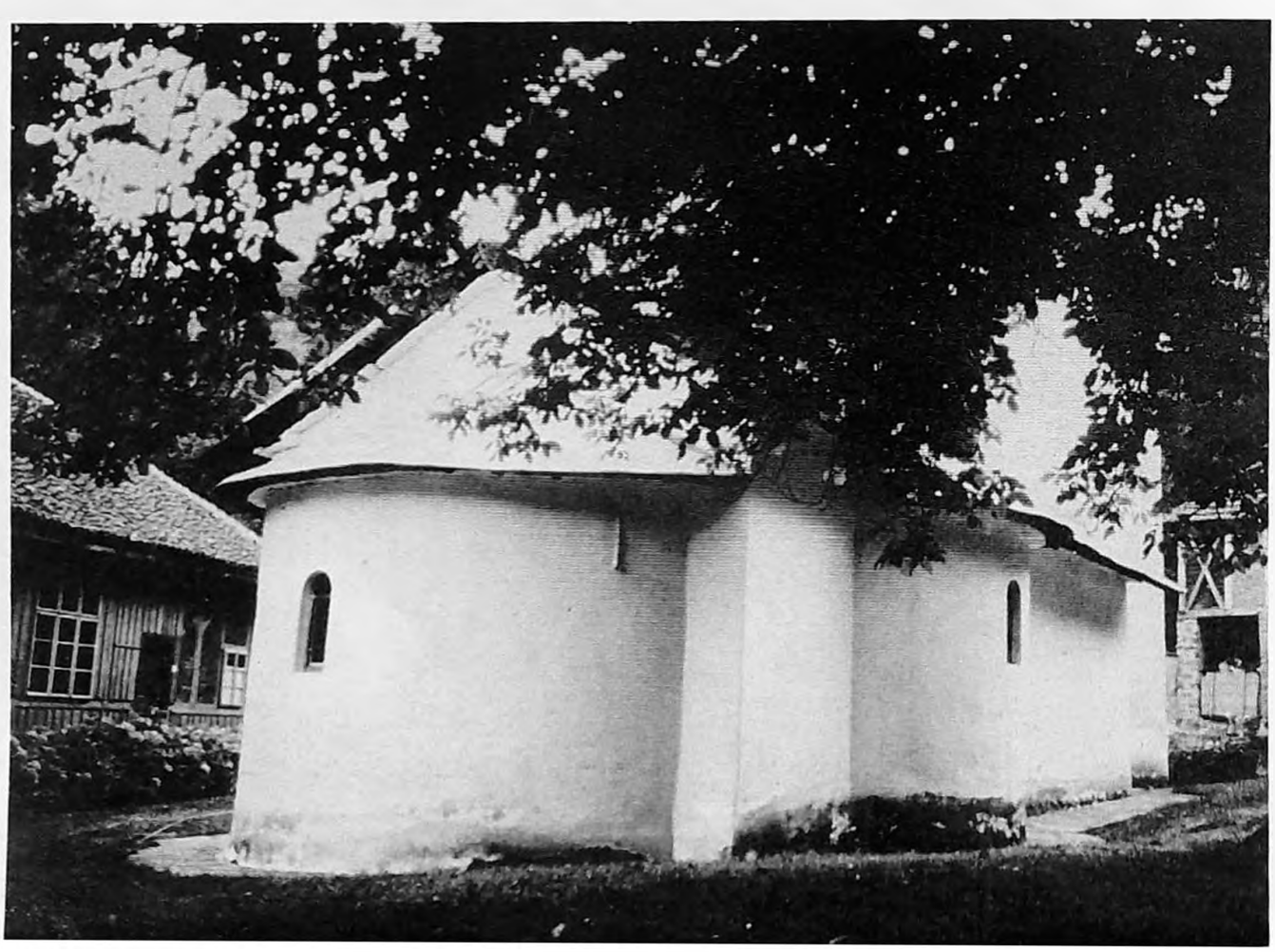
Сл. 12. Црква манастира Враћевшнице, детаљ јужне фасаде
(Фото Народни музеј Крушевац)





Сл. 13. Црква манастира Вољавче, поглед с југозапада
(Фото Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије)

Сл. 14. Црква манастира Вољавче, поглед са истока
(Фото Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије)





Сл. 15. Црква манастира Каменца, поглед с југоистока
(Фото Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије)

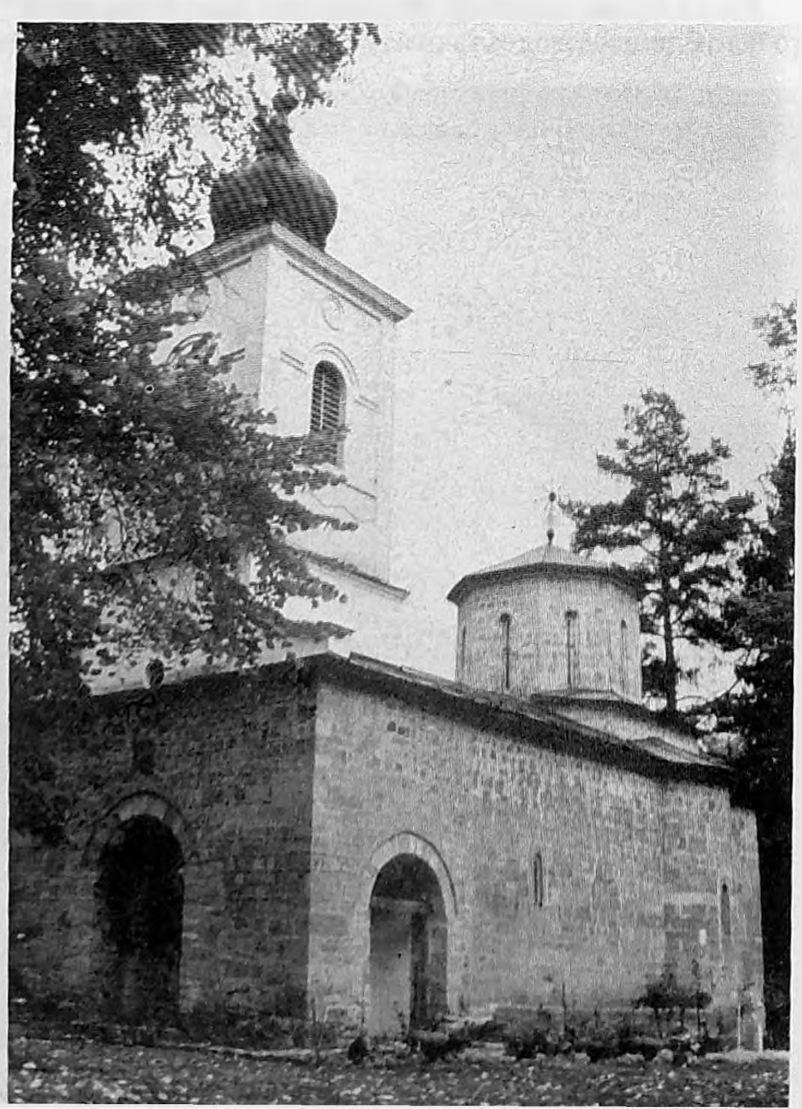
Сл. 16. Црква манастира Каменца, поглед са севера
(Фото Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије)





Сл. 17. Црква манастира Драче, поглед са истока
(Фото Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије)

Сл. 18. Црква манастира Драче, поглед са југозапада
(Фото Републички завод за заштиту споменика културе СР Србије)



АНКА СТОЈАКОВИЋ

Архитектонски простор у српском зидном сликарству XV–XVI века

Питања архитектонског простора у зидном сликарству из времена српске деспотовине и раздобља после њеног пада осећамо као давнашњи дуг споменицима који су, заклоњени снагом и значајем сликарства наших великих векова, дуго остали у овом смислу неиспитани. Чињеницу да су и друга, већа и проблемски много значајнија, општа истраживања нашег средњовековног сликарства често временски слично завршена, ту чињеницу сматрамо разумљивом, јер бит свега, свих збивања, сама суштина ствари, уткана је у нашу класичну уметност и ништа се потоње не може појмити без темељног обухватања претходног. То је логика и ред ствари у узрочно-последичном низу, где су вредности, позније, некада невелике, некада знатне и незаобилазне, ипак умногоме пројекција традиције. Стога се познавањем нашега каснијег сликарства, посебно архитектонског простора у њему, оправдано и разложно заокружује велика и недељива целина.

Насловом рада задати временски оквири узети су, наравно, сасвим условно, јер уски прелом једнога столећа у друго заиста се не подудара ни са каквом значајнијом, коренитом променом у ликовном свету, па стога ово раздобље подразумева повезивање са касним четрнаестим веком и пројекцију просторних решења у раном седамнаестом веку.

Истраживање архитектонског простора у нашем сликарству XV–XVI века изискује обухватање материјала обимног, расутог на десетине и десетине примера, квалитетом веома неуједначеног – од малих сеоских цркава до великих и значајних споменика. За ово раздобље, међутим, било да се ради о општим студијама, било о студијама о појединим споменицима, изостала су шира и уопштенија разматрања сликане архитектуре и њоме омеђеног или само назначеног архитектонског простора. Само понеки податак, прибелешка, опаска,

ређе краћи опис архитектуре, више су успутне, непотпуне и неповезане цртице, које и када бисмо их сабрали, не би могле да сачине представу о целини.[1]

Ово раздобље, међутим, намеће и нека питања којих је наша ранија уметност, развијана претходничким током, била делимично ослобођена – то је питање корена новије уметности у старијој, њеног односа према ранијим решењима, па и архитектонским, остваренim у великим временима развоја државе, културе, па и архитектуре и уметности. Напокон, за ово време се везује и питање које наша старија уметност, наравно, није наметала – то је однос архитектонског простора, остареног у нашем сликарству, према западноевропском реализму, досегнутом управо у овим вековима теоријским и емпиријским развојем линеарне и ваздушне перспективе са пројекцијама треће димензије доведеним до илузионистичких размера. Питање је да ли су и када, и како, и где сва ова збивања макар дотакла наше стварање.

Сва ова и друга питања, многобројна и различита, с једне стране, и опсег овога рада, са друге, одређују му, у овом тренутку, уопштен карактер.

Ако целовито сагледамо ово велико раздобље разумљиво је да је, историјском условљеношћу, размеђено на три поглавља:

– сликарство до пада државе 1459. године,

– сликарство од 1459. године до обнове Пећке патријаршије 1557. године и

– сликарство после обнове Пећке патријаршије.[2]

Хватајући архитектонску нит тамо где смо је давнашњим општим истраживањима прекинули,[3] подсећамо се тектонског простора остареног у сликарству каснијег XIV и почетака XV века, пре свега моравских споменика, као и оних са југа државе. У компоновању простора ово сликарство показује велику моћ прилагођавања старијим узорима са ослањањем, честим и видљивим, на архитектонска решења својствена Милутиновим споменицима (црт. 1, 2, 3), али и са одступањем, или макар уздржаношћу у односу на ову традицију надокнађену приклањањем још старијим узорима. Преплићући и прожимајући сликано архитектонско наслеђе, богатећи га облицима или га сводећи на слућштену и суву схему, ово раздобље је испуњено разнородним решењима из којих, међутим, није произишла ни једна потпуно нова, јединствена и трајнија концепција. Тако обиљем насликаних архитектонских облика и појединос-

---

[1] У нашој литератури често се за сликану архитектуру у византијској уметности употребљава назив „архитектонске кулисе", што није одговарајуће, јер наводи на помисао да архитектонске представе у целини имају пре свега сценски, позоришни карактер, а то није тако.

[2] За ово поглавље развоја нашега зидног сликарства драгоцен извор за многа питања и незаобилазан преглед је књига С. Петковића *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614,* Матица српска, Нови Сад 1965.

[3] А. Стојаковић, *Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије,* Матица српска, Нови Сад 1970.

ти обележен један део простора Матеича,[4] на пример, маштовит је и садржајно занимљив, на свој начин упечатљив и памтљив, али у односу на целину слике нити је одмерен нити функционалан (црт. 4, 5). Архитектонски простор овде није ни јасан, ни прегледан, ни пројекционо организован, он је једноставно преобиљем облика плитко омеђен, као што је, али одмереније и прегледније, био омеђен у првим деценијама овога столећа. Као противтежа овоме стоји млађи, Марков манастир (црт. 6), где је архитектонски облик сведен, једноставан и немаштовит, при томе ненаметљив, али зато у потпуности подређен стварању прегледног простора слике и његовом организовању постигнутом пројекционим обарањем облика ка идејном језгру слике, на начин својствен касном XIII веку.

Тако се овде, као и у моравским споменицима, осећа извесно ослањање на просторна решења Милутинових мајстора, испољено пре свега у композиционом, а не толико у пројекционом смислу. Јер, овде је најчешће усвојена, почетку века својствена, конструкција плитке сцене омеђене зидом паралелним посматрачу,[5] док уз ово обично није прихваћена и пројекциона структура слике са уочљивим архитектонским продорима, решеним великим разликама у висини хоризонта за делове сликане архитектуре у оквиру исте композиције. Често компонујући простор старијом пројекцијом високог хоризонта, обарањем архитектонских маса ка средишту композиције, мајстори су подвлачили идејно језгро увлачећи сликану архитектуру у смисаону игру сцене.[6]

Удео традиционалних вредности у моравском сликарству, различито узиман, од споменика до споменика мења карактер насликаног архитектонског простора у распону од раваничког, због одбачености задњег зида обично неомеђеног, преко Манасије (црт. 7) и Каленића (црт. 8), где је примена овога елемента умерена, до потпуне ограђености простора високим зидом, као у Причешћу апостола из Нове Павлице (црт. 9) или у неким композицијама Велуђа или Рамаће. Овим разматрањима отима се временски челни споменик нашег XV столећа, Љубостиња, са веома мало сачуване сликане архитектуре, али чија је изражајност у представи бање Витезде у *Исцељењу раслабљенога* толико знатна да по уметниковом непогрешивом осећању за исказивање архитектонске концепције овога петотремног здања,[7] архитектонске пластичности

---

[4] В.: А. Стојаковић, нов. рад, 145–146.

[5] Континуални зид, који у одређеном смислу постоји и раније, настајао је у овом раздобљу као карактеристичан елемент на крају XIII века, развијајући се упоредо са нарастањем нарације и континуалног казивања, које омеђује и повезује.

[6] Од овога, наравно, има изузетака, као што је, на пример, калениħко *Поклоњење мудраца*, обележено наглашеном динамиком архитектонских продора.

[7] Значај овога решења, проистекао из његове велике подударности са архетипом – аутентичном архитектуром Бање Витезде – одавно је уочен. В.: А. Стојаковић, *Une contribution à l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médiévale serbe*; Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines, T. III, 353–362, 11 il., Beograd 1964.

и изражајне фактуре материјала – разнобојних мермера, пластичног украса и другог[8] – наслућујемо вредност осталих, несталих облика, али о насликаном архитектонском простору не знамо готово ништа.

Хронолошка нит, којом пратимо развој архитектонског простора у нашем зидном сликарству, истањила се већ од треће деценије XV века, а успостављамо је чвршће после пада државе, пре свега на значајнијим споменицима са знатнијим остацима сликане архитектуре[9] – у Св. Никити (из 1483/84), Трескавцу (1480–90), у Св. Прохору Пчињском (из 1489), Поганову, десетак година млађем, у Богородичиној цркви у Матки (из 1497), касније у Св. Ђорђу у Бањанима из средине XVI века (1549) и другима.[10]

Архитектонски простор у сликарству Св. Прохора Пчињског, језгровит и прегледан, одређен је чврстим и једноставним облицима, понекада са пројекцијом високог хоризонта, којом се архитектура усмерава ка средишту композиције, као у *Исцељењу слепога*, иако је нагло мењање очне тачке, својствено раном XIV веку, такође примењено. Међутим, омеђавање високим зидом, чак удвојеним, овде је веома духовито разрешено (црт. 10). Уместо да нижи зид претходи вишем, да би овај био видљив, као што је уобичајено, овде је обрнуто – ниски зид се налази иза високога који, низом аркада отворен, омогућава да се овај мањи сагледа. Ова духовита инверзија обезбеђује карактеристичну омеђеност плитке сцене, уз истовремену лакоћу високог зида, који је иначе, без овога, раније често бивао тежак, једнолик и досадан.

Поганoвски архитектонски простор, готово енциклопедијског обележја у односу на наслеђе, веома је ослоњен на решења са почетка XIV века, негде изравно – као у *Благовестима*, *Сретењу* или *Тајној вечери* – негде само у начелу. Поштујући издвојеност предњег плана, омеђеног високим зидом, сликари су овај концепт обележили скоковима високих архитектонских вертикала[11] (црт. 11) са реализмом облика и појединости које се, такве, ретко и изнимно сусрећу (црт. 12). Ипак је овај простор, иако сложен, местимично и разуђен, свакако неуобичајен, у ствари прегледан. Као супротност овоме, у истом споменику, мирно, немаштовито, скоро схематично решење простора у

---

[8] Лепота и истинитост ове представе, познате и памтљиве, обезбедила јој је истакнуто место на корицама монографије С. Ђурића *Љубостиња*, Београд 1985.

[9] Јашуњски манастири, св. Богородице из 1499. и св. Јована из 1524. године, због оштећености и накнадних премаза, не пружају потребне податке у овом смислу, као ни Лапушња у Тимочком крају.

[10] За познавање сликаног архитектонског простора овога доба занимљиве би, сигурно, биле фреске, нажалост несачуване, цркве Св. Богородице у Тврдошу, коју је, по налогу херцеговачког митрополита Висариона, осликао Вице Ловрин, сједињујући православну иконографију са западњачким утицајима. О овоме в: В. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1964, 267–268.

[11] Овакве изненађујуће високе и скоковите архитектонске вертикале нису изнимка – има их и другде, као у млађем сликарству Ломнице, на пример.

Причешћу апостола врло је сродно, готово истоветно, новопавличком (црт. 13).

Неуједначеност простора Богородичине цркве у Матки одсликава врло широке осцилације од решења са плитком сценом раног XIV века, али и са високом очном тачком (црт. 14), до подсећања на веома старе ортогоналне конструкције и типове архитектуре са краја XII и почетка XIII века (црт. 15).

У Св. Ђорђу у Бањанима, међутим, уз врло маштовита решења архитектуре (црт. 16), испољено је и уочљиво подражавање архитектонским облицима и архитектонском простору раног сликарства Св. Никите (црт. 17 и 18).

Отварање последњег великог поглавља у развоју сликаног архитектонског простора везано је, наравно, за обнову Пећке патријаршије и наглашену стваралачку делатност изражену у низу великих споменика, али и десецима мањих и малих, који укупно сачињавају мозаик наше веома сложене представе о овим питањима. Почеци великог стварања отвореног 1557. годином, лишени су непосредне, снажне и континуалне ликовне претходнице, јер прећи дуго раздобље, обојено кризом духа и делања, није могло пружити велике покретачке подстицаје. Требало је, значи, успоставити мост до старијих времена у чијој се уметности морало наћи упориште, да би се намах, без оклевања, и у широком распону покренуло стварање. У овом смислу, за поимање овога ликовног раздобља, па и сликаног архитектонског простора у њему, од значаја је чињеница да су ти нови, велики почеци у већини значајнијих споменика имали сачуване знатно старије узоре у сопственим оквирима. Три велике пећке цркве, као и Грачаница, стајале су као надахнуће за сликање својих припрата, студеничко сачувано старо сликарство са почетка XIII века, с једне стране, али и оно из Краљеве цркве, са друге, помогли су обнављању живописа Богородичиног храма, Милешева је имала своју традицију, Морача сопствене узоре. Питање је само у којем смислу је и на који начин понуђена традиција схваћена и прихваћена и каква су архитектонско-просторна решења проистекла из сплета сачуваног, вековима старијег искуства и нових ликовних захтева.

Ако знамо да сликарски приручници, сем уопштених одредница, нису живописцима пружали никакве подробније податке о представљању архитектуре, питање односа новог и наслеђеног живописа у истом споменику у овом смислу постаје значајније. Стога однос првог споменика Обнове, пећке припрате, и старог живописа са овога становишта мора посебно да се сагледа. Саберемо ли, веома сажето, својства затеченог сликаног простора, од најстаријег, у Светим Апостолима, из 1260. године, преко онога из ранијег Милутиновог доба са почетка XIV века у истом споменику,[12] до неколико деценија

[12] Старо сликарство из XIV века, сачувано у југоисточном углу припрате, не помињемо као узор, јер нема сликане архитектуре у њему.

млађих решења у Богородичиној цркви и Св. Димитрију,[13] као нека врста заједничког садржатеља исказује се одмереност у представљању архитектуре и већином једноставност и јасноћа остваренog простора (црт. 19). Уз то, однос према развијеном типу архитектонског простора Милутинових мајстора крајње је уздржан – на почетку века, у Св. Апостолима, ова својства још нису до краја досегнута, касније, пак, у осталим двама споменицима, умногоме су пренебрегнута не показујући, нарочито у Св. Богородици (црт. 20), непосредну зависност од концепција које је створила ова школа. Напротив, овде је испољена веома наглашена веза са сликаним архитектонским простором касног XIII века.

Од свега наведеног у сликарству пећке припрате ништа се не јавља поновљено дословно, него је као константа, као заједнички именитељ, испољен исти смисао за прегледан простор (црт. 21), умерену и разложну примену архитектонског облика и оправданих пројекционих начела, као што су решења са високим хоризонтом и усмеравањем архитектуре ка идејном језгру слике (црт. 22). При томе, примена задњег зида, често високог, некада и удвојеног, и ту и тамо мењање висине очне тачке показују да су сликари добро познавали и традицију Милутинове школе (црт. 23).

Однос између новог сликаног архитектонског простора и старијег, затеченог, зависи одувек, па и у сликарству XVI века, од смисла захвата и поступка сликара, који је, радећи на слободним површинама, околно ликовно наслеђе узимао као надахнуће, подстицај или могући узор, док га је понављање више или мање сачуваног слоја обавезивало на поштовање затеченог. Оба поступка, у добрим примерима, сачувани су у обновљеном сликарству (из 1568. г.) Богородичине цркве у Студеници. Стара иконографска, али и архитектонско–просторна схема дословно поштована у *Успењу* (црт. 24), по архитектонском начелу сродна милешевској у истој композицији, изведена је са толико уверљивости и историјске оправданости да је тешко замислити да би сликар могао остварити ову целину без наслеђене старе подлоге, ма како велика била његова ликовна култура. Ипак, сродност са раним XIII веком односи се на крилне делове сликане архитектуре, којима је, слéдећи дух свога времена, мајстор додао карактеристични задњи зид, чиме је непотпуно ограничену сцену раног XIII века чврсто омеђио.

Карактером потпуно различита од овога је сликана архитектура не понављана него стварана на овим површинама где се, као на пример у сценама страдања Христових (црт. 25), на западном зиду припрате несумњиво одражава архитектонски простор, чак и архитектонски облик сликарства Краљеве

[13] Сликарство св. Димитрија не показује непосредну зависност од концепције Милутинових мајстора, јер прекида традицију наративне континуалне концепције.

цркве. Тако су у студеничком сликарству истога времена и истих мајстора остварена два веома различита архитектонска концепта, у погледу на узоре одвојена за стотинак година – у *Успењу* се понавља решење са почетка XIII века, а у композицијама на западном зиду простор је надахнут решењима са почетка XIV века.

На истом студеничком западном зиду једна композиција се отима уобичајеном – то је сликана архитектура којом је обухваћена *Тајна вечера*, обојена настојањима у образовању, описивању и затварању ентеријера (црт. 26), која, упрошћенија, постоји и у ранијем сликарству (Доња Каменица) и у каснијем (Св. Тројица Пљеваљска). Са незнатним изменама ова је архитектура поновљена у истој сцени цркве Св. Николе Дабарског (црт. 27), где му остали сликани архитектонски репертоар, само нешто млађи од студеничког, није сродан и креће се од решења једноставних и схематизованих, као у *Неверовању Томином*, преко разуђено измаштаних у композицији смрти св. Еуфемије,[14] до наглашено испољених утицаја руске архитектуре у сцени смрти св. Николе, на јужном зиду припрате.[15] Иако је и милешевско сликарство XVI века готово истовремено са студеничким, у *Тајној вечери*, јединој милешевској композицији са потпуно очуваним архитектонским простором из овога доба, решење је не само независно, него и потпуно различито од двају претходних – оно не тежи ни целовитости изгледа ни стварном утиску затворености унутрашњег простора (црт. 30).

Сликани архитектонски простор грачаничке спољне припрате, иако са релативно мало сачуваних примера, општим изгледом показује сродност са концепцијама оствареним у наосу двадесетих година XIV века, мада се реалистичним појединостима и необичним колористичким нагласцима, ту и тамо, сасвим издваја од свега виђеног.

Ломничко сликарство показује два различита односа према архитектонском простору. Старије, извесно Лонгиново, из осамдесетих година XVI века[16] (црт. 31) исказује мајсторово познато, нарочито на иконама осведочено осе-

---

[14] Уобичајена архитектура мартиријума, сажетог централног решења, својствена као архитектонски облик, готово идеограм, сценама мучења или сахрањивања, овде је развијена и неуобичајено разуђена, а ипак је задржала нека својства централно решеног облика. О овим питањима в: A. Stojaković, *Pokušaj odredivanja realnih vrednosti jednog slikanog arhitektonskog tipa,* Zbornik Arhitektonskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, sv. 3, Beograd 1961.

[15] О везама између српске и руске уметности и руским утицајима на српско сликарство: С. Радојчић, *Везе између српске и руске уметности у средњем веку,* Зборник Филозофског факултета Универзитета у Београду, књ. I, Београд 1948, стр. 241–258; С. Петковић, *Руски утицаји на српско сликарство XVI–XVII века,* Старинар н.с. XII, Београд 1964.

[16] Од значајнијих радова за познавање Ломничког сликарства видети: М. Филиповић – Ђ. Мазалић, *Црква Ломница у Босни,* Споменик САН CI, Београд 1951, 125–156; С. Петковић, *Време настанка и мајстори зидних слика у Ломници,* Зборник за ликовне уметности I, Матица српска, Нови Сад 1965, 161–171; A. Skovran, *Longinove ikone i freske u manastiru Lomnici,* Naše starine IX, Sarajevo 1964, 40–42.

ћање за архитектонски облик и његово значење,[17] док је млађе сликарство из 1607/1608. године, потписано именима двојице Јована, Николе и Ђорђа, у доњим деловима храма и у припрати, сасвим различито – архитектонски облици нису довољно подређени фигури, простор је искидан, а целине делују неповезано (црт. 32).

Архитектонским облицима богато морачко сликарство осме деценије XVI века заокружена је, уједначена и по много чему особена целина. Иако се морачким мајсторима са разложном аргументацијом оспоравају знатнији квалитети, поменути недостаци, чини се, надокнађују се њиховом љубављу за сликање архитектуре, њиховим осећањем за јасан тектонски волумен и њиховим познавањем значења одређених облика или целина. У свему се истиче и наглашена наклоност ка представљању градова, језгровито схваћених, у сценама где јесте, али и где то није уобичајено (црт. 33, 34), што се преноси и у касније сликарство овога споменика у капели Св. Стефана (из 1642. године). Простор, међутим, овде остварен једноставан је, уверљив, архитектонски облик је најчешће доведен у промишљен однос према фигури, коју наглашава својим положајем и својим пројекционим својствима. Мајстори су познаваоци традиције, и оне Милутинових споменика, што видимо у *Ваведењу*[18] (црт. 35) и *Успењу* (црт. 36), на пример, али и старијих узора, мада ничему не робују. Исти архитектонски простор као у морачком *Успењу* остварили су пре тога исти мајстори у Брезовици[19] (црт. 37), док је карактер архитектуре у сликарству Никољца у Бијелом Пољу чини се везаног за исту групу сликара[20] у понечему различит.

На зачељу низа, као последња од већих, Св. Тројица Пљеваљска својим сликарством са самога краја XVI века представља нам мајстора ове целине попа Страхињу из Будимља, као личност сензибилну према архитектонском облику и прегледном, тематски оправданом архитектонском простору.[21] Са добрим познавањем традиције и улоге архитектуре у слици често је овде компонован простор помоћу високог хоризонта и бинокуларности, али је и са ниском очном тачком архитектура вешто формулисана и јасно подређена функцији слике.

---

[17] Ово је дошло до изражаја нарочито у прелепој представи архитектуре у сцени *Уласка Христовог у Јерусалим.*

[18] У овој композицији поновљени су неки архитектонски облици из сликарства Краљеве цркве у Студеници.

[19] С. Петковић, *Трагом једне сликарске групе из друге половине XVI столећа,* Зборник Филозофског факултета у Београду, VIII, 2, Београд 1964, 541–554.

[20] Делом ових мајстора сматра се и сликарство задужбине војводе Радоја Храбрена у Тријебњу. В. С. Петковић, нав. рад.

[21] Ову сликану архитектуру и насликани простор другачије је, неповољно, оценио С. Петковић у запаженој монографији *Манастир свете Тројице код Пљеваља,* Филозофски факултет у Београду, Институт за историју уметности, Београд 1974.

Ходећи архитектонским простором наших најзначајнијих и највећих споменика XV–XVI века, хватајући главну нит догађања, не заборављамо десетке мањих цркава, које, иако не носе главне токове, употпуњују их, оживљавају и ојачавају. Мора се признати да је због њихове просторне расутости, лоше приступачности и многобројности, при томе често са мало сачуване сликане архитектуре, тешко остварити целовитији и потпунији преглед ових питања, што уосталом у овом обиму рада није ни могуће, а можда ни потребно. Ипак, општи утисак који остављају ови споменици, неопходан је, а креће се у веома великом распону од схематичних решења, при томе некада јалових форми, као у Св. Николи Шишевском или у истоименој цркви у Великој Хочи, или нешто уверљивијих облика, као у Св. Спасу у Штипу, амбициознијих решења, као у Св. Јовану у Великој Хочи или Св. Николи у Богошевцима.

Мада је у сликарству XV и XVI века, као и у потоњем, због наглашене распричаности или смањеног простора храма, или и једног и другог, веома умањена површина зидне слике, сликана архитектура, као судионик казивања, није сразмерно умањеног удела. Иако би се сажимањем, свођењем или чак уклањањем архитектонског облика на ионако невеликим површинама, стекле могућности за повећање броја или величине фигура или, пак, њиховог бољег, лакшег, повољнијег размештаја, сликари најчешће не одступају од исказивања иконографске, па самим тим и архитектонске потпуности слике, на начин како је она у том раздобљу поимана.

Број архитектонских података, сразмерно осталима, виђен у историјским пројекцијама, не зависи уопште од величине слике, него од свеколиког развоја не само нашега, него сликарства византијске сфере уопште, у којем се столећима, зависно од многих услова, одређује њен тематски, иконографски, уметнички па и архитектонски карактер. У тим великим токовима удео сликане архитектуре, уопштено гледано, управо је обрнуто сразмеран величини композиције. У старијим споменицима, онима из XI–XII века, где је простор храма знатнији, а композиција малобројнија и велика, архитектонски облик је често изостављен и тамо где је касније незаобилазан[22] или је представљен уопштен, језгровит, сведен на идеограм, најчешће са смислом да место радње обележи, одреди, а не и да га просторно ограничи. Временом, нарочито од последње четвртине XIII века, нарастање распричаности, уз истовремено повећавање броја података, условљава и нарастајућу улогу сликане архитектуре изражену увећавањем броја представљених облика и тежњом да се простор

[22] Ако се упореди решење простора у истој композицији, као у *Успењу* на пример, из разних раздобља, види се нарастајућа улога сликане архитектуре сразмерна протоку времена, полазећи од Св. Софије охридске, где уопште нема сликане архитектуре, преко потоњих примера у којима се она најпре скромно јавља, а затим временом бројем облика умножава. Слично је и са композицијом *Причешћа апостола*, решеном раније само архитектонским идеограмом циборија са часном трпезом, којем се временом све више и више додају други архитектонски облици.

омеђи и одреди. Овога се, у даљим токовима, не одриче ни сликарство малих црквава турскога времена, па је у њима, стога, архитектонски облик често натискан и испреплетен фигурама и многобројним другим подацима.

Као посебно, у низу постављених, јавља се питање односа архитектонског простора XV–XVI века у нашем зидном сликарству према кретањима у западноевропској, пре свега италијанској уметности, где се у претходним вековима теоријски и емпиријски постепено припрема а у ово време остварује реалистичко-илузионистичка трећа димензија досегнута научном линеарном и ваздушном перспективом. После готово хиљадугодишње опредељености за нестварни свет слике најпре су Фирентинац Ђото (Giotto) и Сијенац Амброђо Лоренцети (Ambrogio Lorenzetti), највероватније потакнути настојањима теоретичара Витела (Witelo),[23] а после њих многобројни мајстори кватрочента – сликари, скулптори и архитекти – стварајући и истражујући овладали перспективом, називајући је, понето и предано, „dolce cosa" свога времена. Исечак из природе у својој свеукупности могао се сада лако и вешто свести у две димензије слике, којима је, облицима архитектуре или предела, додата илузија треће. Стварано истодобно, наше зидно сликарство било је непријемчиво за утицаје ове врсте са Запада, мада је било путева да они продру, али није било разлога да се прихвате. Штампана књига из млетачких радионица, на пример, могла је бити један од преносилаца ренесансних утицаја да и сама није, сем изнимно,[24] доследно неговала традиционалну схему илустрације уметности византијског света. Чак и италијанизми везани за неке наше споменике, назначени у старијој литератури,[25] новијом научном аргументацијом оповргавани,[26] никада се нису могли односити на начин којим је остварен архитектонски простор у слици. Мада простор наше слике није одбојан према туђицама уопште у погледу на облик – јер помињали смо утицаје руске архитектуре у Св. Николи Дабарском, на пример – упливи из западног света нису прихватани, јер би нападали концепт архитектонског простора, а тиме и смисао слике, чија се традиционална чистота, поистовећена са верском истином,

---

[23] E. Tea, Witelo, *Prospettico dal secolo XIII,* L'Arte, XXX, Roma MDCCCCXXVII, 3–30.

[24] Утицаји италијанске ренесансе обухватали су орнаментацију, али не и илустрацију наше штампане књиге, сем изнимно, као на пример у *Псалтиру* Вићенца Вуковића, из XVI века. В. Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV–XVII века,* Посебна издања САН, књ. CCCIX, Београд 1958.

[25] Још је А. Грабар *(La peinture religieuse en Bulgarie,* Paris 1928) наглашавао „италијанизме" у погановском сликарству, а затим, уз друге, и С. Радојчић, везујући их, сем за Поганово, за групу сродних споменика истога времена (С. Радојчић, *Једна сликарска школа из друге половине XV века,* Прилог историји хришћанске уметности под Турцима; Зборник за ликовне уметности I, Матица српска, Нови Сад 1965, 69–104).

[26] О привиду ових сличности са западном уметношћу в. Г. Суботић, текст у књизи Б. Живковић, *Поганово, цртежи фресака,* Републички завод за заштиту споменика културе, Београд 1986, 4 стр.

није смела доводити у питање. Стога је у ово време, као обележје наше уметности, остала давно створена и византијској сфери својствена иреална пројекција архитектонског простора, одуховљеног и нестварног, далеког и невиђеног, издигнутог над свакодневним у свет верских идеја, у област вишњег и недоступног.

Ако се архитектонски простор у нашем зидном сликарству сагледа у своме столећима дугом развоју, линија његовога тока својим својствима, пуноћом и карактером, веома је неуједначена. Изразито стваралачка обележја, са јасним степенима развијања, својствена XIII и почетку XIV века, прерастала су у доследно дефинисане концепције, чије настајање и мењање сагледавамо у великом броју примера нашега најбољег сликарства, сле́дећи узлазну линију хронолошки одређено, готово од споменика до споменика. Ова истраживачка снага, из које проистичу потпуно нова поимања архитектонске просторности, завршава се са последњим споменицима Милутинове школе. Следеће генерације наших мајстора, пре свега развијеног XIV, али такође и XV–XVI века, показују веома различит однос према овој традицији, од пасивног, подражавалачког, који је ређи, до чешћег, активног, стваралачког, у којем се наслеђем понуђене концепције и њихови елементи узимају слободно, међусобно се компонују, преплићу, укрштају, из чега произилазе нова решења, али се не ствара нигде потпуно нова општа концепција, која би се шире распрострла и дуже опстала.

Занемаримо ли у овом тренутку разноликост архитектонских облика, са свим њиховим за карактер слике значајним својствима, да бисмо ухватили саму сржи игре којом се остварују нова просторна решења, видимо да се касније у одређеном смислу прожима само неколико суштинских својстава, која дугујемо другој половини XIII или, још више, првим деценијама XIV века. У овом релативно кратком раздобљу архитектонско-просторне зрелости досегнута су пројекционо-композициона начела, међусобно различита, али потоњим столећима подстицајна, и из њихових се извора као из драгоцене ризнице црпи покретачка снага за сва касније, нова и другачија решења.

Касни XIII век својим архитектонским простором остваренim високим хоризонтом и честом бинокуларношћу, при томе пројекционом инверзијом, композиционо подређује архитектонске облике казивању увлачећи их, обарањем, у идејно средиште слике. Простор овде најчешће није физички омеђен, али је успостављена активна повезаност између архитектуре и фигуре. Дефинисан својствима инверзне, а не стварне перспективе, са веома смањеним архитектонским обликом при томе, овај простор, мада сцени довољан, у бити је нестваран и невиђен, од онога је, а не од овога света.

Овај концепт архитектонског простора, који ће столећима на разне начине надахњивати мајстора, постепено али поуздано потискује нови тип решења, који се образује упоредо са нарастајућом нарацијом и непрекинутим токовима казивања, из чега се полако, као везујући елемент, јавља задњи зид

сцене, најпре низак и прекидан, при крају XIII, потом све виши и виши, непрекинут, некада чак и удвојен, од почетка XIV века. Коначно уобличен деловањем Милутинових мајстора, овај елемент простора, настао из потребе за повезивањем већег броја композиција у низу и наглашеног издвајања предњег плана сцене, ограничава, омеђује дубину, условљавајући концетрисање личности у најближем делу простора и тиме њихово истицање, појачано њиховим пројектовањем на позађу зида са истовременим затварањем погледа – недопуштањем његовога расипања по дубини. Овај елемент архитектонског простора у потоњем стварању различито узиман – испуштен или примењен, у композицијама у низу или појединачнима, висок или нижи, једноставан или удвојен, упрошћен, озупчан, кулицама украшен или богатијом архитектуром кићен – отворио је многе могућности за решавање простора.

Треће битно својство, коришћено у каснијем решавању простора, такође произилази из раног XIV века, из образаца Милутинових мајстора. То је својеврсна архитектонско-динамична игра, уткана ради разбијања могуће монотоније плитке, тракасте, зидом омеђене сцене, која се овим с места на место оживљава наглим мењањем очне тачке, час ниске, час високе, чиме се остварују изненађујућа обарања архитектуре или њена нагла усмеравања ка висини. Мада је овде и даље у примени инверзно конструисање, ова два система имају потпуно различито дејство.

Ова основна својства простора друге половине XIII или још више она из првих деценија XIV века, у потоњим столећима су различито узимана – дословно прихватана или међусобно укрштана, суштински схваћена или непојмљена, поједностављена или маштовито обогаћена, исказана упрошћеном и сиромашном или богатом и разуђеном архитектонском формом – чиме се стварају најразличитија архитектонско–просторна решења. Њихова вредност није везана за време, а понекада, сасвим изнимно, ни за квалитет сликарства, него зависи пре свега од мајсторове културе и склоности за схватање суштинске улоге архитектонског облика и значења примењене конструкције у стварању јасног, прегледног, убедљивог архитектонског простора. Стога се у нашем сликарству XV–XVI века поред бледих, неуверљивих, схематизованих решења, или несхваћених, промашених просторних конструкција, или кићене, утрпане архитектуре непрегледне целине, најчешће, ипак, исказује активан, стваралачки однос према архитектонско-просторној традицији, суштински схваћеној. Из овога обично произилазе оправдана, разложна, више или мање јасна или прегледна, нова архитектонско-просторна решења, која, подвлачимо, ипак никада и нигде не прерастају у јединствену, општу, шире и трајније примењивану концепцију.

* АРХИТЕКТОНСКИ ПРОСТОР У СРПСКОМ ЗИДНОМ СЛИКАРСТВУ XV–XVI ВЕКА

Anka Stojaković

ZUR ERÖRTERUNG DES ARCHITEKTONISCHEN RAUMES IN DER WANDMALEREI DES 15. UND 16. JAHRHUNDERTS

Zusammenfassung

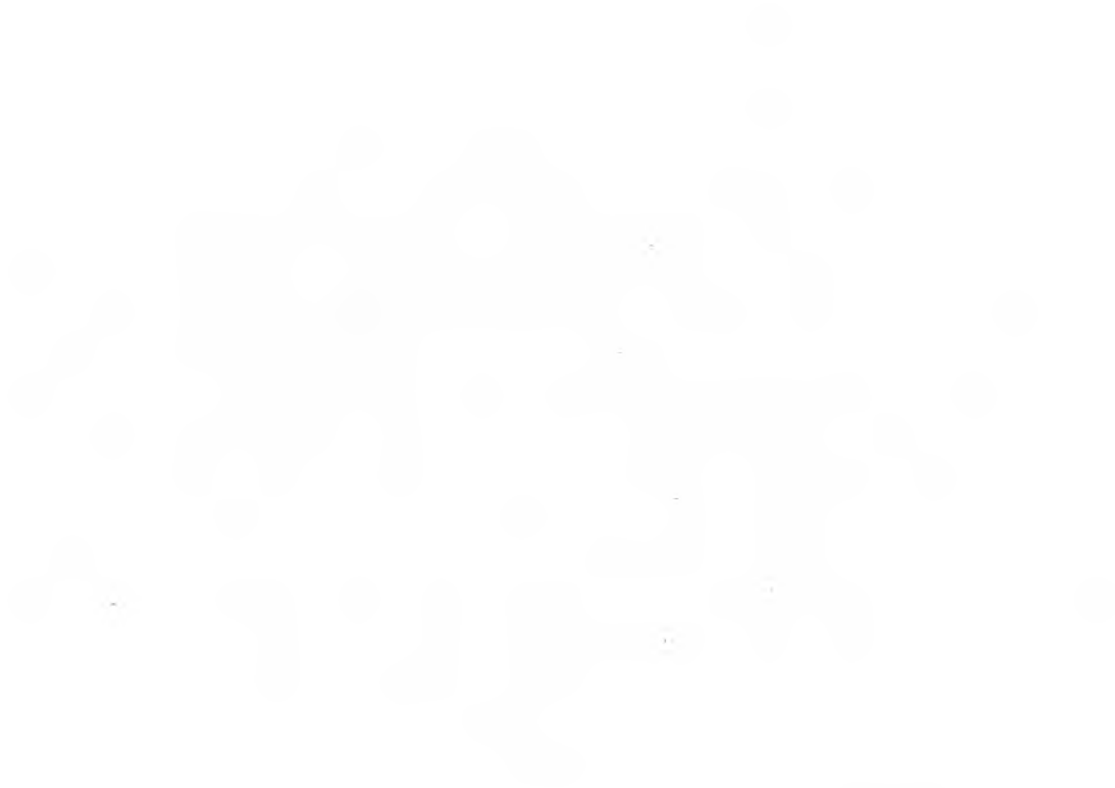
Die in diesem Beitrag vorgenommene Erörterung des architektonischen Raumes in der Wandmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts knüpft an die bisher durchgeführten Untersuchungen des Autors, indem nun der Schwerpunkt auf die zwei bisher nicht behandelten Jahrhunderte verlegt wird. Dabei wird eine Gliederung dieser Epoche in drei Teile vorgenommen: 1. die Malerei bis zum Fall Serbiens 1459; 2. die Malerei von 1459 bis zur Wiederherstellung des Patriarchats von Peć im Jahre 1557 und 3. die Malerei nach der Wiederherstellung des Patriarchats von Peć.

Um eine Kontinuität in dem Entwicklungsverlauf dieser Malerei herzustellen, wird in zusammenfassender Form auf die in früheren Arbeiten erforschten und festgestellten Merkmale und Eigenschaften des architektonischen Raumes in unserer Kunst des 14. und am Anfang des 15. Jahrhunderts hingewiesen, zumal sich in ihr bestimmte diesbezügliche Lösungen aus dem 13. und vom Anfang des 14. Jahrhunderts, also der Zeit von Milutins Meistern, feststellen lassen.

Mit diesem Beitrag wurde der gemalte architektonische Raum der wichtigsten Denkmäler aus dieser Epoche analysiert und bewertet, wobei die gemeinsamen Züge von etwa zehn kleineren Kirchen festgestellt wurden. Da die Rolle der gemalten Architektur in großen geschichtlichen Projektionen untersucht wurde, kam man zu der Einsicht, daß die Zahl von architektonischen Angaben überhaupt nicht von der Größe des Gemäldes abhängt sondern von der allgemeinen Entwicklung nicht nur unserer sondern auch der byzantinischen Malerei schlechthin, die in vieler Hinsicht im Laufe von Jahrhunderten, bedingt durch viele Voraussetzungen und Gründe, ihren thematischen, ikonographischen, künstlerischen und architektonisch-räumlichen Charakter bestimmte. Betrachtet man die gemalte Architektur in solchen großen Abläufen, dann darf wohl gesagt werden, daß sie sich in einem umgekehrten Verhältnis zu der Größe der Komposition befindet. In älteren Denkmälern, vor allem jenen aus dem 11. und 12. Jahrhundert, bei denen es sich weder um zahlreiche noch große Kompositionen handelt, hat man die architektonische Gestalt oft vernachläßigt, auch in Fällen in denen sie später unumgänglich war, oder sie nur im allgemeinen Sinne, als eine Art Ideogramm, verwendet, um den Ort der Handlung zu bezeichnen, nicht aber ihn auch räumlich zu begrenzen. Mit der Zeit, besonders seit dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, kam der gemalten Architektur eine immer größere Rolle zu, indem man nun bestrebt war, den Raum zu bestimmen und einzugrenzen, womit es zur Anwendung einer einfachen oder doppelten Hinterwand kam, die beim Betrachter den Eindruck einer flachen Szene hervorrief. Dieses Element wurde auch im weiteren Verlauf in kleineren Kirchen aus der Türkenzeit angewandt, so daß die architektonische Gestalt mit verschiedenen Figuren und anderen zahlreichen Details bespickt ist.

Die Entwicklungslinie des architektonischen Raumes mit allen seinen Eigenschaften war in unserer mittelalterlichen Malerei im Laufe der Jahrhunderte sehr ungleichmäßig. Die ausgesprochen schöpferischen Eigenschaften, die besonders im Laufe des 13. und am Anfang des 14. Jahrhunderts zum Ausdruck kamen, erhielten mit der Zeit den Charakter eines klaren Konzeptes, dessen Entfaltung sich von einem Denkmal zum anderen verfolgen läßt. Diese Entwicklungslinie, hervorgegangen aus der neuen Auffassung vom architektonischen Raum, endet mit den letzten Denkmälern aus Milutins Schule. Die nächsten Generationen unserer Meister, vor allem jene aus dem 14. aber auch aus dem 15. und 16. Jahrhundert, haben sich auf verschiedene Weisen gegenüber dieser Tradition verhalten, indem man sich auf der einen Seite völlig passiv verhalten hat, während man auf der anderen Seite die mit dem Erbe angebotenen Konzepte zu verarbeiten suchte, indem man bestrebt war mit ihrer Hilfe neue Lösungen zu finden, ohne daß man dabei zu einem ganz neuen Konzept gekommen wäre, dem eine breitere Aufnahme zuteil geworden wäre.

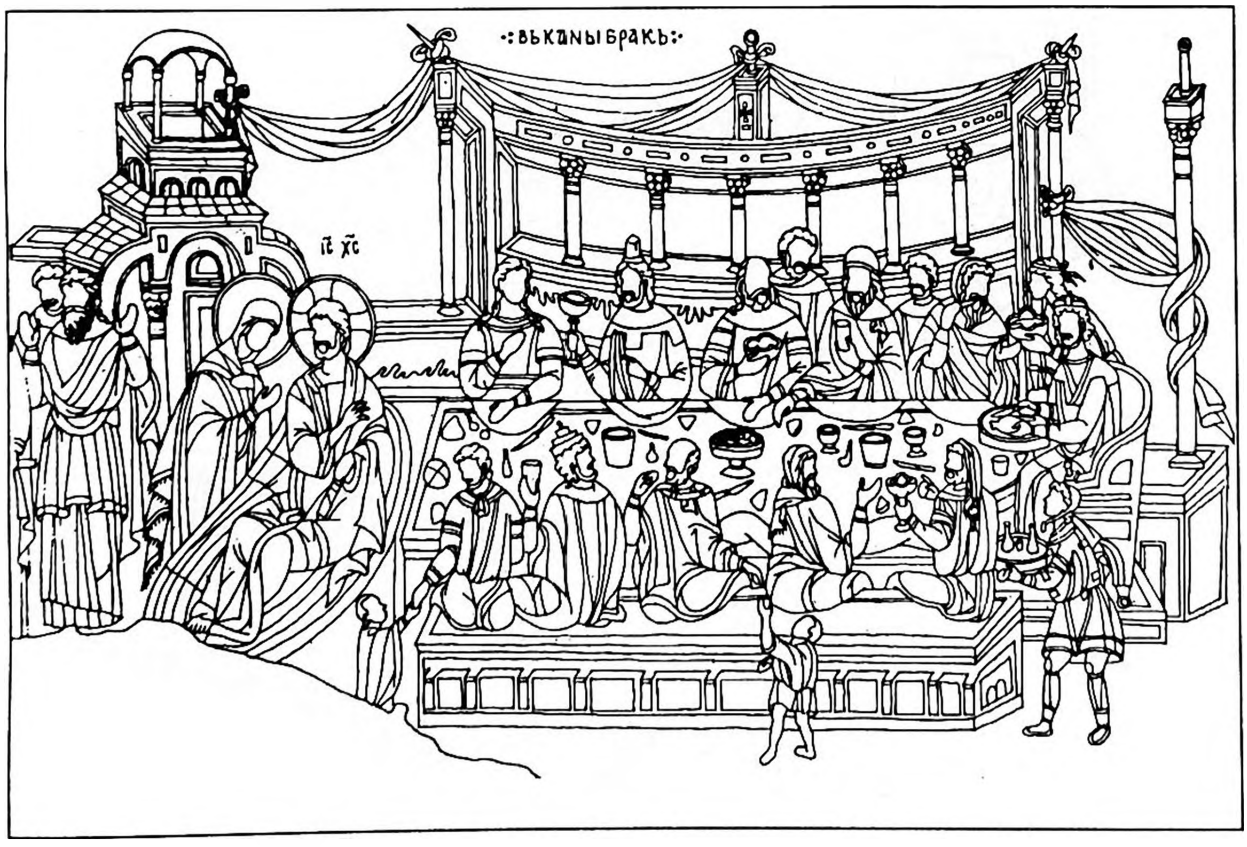
Unter anderem wurde auch der Frage nachgegangen, wie sich der architektonische Raum in unserer Wandmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts zu ähnlichen Erscheinungen in der westeuropäischen, vor allem italienischen Kunst verhält, in der schon in den vorangegangenen Jahrhunderten sowohl theoretisch wie auch empirisch allmählich vermittels einer Luft – und Linearperspektive die dritte Dimension vorbereitet wurde, die eben zu dieser Zeit ihre realistisch-illusionistische Verwirklichung erlebt hat. Unsere zu derselben Zeit entstehende Wandmalerei war unempfänglich gegenüber Einflüssen aus dem Westen, obwohl es Wege gegeben hat, über die sie in unsere Landstriche gelangen konnten, wie beispielsweise gedruckte Bücher, aber offenbar gab es keine triftigen Gründe, sie aufzunehmen. Daher ist ein dauerndes und überliefertes Merkmal unserer in dieser Zeit und im Rahmen der byzantinischen Sphäre entstandenen Kunst eine sonderbar irreale Projektion des architektonischen Raumes, der, vergeistigt und unwirklich, fern und unsichtbar, aus dem Alltag in eine Welt von Glaubensideen, in einen Bereich des Höheren und Unzugänglichen transponiert ist.

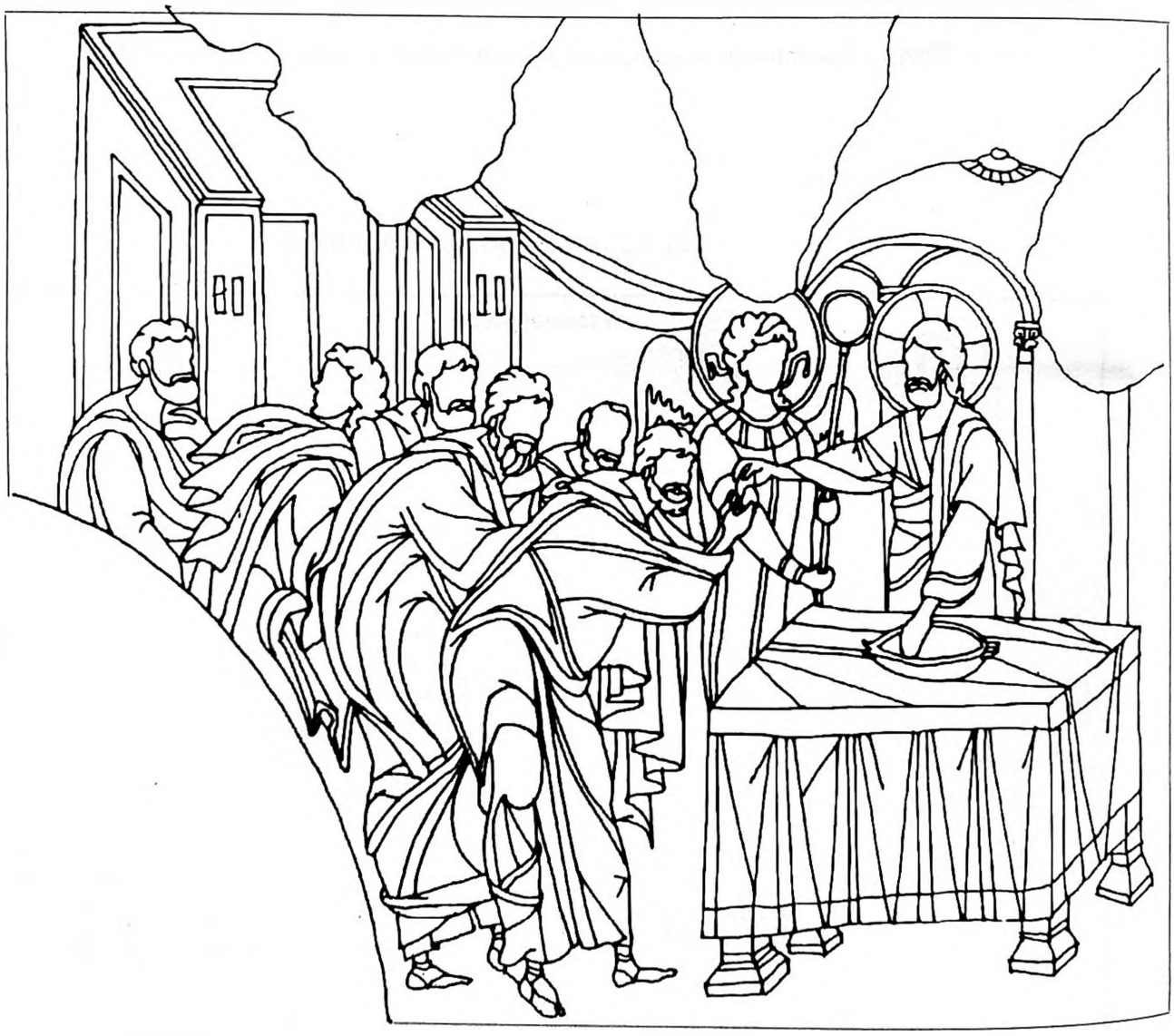




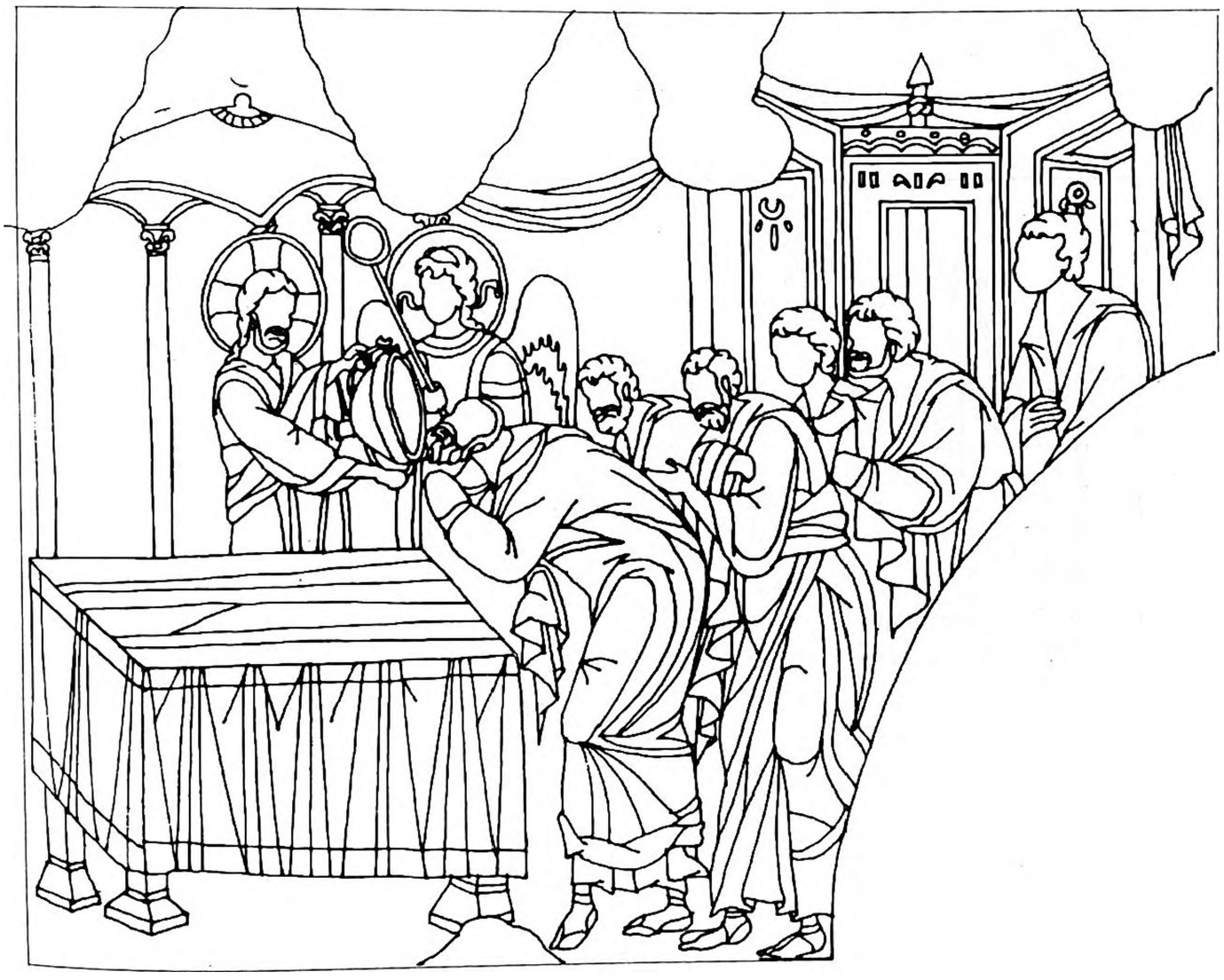
Црт. 1 – Грачаница. *Мироносице јављају апостолима да су виделе Христа*

Црт. 2 – Св. Никита. *Свадба у Кани*

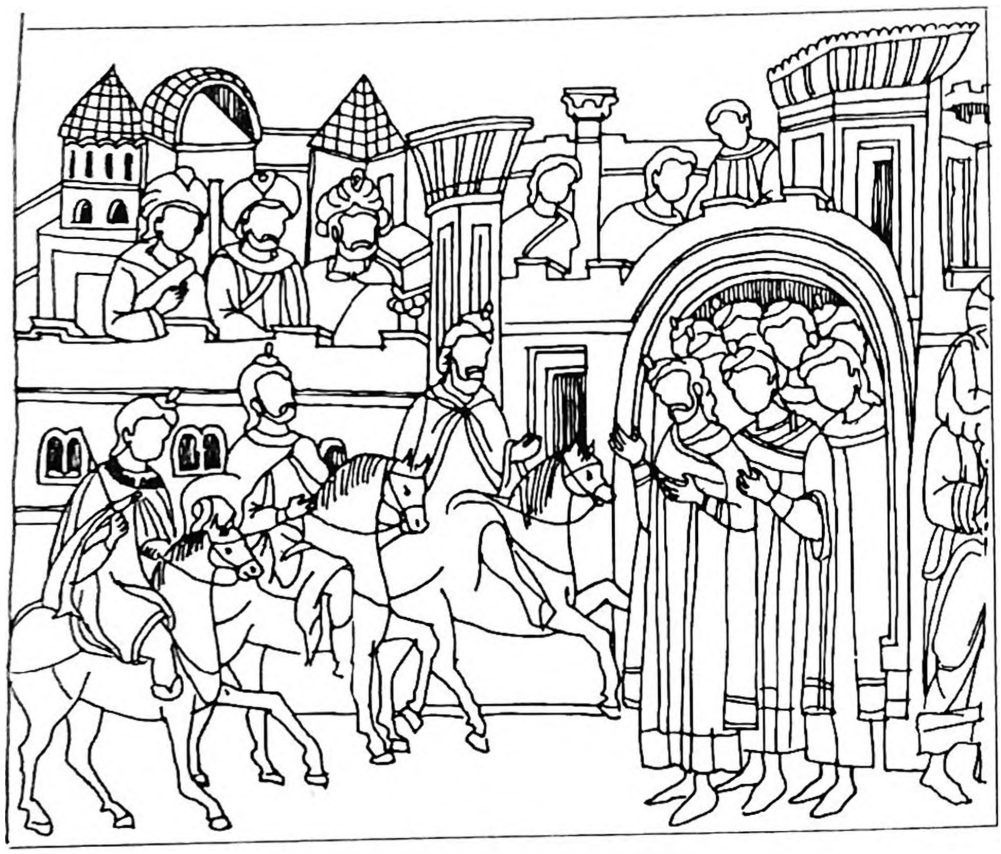




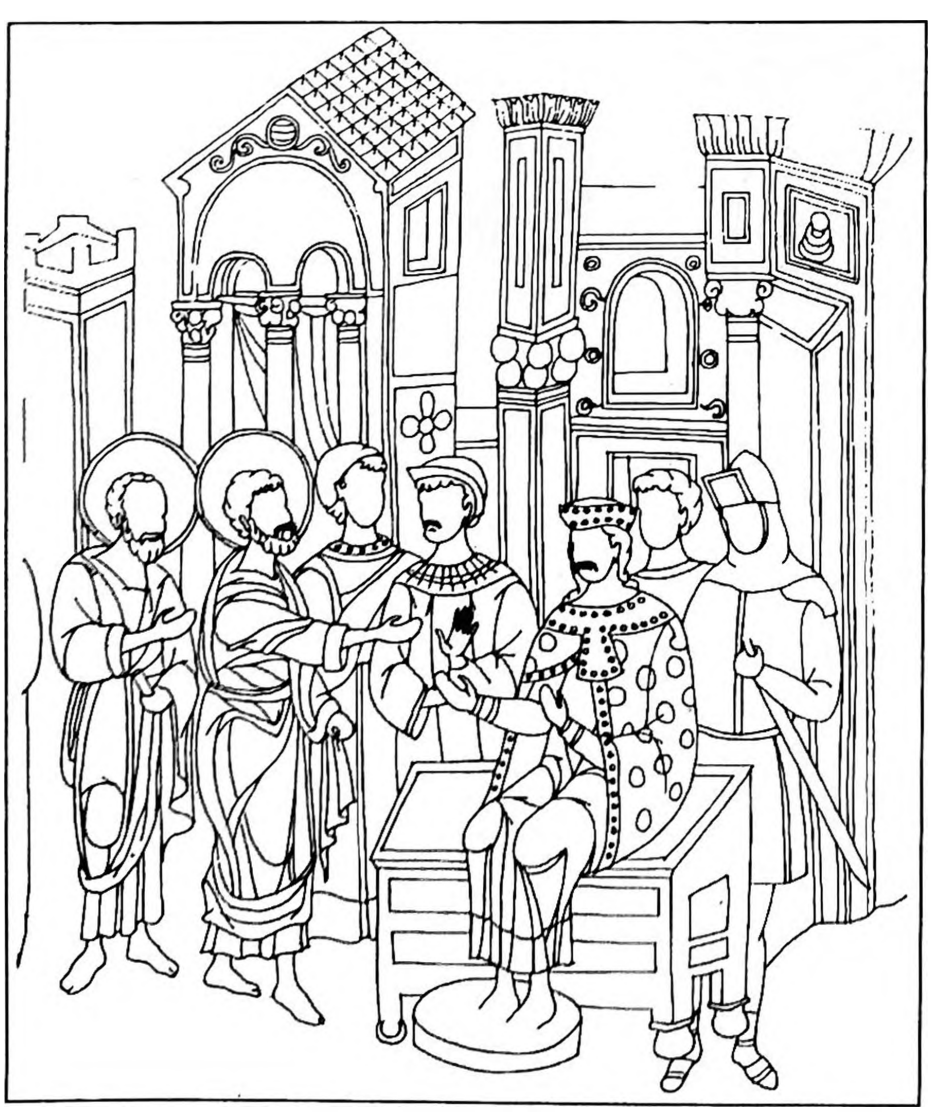
Црт. 3 – Богородица Љевишка.



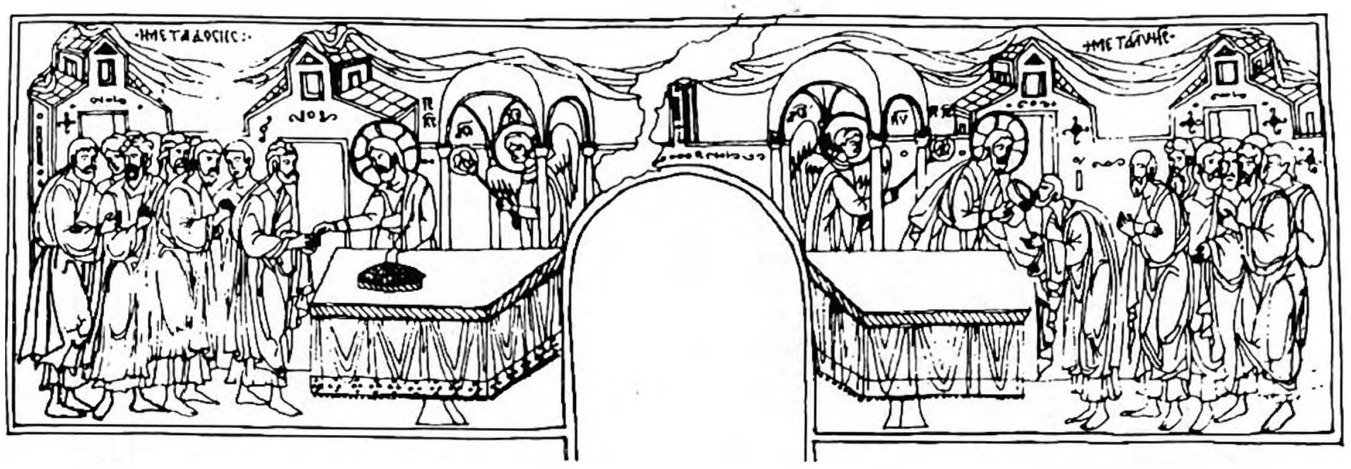
Причешће апостола



Црт. 4 – Матејча. *Бекство у Египат*



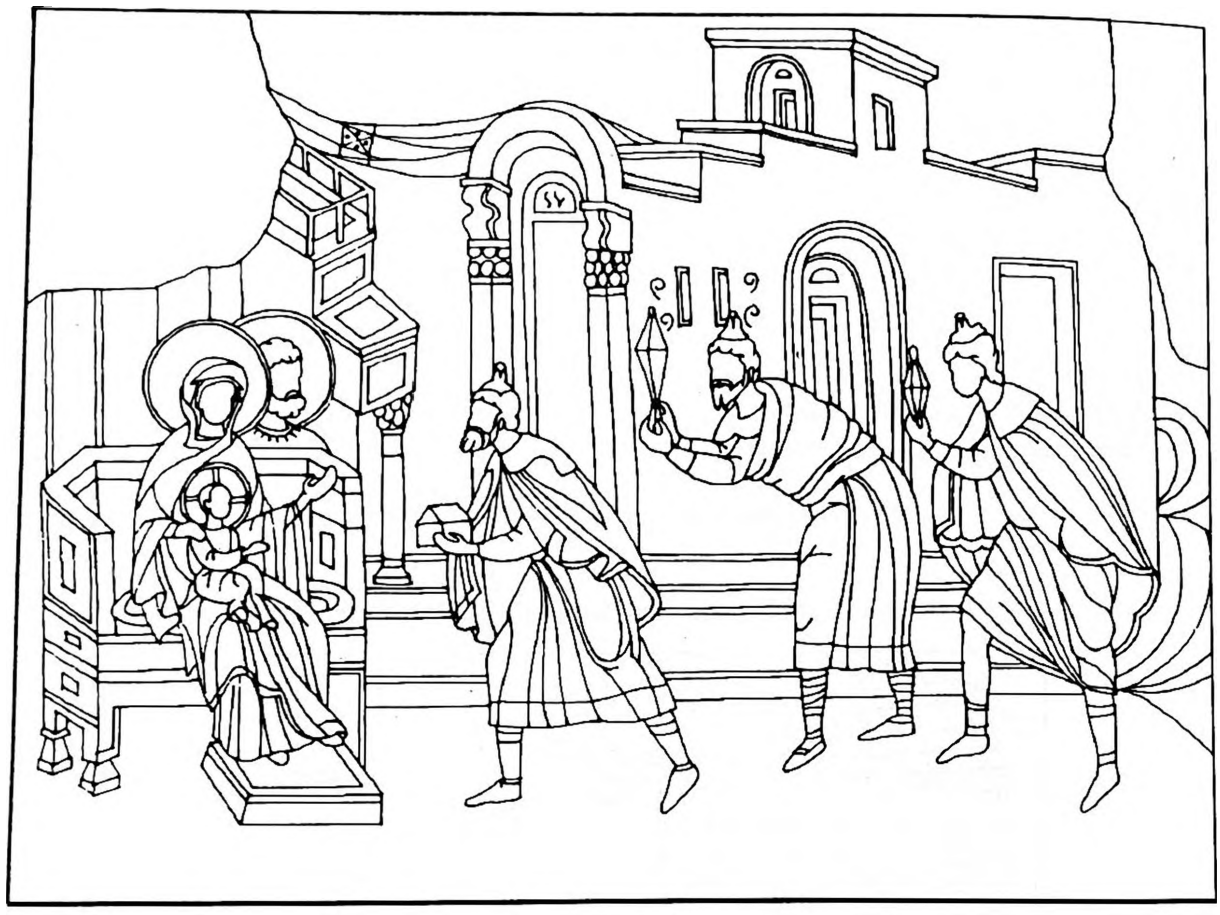
Црт. 5 – Матејча. *Суђење св. Петру и св. Павлу*



Црт. 6 – Марков манастир. *Причешће апостола*

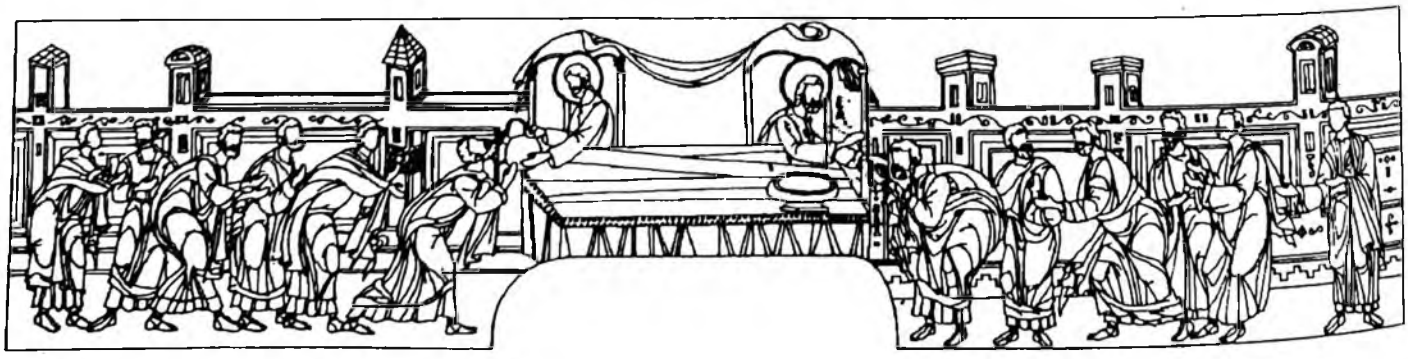
Црт. 7 – Манасија. *Парабола о блудноме сину*

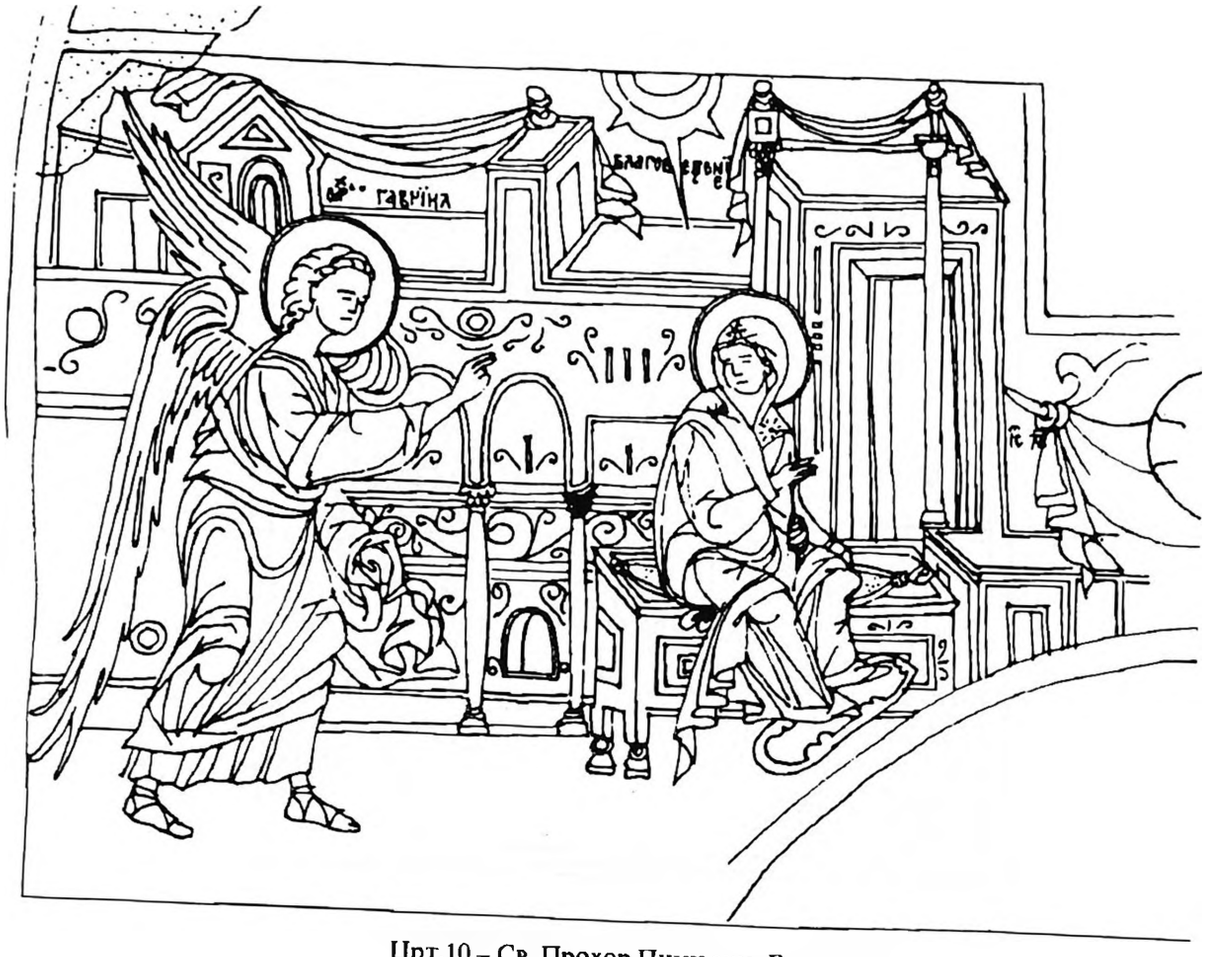




Црт. 8 – Калеиић. *Поклоњење мудраца*

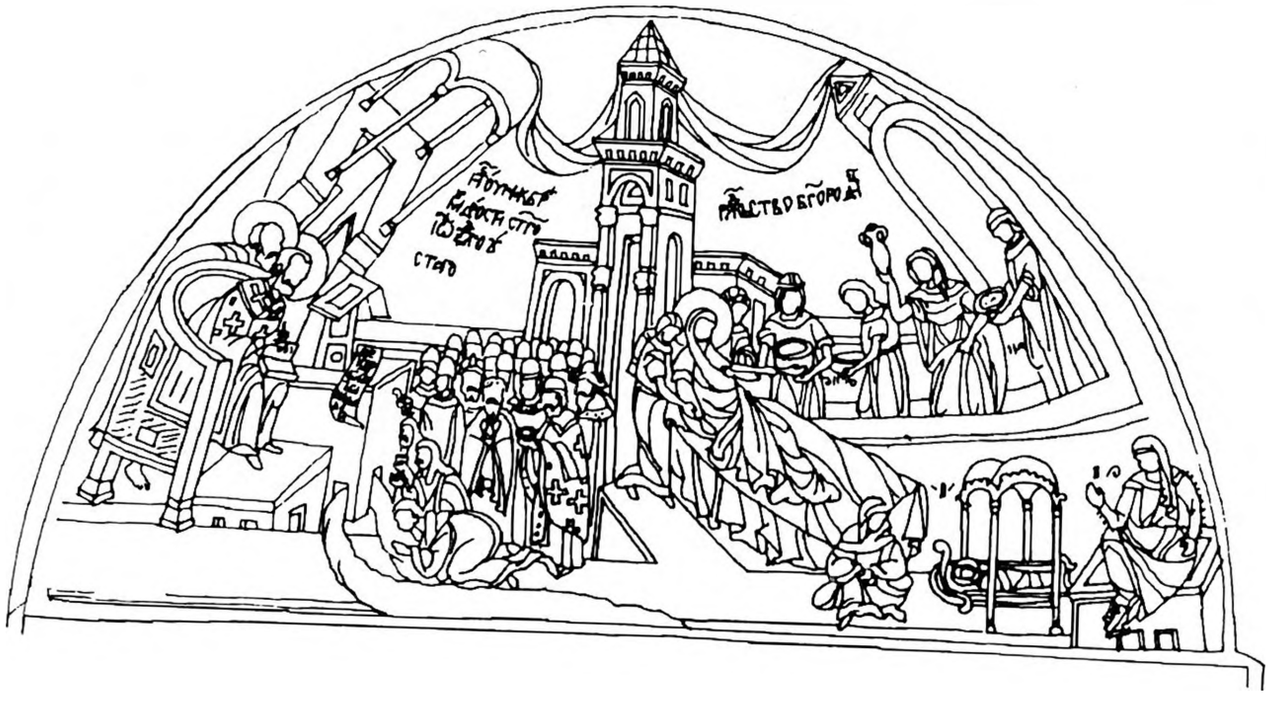
Црт. 9 – Нова Павлица. *Причешће апостола*





Црт.10 – Св. Прохор Пчињски. *Благовести*

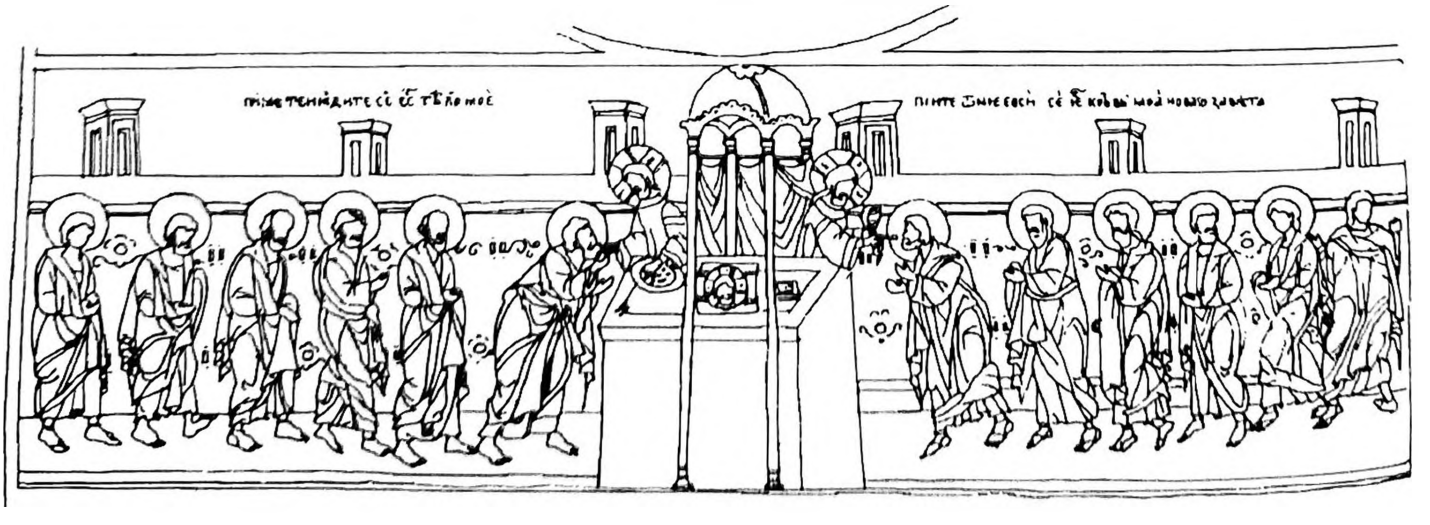
Црт. 11 – Поганово. *Рођење Богородице*

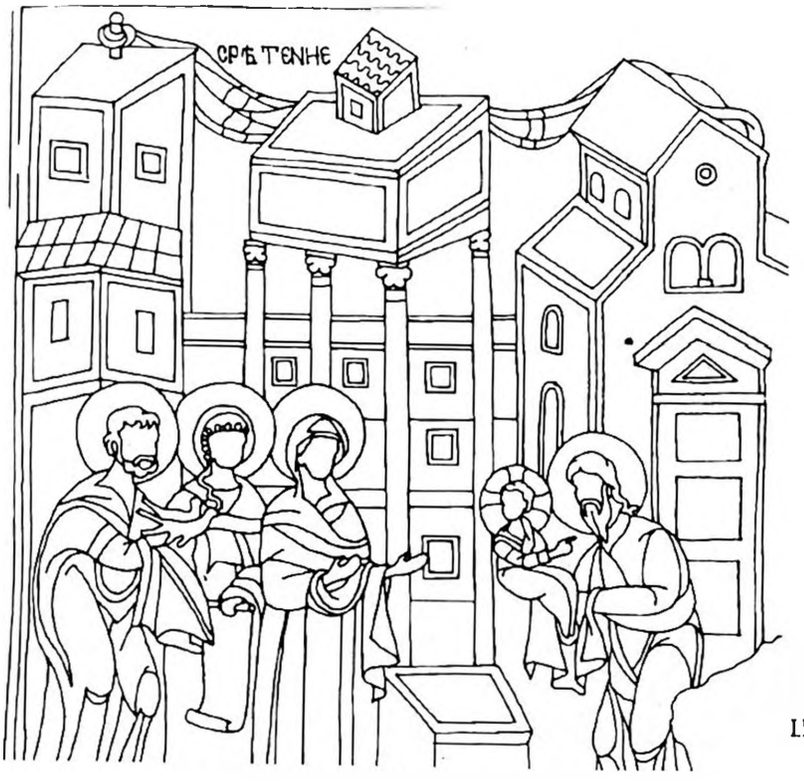




Црт. 12 – Поганово. *Прање ногу*

Црт. 13 – Поганово. *Причешће апостола*

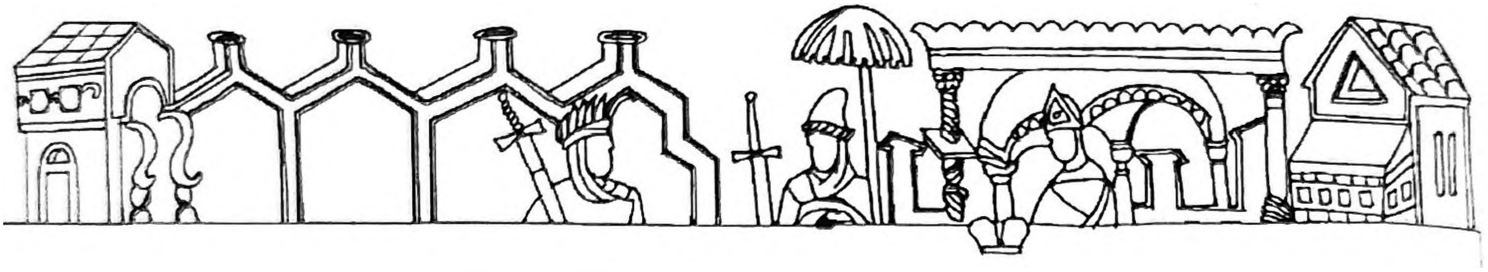




Црт. 14 – Матка. Св. Богородица. *Сретење*

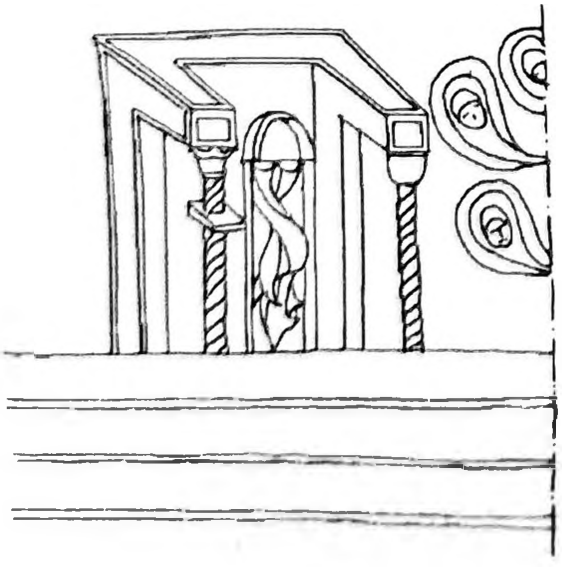


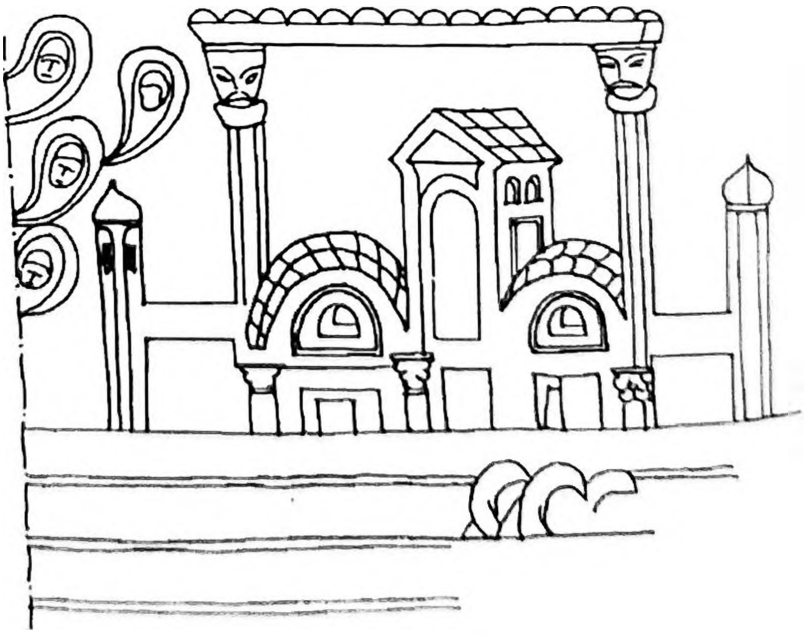
Црт. 15 – Матка. Св. Богородица. *Јуда прима сребрнике*

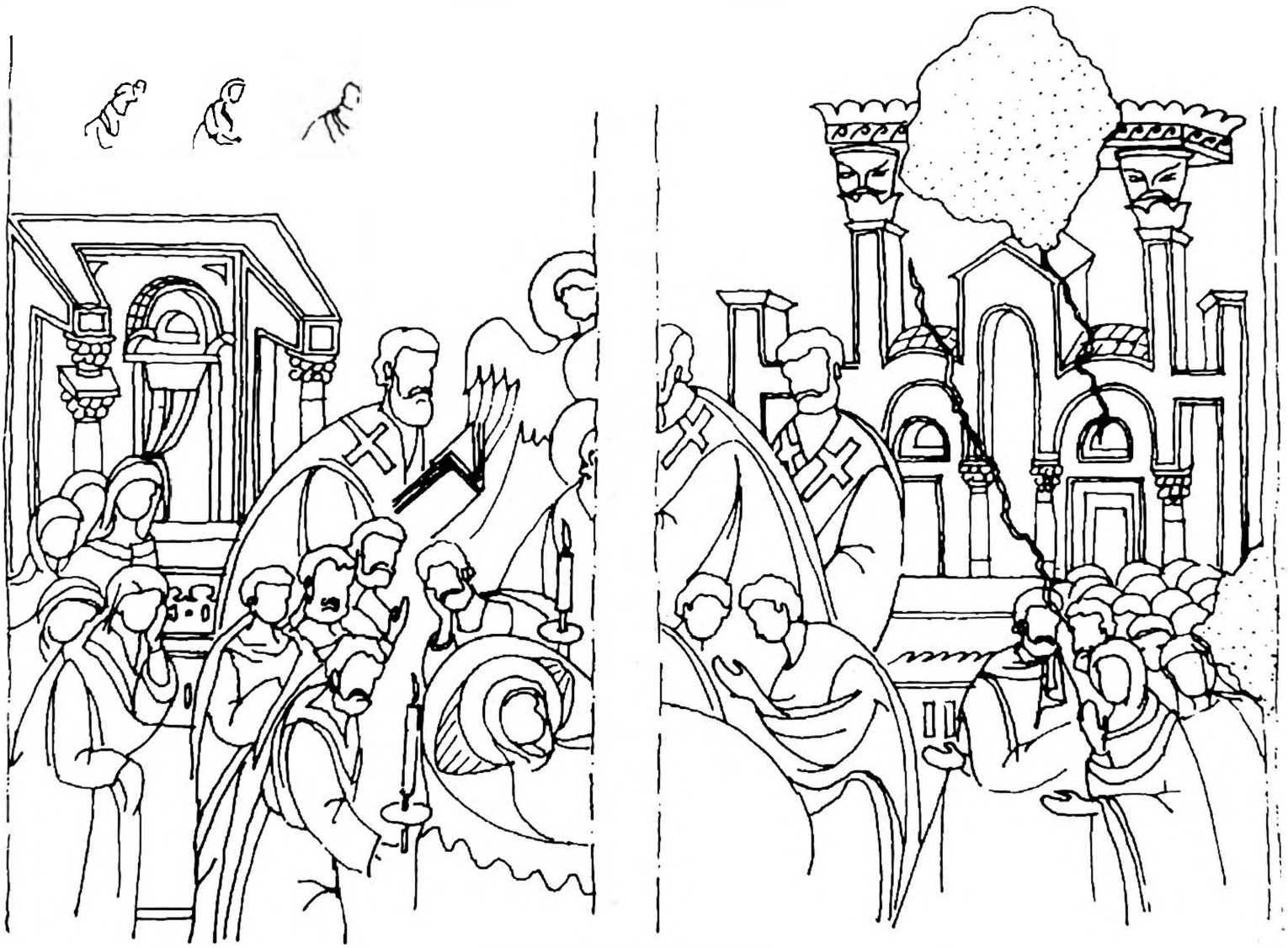


Црт. 16 – Бањани. Св. Ђорђе. *Христос пред Кајафом*, фрагмент

Црт. 17 – Бањани. Св. Ђорђе. Делови *Успења*



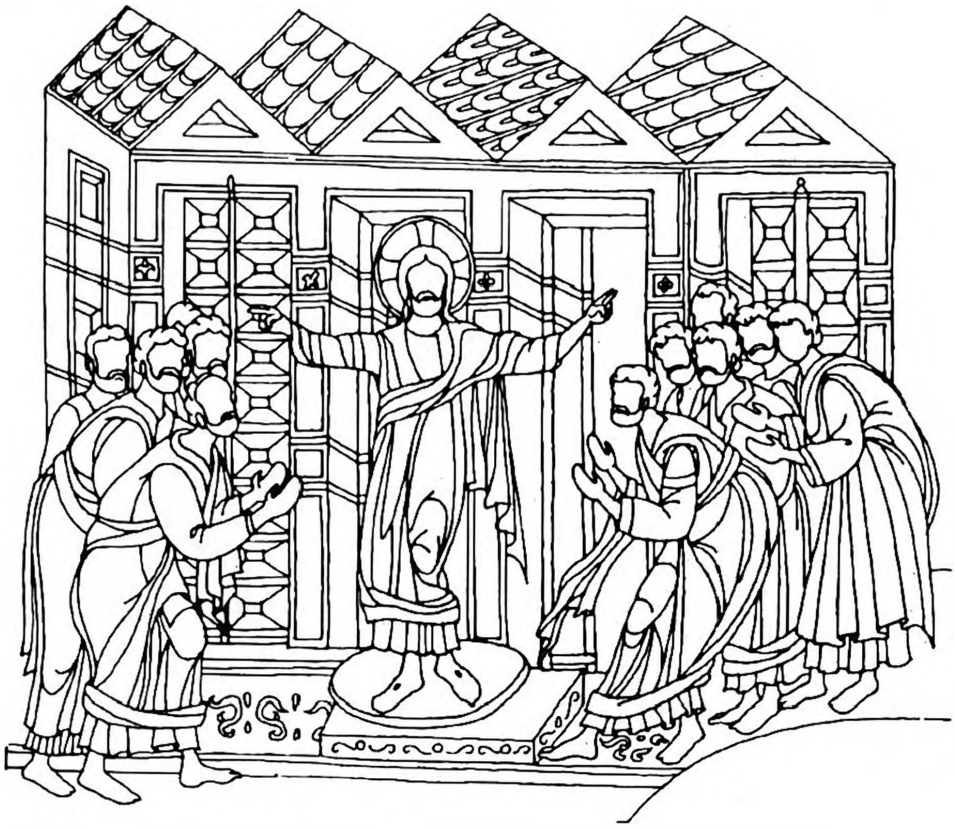




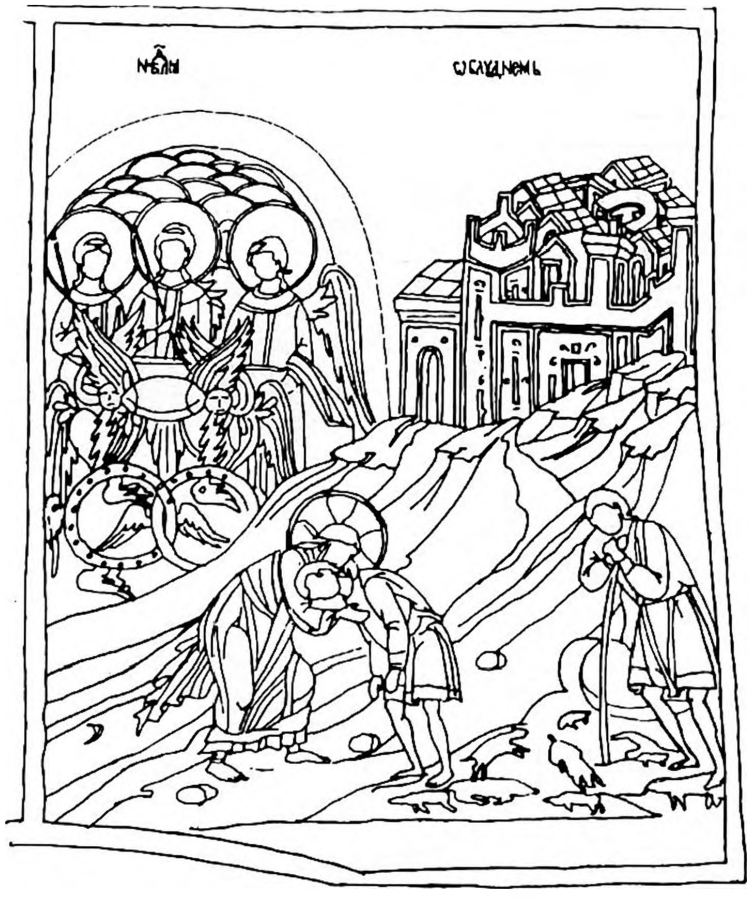
Црт. 18 – Св. Никита. Делови *Успења*



Црт. 19 – Пећ. Св. Димитрије. *Причешће апостола*



Црт. 20 – Пећ. Св. Богородица. *Христос се јавља апостолима*

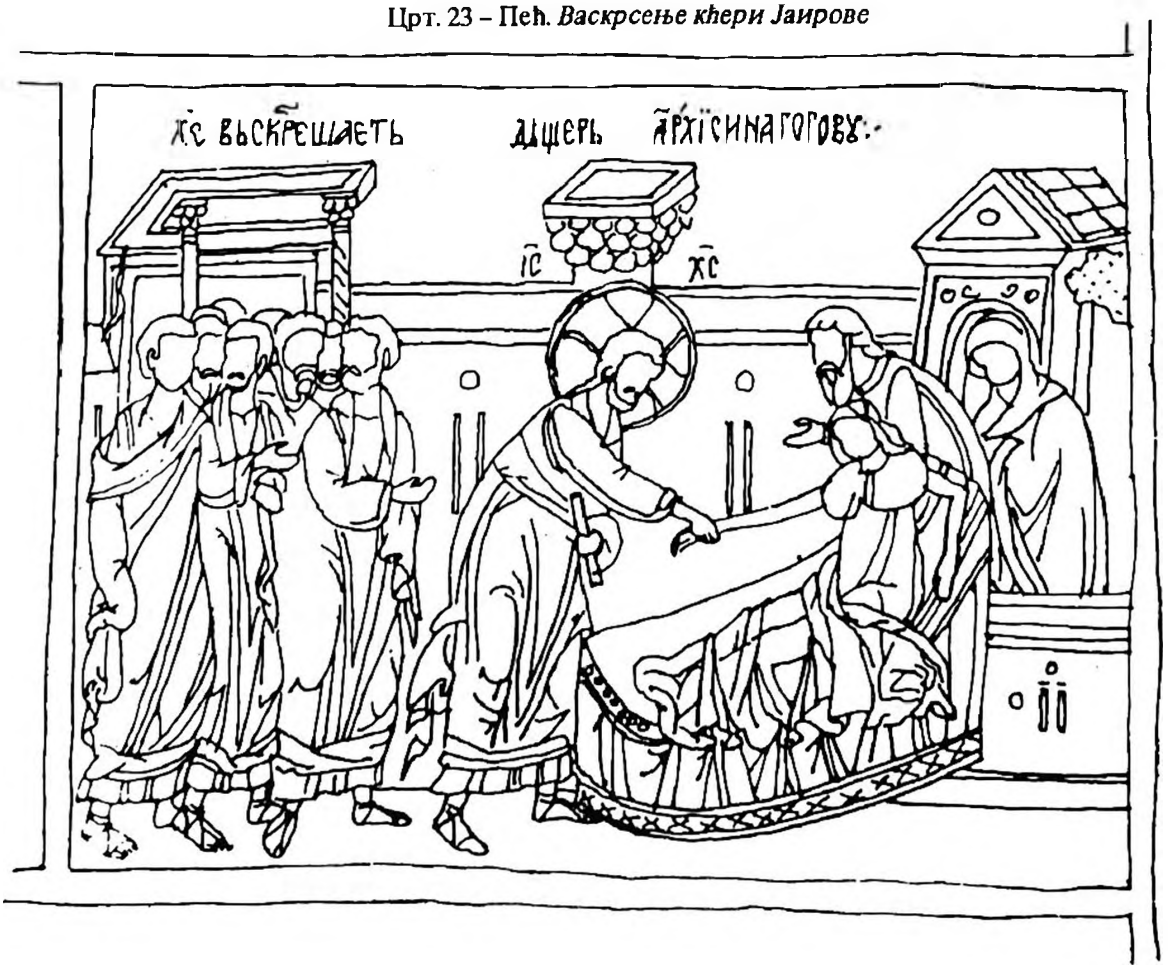


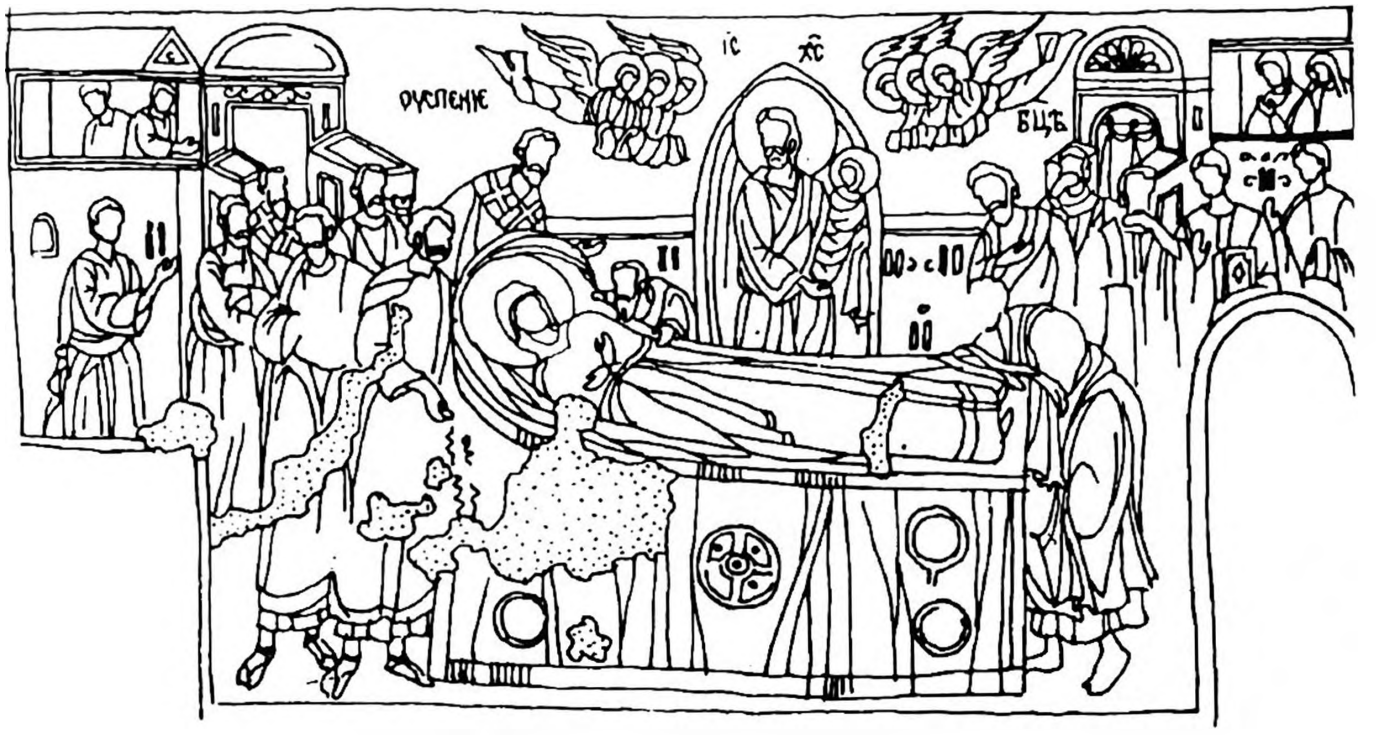
Црт. 21 – Пећ. Припрата. *Парабола о блудном сину*



Црт. 22 – Пећ. Припрата. *Исцељење два слепа*

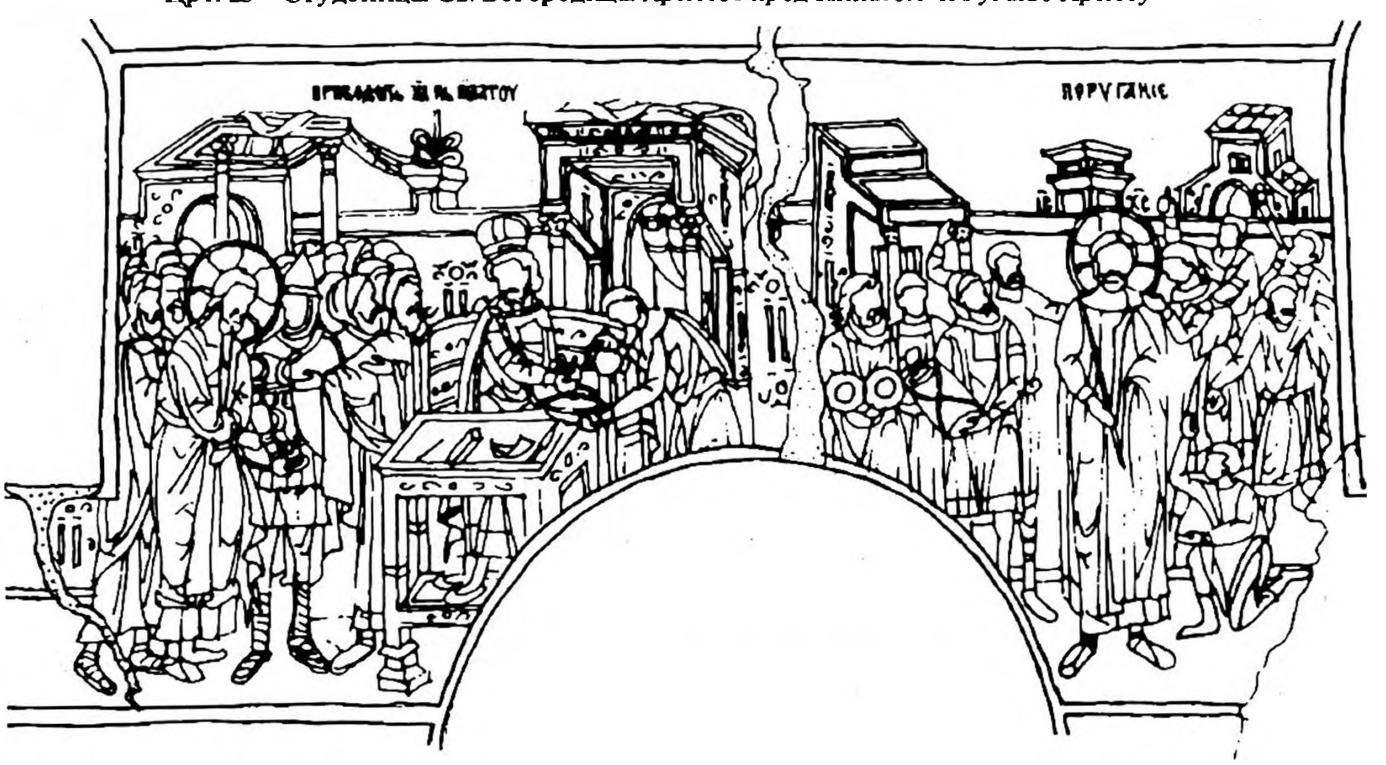
Црт. 23 – Пећ. *Васкрсење кћери Јаирове*





Црт. 24 – Студеница. Св. Богородица. *Успење*

Црт. 25 – Студеница. Св. Богородица. *Христос пред Пилатом* и *Ругање Христу*

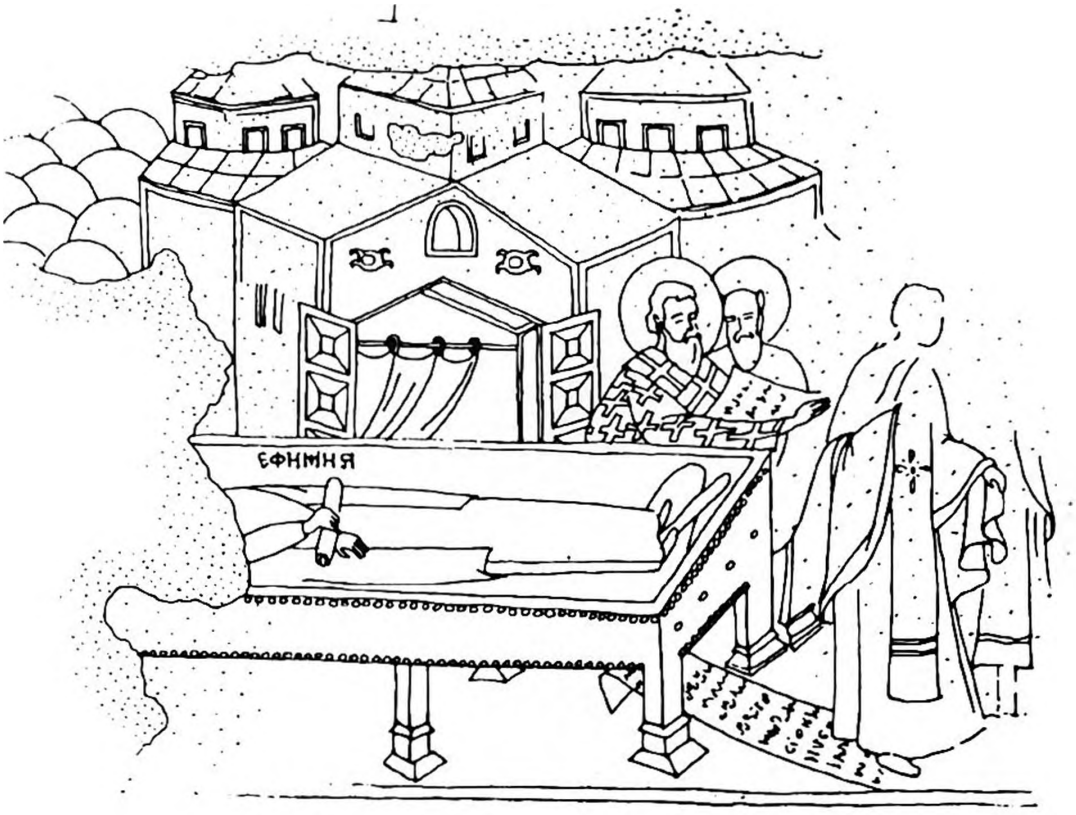




Црт. 26 – Студеница. Св. Богородица. *Тајна вечера*

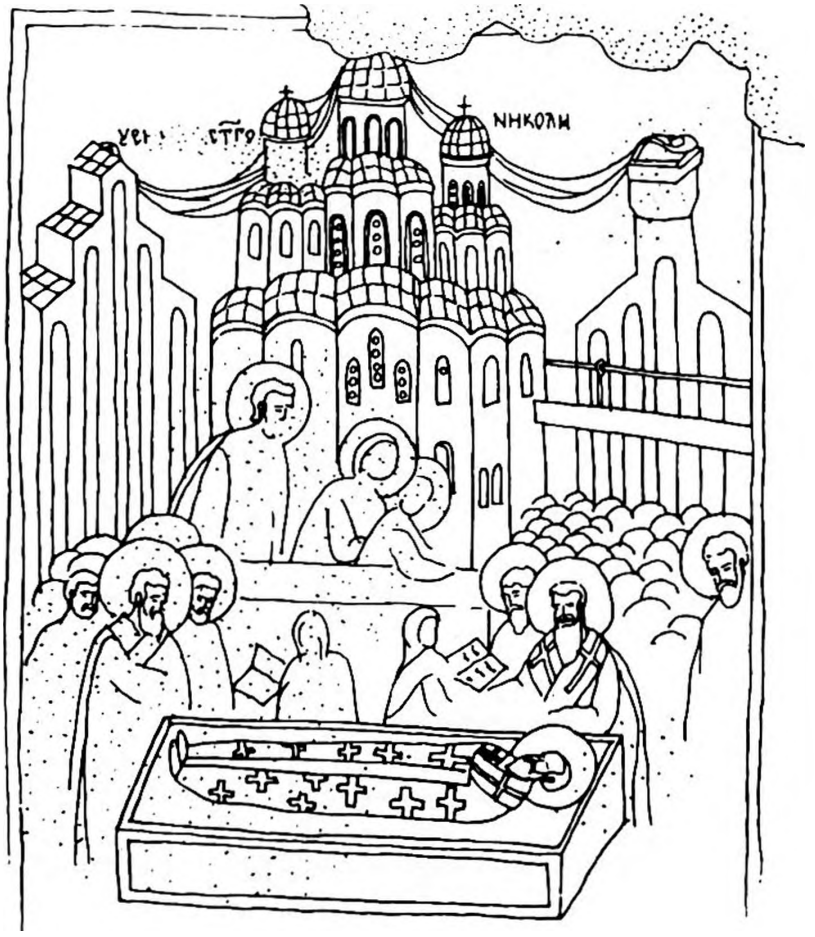


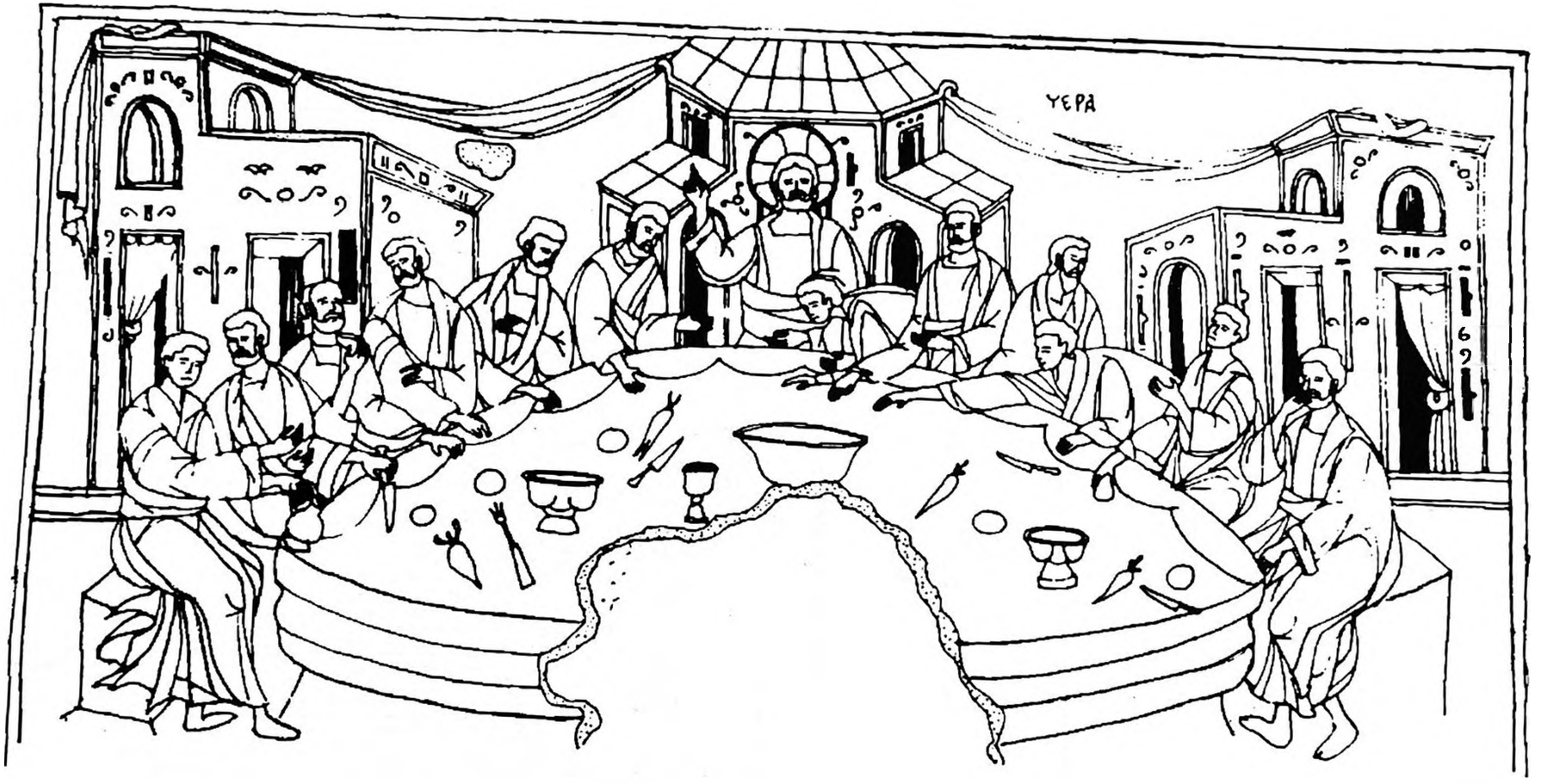
Црт. 27 – Св. Никола Дебарски. *Тајна вечера*



Црт. 28 – Св. Никола Дебарски. *Смрт св. Еуфемије*

Црт. 29 – Св. Никола Дабарски. *Смрт св. Николе*





Црт. 30 – Милешева. *Тајна вечера*



Црт. 31 – Ломница. Св.Ђорђе. *Улазак Христов у Јерусалим*

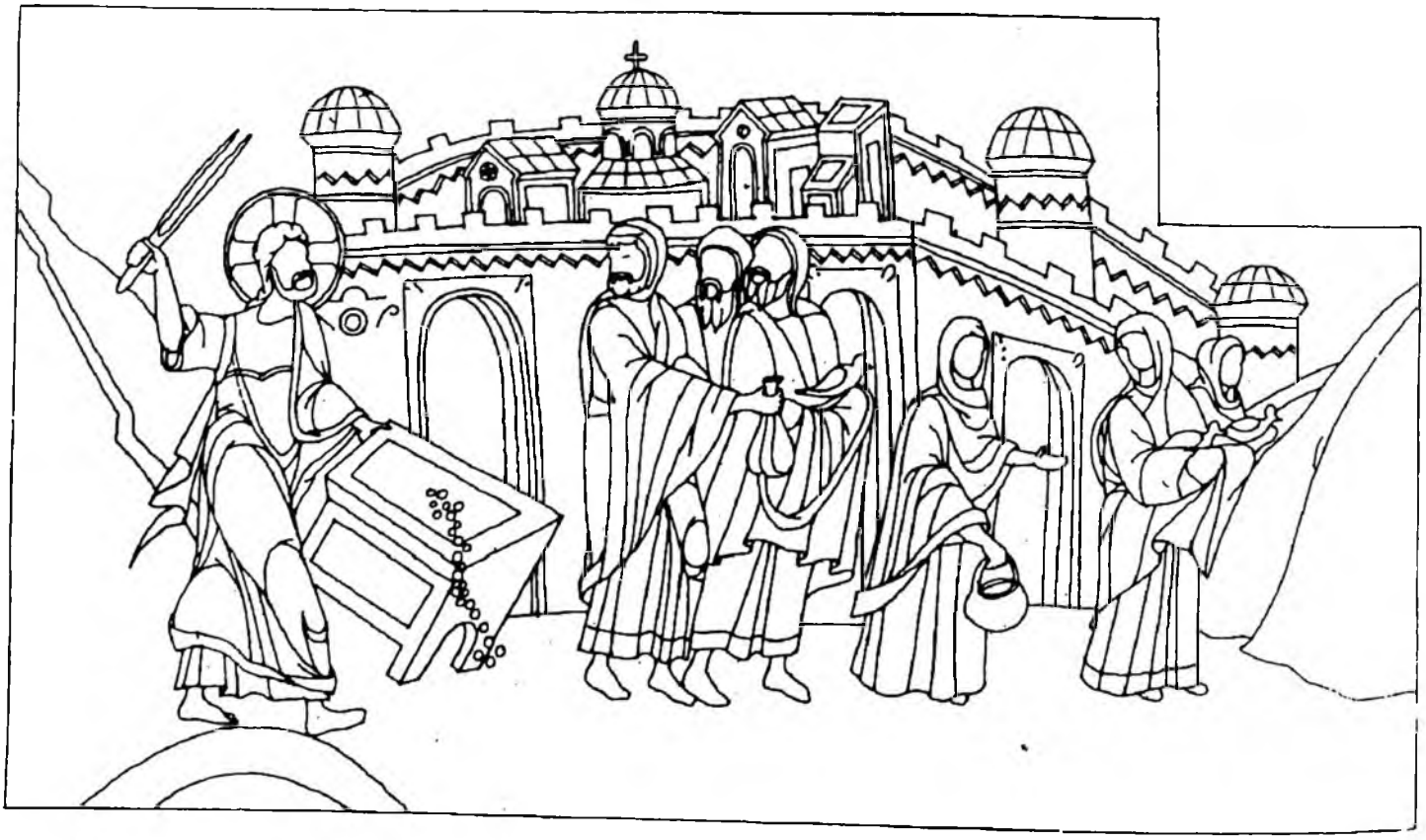
Црт. 32 – Ломница. Св. Ђорђе. *Сцене из живота св. Ђорђа*





Црт. 33 – Морача. Црква Успења Богородичиног. *Христос међу Јудејима*

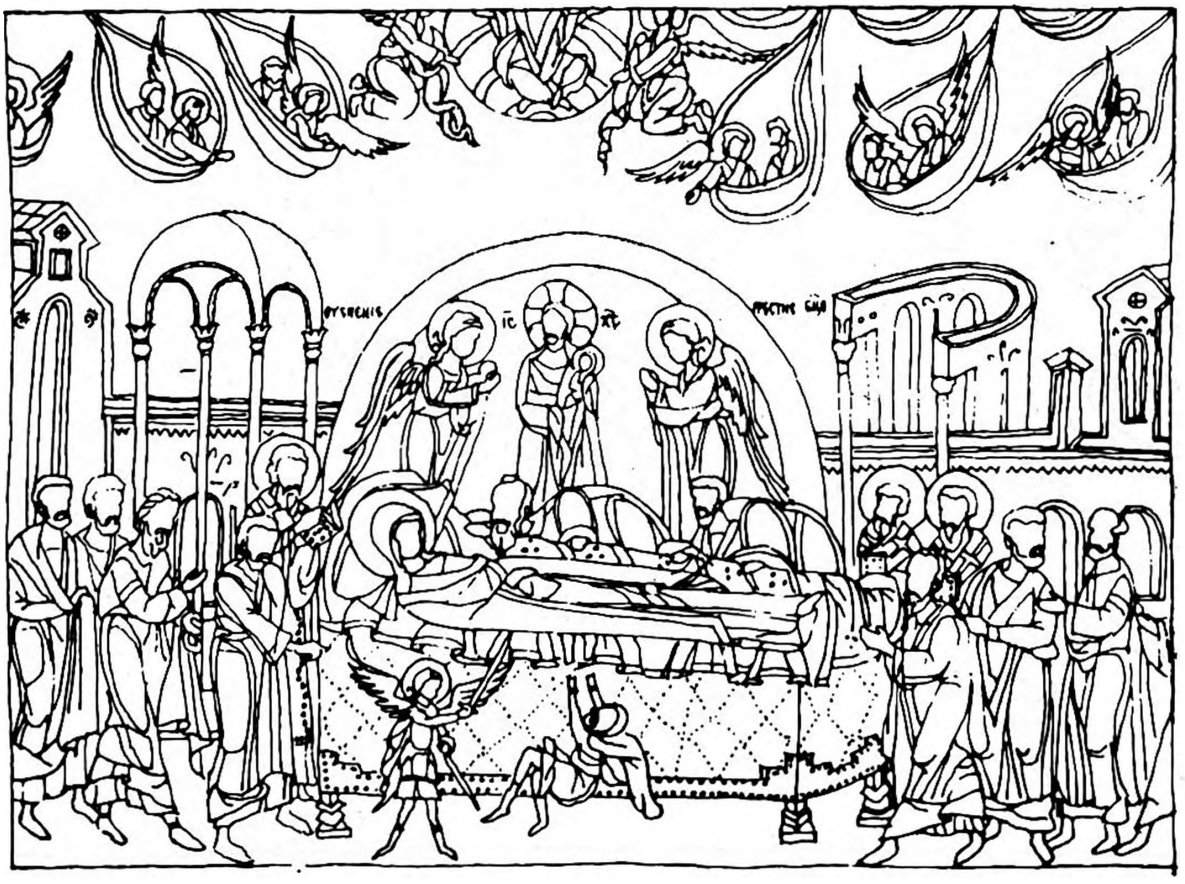
Црт. 34 – Морача. Црква Успења Богородичиног. *Христос изгони трговце из храма*





Црт. 35 – Морача. Црква Успења Богородичиног. *Ваведење*

Црт. 36 – Морача. Црква Успења Богородичиног. *Успење*





Црт. 37 – Брезовица. *Успење*

ЦВЕТАН ГРОЗДАНОВ

Охридски архиепископ Прохор и његова делатност

О архиепископу Прохору одавно је исказано мишљење да је био један од најистакнутијих поглавара Охридске цркве под турском влашћу. У свим радовима који се односе на његово деловање (ок. 1525–1550) углавном се пише о упорној борби да прошири дијецезу Архиепископије, уз истицање првојустинијанских претензија црквене институције на чијем је челу био око четврт века.[1] Указивало се на његове заслуге за живот словенске књиге, затим на по-

---

[1] О архиепископу Прохору писано је веома много, али се литература о његовом архијерејству односи пре свега на покрет Павла Смедеревског и његових истомишљеника за отцепљење из охридске дијецезе. Оцене о карактеру Охридске архиепископије под Прохором могу се пратити у литератури коју овде наводимо. H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, Leipzig 1902, 24; П. Костић, *Документи о буни смедеревског епископа Павла против потчињавања Пећке патријаршије Охридској архиепископији*, Споменик СКА, LVI, Београд 1922, 32–39; Љ. Стојановић, *Српска црква у међувремену од патријарха Арсенија II до Макарија*, Глас СКА, CVI, С. Карловци 1923, 113–131; Й. Ивановъ, *Български старини изъ Македония*, София 1931, 39–40, 44–46, 482, 484, 571–575; И. Снъгаровъ, *История на Охридската архиепископия-патриаршия*, II, София 1932, VI, 19–28, 63–64, 187–188, 306–309; Р. Грујић, *Скопска митрополија*, Споменица српског православног саборног храма Свете Богородице у Скопљу, Скопље 1935, 193–194; Р. С. Веселиновић, *Стање Српске цркве од пада српских држава под турску управу до обновљења под патријархом Макаријем*, Богословље XII, 3–4, Београд 1937, 266–293; Ђ. Сп. Радојичић, *Два примера Руварчеве тачности*, Споменица Илариону Руварцу, Филозофски факултет у Новом Саду 1955, 129; B. Đurdev, *Srpska crkva pod turskom vlašću do 1557*, Historijski pregled, I, Zagreb 1958, 20–28; Исти, у *Историја народа Југославије* II, Београд 1960, 98–101; В. Чубриловић, *Српска православна црква под Турцима од XV–XIX века*, Зборник Филозофског факултета V–1, Београд 1960, 163–188; Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве*, Минхен 1962, 310–323; М. Мирковић, *Правни положај и карактер српске цркве под турском влашћу*, Београд 1965, 66–69; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 23–24, нап. 67; B. Đurdev, *Les changements historiques et ethniques chez les peuples slaves du sud après la conquête turque*, Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, III Sofia 1969, 575–578, Discution: A. Vakalopulos (610–611), A. Daskalakis (611–612), A. E. Tahiaos (613); Исти, *Столкновение между охридской и смедеревской церквами в первой половине XVI века*, Македония и Македонцы в прошлом, Скопје 1970, 85–102; id., Odnos između Ohridske arhiepiskopije i Srpske crkve od pada Smedereva (1459) do obnavljanja Pećke patrijaršije (1557), Radovi Akademije nauka i umjetnosti BiH-a, XXXVIII, Sarajevo 1970, 185–209; А. Матковски, *Обидот на епископот Павле од Смедерево да ги отцепи српските епархии од Охридската архиепископија*, Гласник на Институтот за национална историја, XIV, 23, Скопје 1970, 71–90;

руџбине у охридској цркви Св. Богородице Перивлепте (Св. Климент) и на значај његове гробне плоче у истој цркви.[2] Познато је такође и Прохорово ктиторство на Светој Гори које се односи у највећој мери на изградњу монументалне трпезарије манастира Дохијара.[3]

Налазимо се на самом почетку проучавања споменика које је поручио архиепископ Прохор, дела чије је настајање он подстицао, као и порџбине ктитора који су били његови блиски сарадници. У овом раду биће речи, пре свега, о споменицима везаним за личност и време архиепископа Прохора у Охриду и суседним светилиштима до Кичева и Пелагоније, тј. у језгру старог црквеног центра.

Познато је да је у доба Прохоровог архијерејства у цркви Св. Богородице Перивлепте (Св. Климент) изведен његов трон 1540, полијелеј 1549, а да је у истој охридској цркви сачувана и надгробна плоча са исклесаним именима св. Климента Охридског и архиепископа Прохора. Ови споменици у Перивлепти, значајни сами за себе, када се разматрају као јединствена појава, недвосмислено показују да се у Прохорово време одвијао процес сређивања прилика у Охриду, после претварања Свете Софије и цркве Климентовог манастира Св. Пантелејмона у џамије.

Прохор је поручио архијерејски трон у Перивлепти зато што Св. Софија још од друге половине XV века није више била у хришћанској употреби. Ма-

---

Д. Кашић, *Српска црква под Турцима*, Српска православна црква 1219–1969, Београд 1969, 142–144; Г. Суботић, *Пећки патријарх и охридски архиепископ Никодим*, Зборник радова Византолошког института 21, Београд 1982, 213–234; Ц. Гроздановъ, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII век*, Скопје 1983, 101–103; M. Maxim, *Les relations des pays roumains avec l'archevêché d'Ohrid à la lumière de documents turcs inédits, Revue des études sud-est européennes XIV, 4, Bucurésti* 1981, 653–671. Наведена библиографија у највећој мери разматра односе охридске и српске цркве од пада Србије под Турке до обнове Пећке патријаршије.

[2] Натпис на Прохоровом полијелеју у Перивлепти доноси П. Н. Милюковъ, *Христианския древности Западной Македоніи*, Извѣстия Русскаго археологическаго Института въ Констант. IV, 1, София 1899, 91. Омашка која се јавља у ишчитавању завршног дела Прохорове титуле да је он архиепископ и „грекомъ" понавља се и у издању Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. 1, Београд 1902, 177, бр. 552. Тачно читање натписа доноси Й. Ивановъ, н. д. 39. Натпис на Прохоровом трону са погрешено прочитаном годином (1528) доносе сви путописци у Охриду до почетка нашег века. Ова омашка јавља се и у књизи В. Хан, *Интарзија на подручју Пећке патријаршије XVI–XVIII в.*, Нови Сад 1966, 33–34 (са старијом литературом). Тачно читање године (1540 г.) доноси Й. Ивановъ, н. д, 40. О надгробној плочи св. Климента и архиепископа Прохора в. нап. 10.

[3] П. Успенскій, *Второе путешествіе по Святой Горѣ Аѳонской*, Москва 1880, 75–83, саопштио је више података о повезаности архиепископа Прохора са овим манастиром. П. Успенски доноси текст натписа од опека испод кровног венца трпезарије коју је он подигао, а пише и о сребрном крсту са животворним дрветом. Прохор је поручио и минеј за април за време његовог боравка на Дохијару 1547. У књизи *Портрети на светителите*, 97, указали смо на блискост архитектонских концепција фасада Григоријеве галерије у Охриду и Прохорове трпезарије у Дохијару. Посебан прилог о Прохоровом ктиторству у манастиру Дохијару припрема колега Сотириос Кисас.

настир Св. Пантелејмона срушен је крајем XV века, а касније је на његовим темељима изграђена текија добротворне установе Имарет.[4] Климентове кости пренете су из његове гробнице у Св. Пантелејмону у храм Богородице Перивлепте који је био поштеђен турских интервенција и отад је носио име Св. Климента. Зна се да је 1491. Јусуф Челеби, кадија-муфетиш (надзорник над муфтијама) у Охриду, издао вакуфнаму о оснивању и раду установе Имарет са текијом, на месту Климентове цркве.[5] Уз ово здање, у посебно изграђеном турбету 1493, сахрањен је Јусуф Челеби,[6] за којег се са правом мисли да је иста личност са Синаном Челебијем из рода Охризаде, који се спомиње још 1479; из ове породице потицали су веома утицајне муфтије у Охриду.[7] На основу новијих археолошких ископавања у Климентовој цркви, помишља се да срушени храм није одмах био претворен у џамију и да се једно време још одржавао духовни живот на овом светилишту.[8] Али установа Имарет и текија постојале су пре 1491, а почетак турских интервенција над охридским црквама, пре свега над Светом Софијом, наступио је још 1466, када је у Охриду откривен антитурски договор, а тадашњи архиепископ Доротеј и градски бољари протерани у Малу Азију.[9] За питање које нас занима важно је да укажемо на чињеницу да је за време Прохора у Перивлепти већ била постављена Климентова гробница са новом исклесаном плочом. У истој гробници 1550. године био је сахрањен и архиепископ Прохор, свакако по својој жељи, с тим што је накнадно исклесан натпис са његовим именом и временом његове смрти.[10]

---

[4] Н. Kaleši, *Jedna arapska vakufnama iz Ohrida iz 1491.* Radovi za orijentalnu filologiju, XII–XIII, Sarajevo 1962–65, 15–44; Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, Зборник за ликовне уметности 2, Нови Сад 1966, 222–229; А. Стојановски, *Уште нешто за родот Охризале и за старите градби на Имарет во Охрид*, Гласник на Институтот за национална историја, XVI, 1, Скопје 1972, 97–109 (где се наводи и мишљење Х. Шабановића према његовом издању „Evlija Ćelebi, *Putopis, Odlomci o jugoslovenskim zemljama*, Sarajevo 1967, 555, нап. 35); А. Андрејевић, *Претварање цркава у џамије*, Зборник за ликовне уметности 12, Нови Сад 1976, 103, нап. 27.

[5] Ц. Грозданов, н. д, 222–229.

[6] Х. Калеши, н. д, 15–44.

[7] Ф. Бајрактаревић, *Турски споменици у Охриду*, Прилози за оријенталну филологију V, Сарајево 1955, 118.

[8] Д. Коцо, *Нови податоци за историјата на Климентовиот манастир Св. Пантелејмон во Охрид*, Годишен зборник, Филозоф. факултет, 19, Скопје 1967, 251; Исти, *Надгробната плоча на Климент Охридски*, Климент Охридски и улогата на Охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, Скопје 1989, 279–284.

[9] Ц. Грозданов, н. д, 222–229, са старијом литературом.

[10] В. Григоровичъ, *Очеркъ путешествія по европейской Турціи*, Казань 1848, 116–117, први пише о надгробној плочи св. Климента и архиепископа Прохора у припрати Св. Богородице Перивлепте. Потпуније читање натписа доноси Й. Ивановъ, н.д, 40. Натпис који се односи на св. Климента исклесан је два пута на истој плочи, што у досадашњим радовима није било истицано. Зато се и намеће критичко издање свих натписа на овој плочи уз копирање оригинала који се и данас чува у Перивлепти.

Поред великог полијелеја у Перивлепти,[11] назначајнији сачувани споменик који је он поручио у Охриду је архијерејски трон из 1540, једно од ретких интарзираних дела у православним земљама под турском влашћу. Распоред геометријских елемената, розета, ромбова, правоугаоника, крстова и звезда изведен је у традицији византијске уметности старијег периода. На спољној левој страни престола је натпис са именима мајстора – интарзиста Јована и Марка, који је открила Верена Хан.[12] Ови мајстори прихватали су поруџбине које нису везане искључиво за технику интарзије, него за столарско-дуборезни рад црквеног намештаја уопште. Исте радионице, ако не и исти мајстори, радили су престоле у Богородици Пречистој Кичевској[13] и у манастирској цркви Св. Николе Топличког.[14] Општа концепција израде са строгом хоризонталном поделом уграђених елемената повезује ове тронове из Прохоровог времена у Охриду, Кичеву и Железнецу (Демир Хисар) у исту техничко-стилску целину.

Израда трона и полијелеја у старој цркви Прогона Згура је део ширих подухвата да се манастирска црква Богородице Перивлепте опреми и прилагоди за потребе катедралног храма. Зато је у њу пребачен и у њој сакупљен сав покретни инвентар, литургијски предмети, књиге и иконе из Свете Софије и Св. Пантелејмона и формирана је велика архиепископска библиотека грчких и словенских рукописа.[15] У Охриду су се сачувала два поменика, од којих је један на дејсисној икони у виду триптихона,[16] а други у грчком кодексу Охридске архиепископије.[17] Оба споменика почињу Прохоровим именом, а чини се да су настала у акцијама прикупљања прилога за нову катедралу Богородице Перив-

---

[11] Й. Ивановъ, н.д, 40. У бронзаном кругу је натпис из 1549. са пуном титулом архиепископа Прохора. Са стране су натписи са именима еклисијарха Георгија и јеромонаха Петра. Круг са натписом (а према неким подацима цео полијелеј) пренет је у Софију за време Првог светског рата. У Охриду нисам успео да пронађем остатке овог полијелеја који је од посебног значаја за проучавање примењене уметности овог времена.

[12] В. Хан, *Интарзија на подручју Пећке патријаршије*, 33–41, дала је изванредну анализу Прохоровог трона и објавила имена мајстора Јована и Марка. Нема разлога да се израда трона у Перивлепти повезује са одржавањем седница синода Охридске архиепископије. Како смо истакли у основном тексту, његова израда наметнула се губљењем Свете Софије као катедралне цркве.

[13] В. Хан, *Прилог датирању слепчанских и трескавачких резбарених врата*, Музеј примењене уметности, Зборник 6–7, Београд 1960–61, 84.

[14] К. Балабанов, *Нови податоци за манастирот и манастирската црква Свети Никола Топлички*, Скопје 1956, 15, сл. 18.

[15] Ц. Грозданов, *Прилози познавању средњовековне уметности Охрида*, 222–225. Натпис на печату за који је Й. Ивановъ, н.д., 42–43, мислио да се односи на Музеј Архиепископије, према мишљењу које ми је саопштио колега С. Кисас, односи се на формирање школе у Охриду. Остаје чињеница да је у Перивлепти извршена концентрација књига и литургијских предмета из Св. Софије и Св. Пантелејмона после њиховог претварања у џамије. Архиепископска библиотека налазила се до 1951. године у јужном крилу трема Перивлепте (Св. Климент).

[16] И. Снегаров, *Из старините на Македония*, Годишник на Духовната академ., VI (XXXII) София 1957, 405, доноси корекције на раније читање поменика на триптиху, Й. Ивановъ, н. д, 46.

[17] И. Снегаров, *История на Охридската архиепископия*, II, 542, доноси текст другог грчког поменика.

лепте, али њихов постанак и имена осталих приложника још увек нису била предмет посебних проучавања.

У ред најзначајнијих културних појава везаних за Прохорово покровитељство спада процват Слепчанског књижевног и преписивачког центра у манастиру Св. Јована Продрома у Железнецу (Демир Хисар). Најзначајнија личност Слепчанске школе био је јеромонах Висарион из дебарског краја, близак сарадник архиепископа Прохора. Висариону Дебарском сада се приписује тридесетак сачуваних рукописа, а неколико примерака садржи и име са записом или посветом овог књижевника, писара и калиграфа. Заједно са Висарионом сарађује инок Сисоје, који му непосредно помаже, а у каснијим годинама у манастиру Продрому јављају се писари Матеј и Пахомије Слепчански. Сарадња између архиепископа Прохора и јеромонаха Висариона Дебарског била је у току више година постојана и плодотворна. Књиге које је Висарион преписивао и редиговао по Прохоровој поруџбини и начин на који је то урадио, говоре о култури и охридског црквеног поглавара и предводника Слепчанске школе. За архиепископа Прохора Висарион је саставио Зборник Дионисија Аеропагита, Јована Дамаскина, Григорија Паламе, преписивао је и граматичке саставе Константина Костенечког. Заједно са иноком Сисојем приредио је *Велику палеју*, зборник од 343 листа великог формата са текстовима *Осмокњижја* и четири књиге *Царства*. Претпоставља се да је Висарион преписао и јеванђеље за цркву у Јањеву и да је радио на састављању писмовника манастира Св. Јована Продрома.[18]

Висарион је могао да сложене филозофско-догматске трактате укомпонује у посебне зборнике, уз своје напомене на маргини листова. Из записа у споменутим рукописима види се да их је поручивао архиепископ Прохор, најчешће за потребе охридске катедрале, а његов је био избор књижевно–богословских садржаја. У слепчанском Продрому обичне богослужбене књиге преписивао је Пахомије у чијим се рукописима не сусрећу личне интервенције овог писара изванредног калиграфског манира.

Прохоров савременик био је светогорски прот Гаврило. Овај високодостојник у једном периоду своје делатности сигурно је радио у Охриду или је био пореклом Охрићанин. Он је постао ктитор живописа капеле Св. Јована Претече у Протатону 1526. на почетку Прохоровог охридског архијерејства. Да је овај угледни ктитор веома добро познавао традиције Охридске цркве, показује представљање најпоштованијих личности у охридском крају: св. Еразма, св.

---

[18] О Висариону Дебарском в. В. Розов, *Четворојеванђеље манастира Слепче из 1548*, Гласник Скопског научног друштва, књ. II, Скопље 1927, 1–2, 191–227; В. Ст. Ангелов, *Висарион Дебарски, Из старата българска, руска и сръбска литература*, III, София 1978, 156, 258, са старијом литературом. У повећој скупини рукописа које аутор овог рада приписује Висариону постоје очигледне калиграфске разлике.

Климента, св. Теофилакта и св. Константина Кавасиле.[19] Живопис капеле Св. Јована Претече стилски је веома сродан делима првог мајстора олтара и наоса Св. Николе Топличког. Он је полазио од најбољих традиција уметности Палеолога, отварајући пут процвату живописа XVI века у Светој Гори и Македонији. Не бисмо посебно истицали личност прота Гаврила да његово име не сусрећемо у зборнику докумената о буни Павла Смедеревског, са звањем свештеномонаха и нотара саборне цркве у Протатону. Наиме, у овом кодексу Гаврило се спомиње као преводилац (са грчког) састава *Воспоминание Светие Гори Атонские* назване *Отечество.*[20] Ваља истаћи да је недавно Г. Суботић скренуо пажњу на светогорског прота Гаврила као писца житија васељенског патријарха Нифона II, по поруџбини влашког војводе, хронолошки приближно времену Прохоровог архиејерејства. Чини се да писање овог житија није случајно поверено проту Гаврилу: у једној етапи живота будући патријарх живео је у охридском Богородичином манастиру заједно са својим духовним оцем Захаријем, који је био изабран за охридског архиепископа.[21] Подаци о светогорском проту и ктитору Гаврилу као и вести о писцу и преводиоцу текста (о Светој Гори) у охридском зборнику докумената налажу да се отвори питање о улози и месту ове личности у Прохоровом времену и његовој повезаности са Светом Гором преко прота Гаврила.

Када је реч о Прохоровој активности у Светој Гори још ћемо подсетити на изградњу велике трпезарије манастира Дохијара, завршене 1547. Већ раније смо указали на њену концепцијску сродност са светософијском Григоријевом припратом на чијим су куполама тада већ били подигнути минарети. Чињеница да се непосредно после подизања трпезарије као велики ктитор у Дохијару јавља молдавско-влашки војвода Јован Александар Лапушњану, а да су пре тога, за владавине Петруа Рареша молдавско-влашке епархије биле под охридском јурисдикцијом (1544) говорило би о дубљој повезаности архиепископа Прохора и молдавско-влашких владара. У писмовнику манастира Св. Јована Продрома пронађен је и формулар писма великом војводи Петруу Рарешу за чије је владавине и отпочела изградња Прохорове трпезарије у Дохијару.[22]

У време процвата словенске писмености под Прохоровом црквеном влашћу формирао се први преводилац грчког *Зборника слова* Дамаскина Студита, познати „епископ Пелагоније и Прилепа смерни Григорије". Овај превод настао је непосредно после штампања првог издања Дамаскиновог зборника у

---

[19] Ц. Гроздановъ, *Портрети на светители*, 94–98.

[20] П. Костић, *Документи о буни епископа Павла*, 32.

[21] Г. Суботић, *Пећки патријарх и охридски архиепископ*, 231–232.

[22] Д. Петровић, *Многољетствије молдавско-влашком војводи Јовану Александру*, Зборник радова Византолошког института 13, Београд 1971, 345–346 (са старијом литературом).

педесетим годинама XVI века. *Зборник проповеди*, чији је оригинал писан на новогрчком језику, познатији под именом његовог аутора као *Дамаскин*, доживео је изузетну популарност у нашој средини: досада је откривено око 200 словенских преписа.[23] Григорије Пелагонијски преводио је на црквенословенски језик ресавског правописа и српске рецензије који је био до XVIII века у употреби код свих православних Словена на Балкану и у румунским земљама. Специфичност његове примене код македонских Словена прати се у присуству елемената традиционалног македонског правописа уз губљење деклинације и појаву аналитизма под утицајем говорног језика.[24] Исти процес запажа се и у другом рукопису – *Тиквешком зборнику* са краја XV или почетка XVI века који је по свој прилици настао на Светој Гори.[25] Ресавска рецензија са особинама македонског говора карактеристична је и за споменуте писаре Слепчанске школе. Посматрано са аспекта калиграфије, морамо истаћи чињеницу да текст Григорија Пелагонијског који је пронађен у Св. Николи Топличком, испод Слепча и у суседној Пречистој Кичевској (Крнино), има црвене иницијале са расцветаним доњим делом, формиране на исти начин као и код Висариона Дебарског.[26] Архиепископ Прохор, јеромонах Висарион, епископ Григорије Пелагонијски и преписивачи његовог превода *Слова* Дамаскина Студита, чија се делатност у највећој мери одвијала средином XV века, били су савременици. Исто тако и писац Дамаскин Студит, епископ Литско-Рендинске епархије, североисточно од Солуна, на граници са дијецезом Охридске архиепископије, први истакнутији писац на грчком народном језику, био је такође њихов савременик.

Орнаментика Слепчанске школе не може се проучавати док се не објаве рукописи који се чувају у библиотекама Југославије, Бугарске и Русије. Б.Ст. Ангелов је тачно приметио да се распознаје манир Висариона Дебарског у конципирању страница, додатних објашњења на маргини и посебно у исписивању иницијала.[27] У заставицама постоје различите варијанте као што се то види на примерцима из *Четворојеванђеља* беогр. НБ бр. 102 и *Пролога* БАН бр. 75.[28] Према досада објављеним примерцима орнаментика заставица слепчанских рукописа део је општег књижевног украса словенских књига који се

---

[23] П. Хр. Илиевски, *Крнински Дамаскин*, Скопје 1972, 13–52.

[24] Б. Конески, *Историја на македонскиот јазик*, Скопје 1965, 13; П. Хр. Илиевски, н. д, 16, 99–103.

[25] *Тиквешки зборник*, превод и предговор Блаже Конески, Коментари Вера Стојчевска-Антиќ, Скопје 1987, 7–8, 197–198.

[26] Манир Слепчанске школе код исписивања иницијала на стилизованим гранчицама испод слова примећује се и у Крнинском Дамаскину (в. П. Хр. Илиевски, н.д, 96–97).

[27] Б. Ст. Ангелов, н. д, 156–159.

[28] Исто, 179, 198.

одржавао веома дуго, од XV до краја XVII века,[29] уз манифестовање особености књижевно-преписивачких центара и радионица. Проф. С. Радојчић тачно истиче да „чувена слепчанска врата, мала и велика, представљају само увећане и на дрво пренесене минијатуре израђене у плитком рељефу".[30]

Када је реч о утицају архиепископа Прохора на развој и процват дубореза, интарзије и уметничких заната између Охрида и Пелагоније, ваља истаћи да је успон примењене уметности тесно повезан са сарадњом и ктиторством кнеза Димитрија Кратовског. Охридски црквени поглавар и кратовски кнез допринели су да се у обради дрвета и метала у западној и северној Македонији створе дела која дају обележје примењеној уметности православног културног круга на Балкану током XVI века.

Везе кнеза Дмитра Кратовског са Охридом и духовним центрима југозападне Македоније биле су нарочито интензивне у тридесетим и четрдесетим годинама, за време архиепископа Прохора. Његова повезаност са архиепископским врхом у Охриду потврђује се чињеницом да је Димитрије носио титулу „икономa... светије и велиције цркви првие Јустинијане".[31] Његова велика материјална моћ и звање кнеза са правом се доводе у везу са закупљивањем и експлоатацијом кратовских рудника под турском влашћу. Ова традиција прати се и касније код других угледних кратовских породица, чији представници такође носе звање кнеза.[32] Архиепископ Прохор и кнез Дмитар били су повезани и заједничком привржености манастиру Св. Јована Продрома у Слепчу, на шта посредно указује *Писновник* ове монашке заједнице у којем најистакнутије место имају ове две личности. Дмитрово ктиторство у Св. Николи Топличком, испод Слепча, потврђено са пет натписа, почиње 1536/37,[33] иако се у документима манастира Продрома не истиче посебно.[34] Из писма протопопа Луке манастирској заједници Продрома из 1543. сазнајемо да је кнез Дмитар био приложник Руском манастиру на Светој Гори, Леснову, Пречистој Кичевској и Трескавцу.[35] Продромски калуђери у Слепчи сматрали су га својим новим ктитором као и калуђери суседног Св. Николе Топличког на челу са игуманом Пафнутијем. Породица кнеза Дмитра, његова сестра монахиња Ана

---

[29] Љ. Васиљев, *Каталог изложбе копија орнаментике српских средњовековних ћирилских рукописа XIII–XVI века*, Београд 1980, предговор; Ј. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, 81–84; А. Цурова, *1000 години българска ръкописна книга*, София 1981, 56–64. Споменути аутори дају више илустративних примера који говоре о животу орнаментике у Србији и Бугарској са веома сродним елементима украса књиге у Македонији.

[30] С. Радојчић, *Старе српске минијатуре*, Београд 1950, 6.

[31] И. Снъгаровъ, *История на Охридската архиепископия*, II, 390, нап. 5.

[32] Й. Ивановъ, *Северна Македония*, София 1906, 196.

[33] З. Расолкоска-Николовска, *Топличкиот манастир во светлината на новите истражувања*, Климент Охридски и улогата на охридската книжевна школа во развитокот на словенската просвета, Скопје 1989, 325–326.

[34] Ј. Радонић, *Епистолар манастира Продрома (Слепче)*, 62.

[35] Исто, 62; В. Хан, *Прилог датирању слепчанских и трескавачких резбарених врата*, 85.

и браћа Никола и Георгије јављају се као нови ктитори Леснова, уз тачно навођење свих грађевинских и других подухвата у корист овог манастира. Њихова имена наводе се и у писму манастиру Продрому и тачно се одређују богослужења, помени и празновања кућне славе (Крстовдан) чланова кратовске породице Пепик.[36] Кир Дмитар није своје ктиторство условио тобожњим интересом за експлоатацију руде у Демир-Хисару, како се понекад помишља. Ширина и изненађујуће велики прилози кратовског кнеза могли су бити мотивисани побожношћу и дубоком духовном потребом богатог хришћанина у време када је интензивно текао процес исламизације. Слепчанска монашка заједница била је узнемирена и забринута када је кнез Дмитар имао неприлике са турским властима. Пошто су сазнали да је њихов ктитор и покровитељ био ослобођен оптужбе, послали су у Кратово свог игумана Стефана да му испоручи жеље за здравље и радост продромских монаха. Један запис бележи његову смрт октобра 1566. године.[37]

Новија проучавања дуборезних врата, царских двери, певница и других предмета показују да су дела примењене уметности и уметничких заната, настала у време Прохора и Дмитра Кратовског, стилски и технички веома сродна и да су изведена од истих мајстора који су највише радили у манастирима Демир–Хисара, Кичева и Пелагоније.[38] Прецизнија датовања слепчанских и трескавачких врата, на основу стилских обележја, бронзаних окова и пластике потврђују њихов постанак у другој четвртини XVI века.[39] Са правом је изнето и мишљење да је у постанку дела ове групе дуборезних предмета главну ктиторску улогу имао Дмитар Кратовски.[40] Његове везе са Прохором, утицај положаја економа Охридске архиепископије и велики ктиторски подухвати у неговању уметничких заната још увек нису оцењени. Дуборесци ове школе радили су и у Зрзу, Св. Николи Топличком, а исто тако и у Охриду и охридској Дебарци. Један од тих мајстора, јеромонах Прохор, оставио је своје име на певници у Зрзу.

---

[36] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи,* I, 187–188, бр. 597.

[37] Ј. Радонић, *Епистолар манастира Продрома (Слепче),* 65–66. Белешке о његовој смрти објављује Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи,* I, 205, бр. 657.

[38] П. Н. Милюковъ, н. д, 108, B. Filow, *Die altbulgarische Kunst,* Bern, 1919, 73, Taf. XXXVI XXXVII П. Момировић, *Врата манастира Слепче код Битоља,* Гласник Скопског научног друштва, XV–XVI, Скопље 1936, 327–336; М. Ћоровић–Љубинковић, *Извештаји о проучавању јужне Србије на терену, манастир Слепче,* Гласник Скопског научног друштва, XIX, Скопље 1938, 234; З. Личеноска, *Македонската црковна резба во XVIII–XIX век,* Гласник на Етнолошкиот музеј, Скопје 1960, 82–84; В. Хан, *Прилог датирању слепчанских и трескавачких резбарених врата,* 77–87; М. Ћоровић–Љубинковић, *Средњовековни дуборез у источним областима Југославије,* Београд 1965, 64–86; Д. Ћорнаков, *Творештвото на мијачките резбари на Балканот од крајот на XVIII и XIX век,* Прилеп 1986, 56–58.

[39] В. Хан, *Прилог датирању слепчанских и трескавачких резбарених врата,* 77–85; М. Ћоровић–Љубинковић, *Средњовековни дуборез,* 85.

[40] Исто.

Већ смо изнели мишљење да архијерејски трон има најближе аналогије са игуманским или кнежевским столицама у Богородици Пречистој Кичевској и Св. Николи Топличком. У питању су столарско-резбарска дела везана за личност архиепископа Прохора у Охриду и кратовског кнеза као ктитора у Кичеву и Демир-Хисару. Разумљиво је што је охридски трон био богато украшен интарзијом и изведен са сложенијом хоризонталном и вертикалном поделом зато што је то био престо Архиепископије. Међутим, његови мајстори Јован и Марко могли су да раде без интарзије посебне столарске поруџбине као што је то случај са столицом високодостојника и другим дрвеним литургијским предметима у Светом Николи Топличком, које је платио кратовски кнез.

Када је реч о сарадњи Прохора и кнеза Дмитра можемо допустити могућност ангажовања кратовских мајстора за обраду метала преко кратовског кнеза. На то нас упућују окови и бронзане фигуре слепчанских и трескавачких врата, али и израда великог полијелеја од бронзе за куполу Перивлепте. Ваља истаћи да је Кратово у доба кнеза Дмитра било један од најзначајнијих градова у европском делу Турске са рудницима злата, сребра и бакра. У овом периоду кратовски рудници доносили су Турском царству 70.000 дуката годишњег прихода.[41] Пре ктиторске активности архиепископа Прохора и кир-Дмитра у охридском и пелагонијском крају није постојала тако интензивна делатност у обради дрвета и метала. Посебно бисмо истакли случај Трескавца где су ктиторски подухвати у манастиру добро познати, али се не спомиње поручилац великих дуборезних врата са пластично израженим рељефима и са готским елементима. Нема сумње да је ова поруџбина, иста као у Слепчанском Продрому, потицала од кнеза Дмитра, о чему имплицитно говори писмо протопопа Луке из 1543. године.

Једини већи споменик зидног сликарства из Прохоровог времена који се сачувао у области између Охрида и Демир-Хисара је црква Светог Николе Топличког, испод манастира Продрома, код села Жван, чија је обнова везана за личност кир-Дмитра и игумана јеромонаха Пафнутија.[42] Други велики архитектонско-сликарски комплекси овог краја Слепчански Продром и Пречис-

---

[41] *Зборник Константина Јиречека* 1, Београд 1959, 170–171; С. Ризај, *Рударството во Македонија од XV–XVIII век,* Гласник на Институтот за национална историја, XIV, 2–3, Скопје 1970, 94–95.

[42] Ктиторски натпис у наосу изнад западних врата цркве Светог Николе Топличког први је објавио М. Кокић, *Записи и натписи,* Зборник за историју јужне Србије и суседних области, 1, Скопско научно друштво, Скопље 1936, 274; о натписима пише и Р. Љубинковић, *Стварање зографа Радула,* Наше старине I, Сарајево 1953; 126–127, исто и у рецензији на књигу С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства,* Београд 1955, (в. Р. Љубинковић, *Студије из средњовековне уметности и културне историје,* Београд 1981, 32); К. Балабанов, *Нови податоци,* 3–18; Исти, *Кој е автор на иконата Успение на Богородица од Уметничката галерија во Скопје,* Весник на Музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија, год. III, бр. 3–4, Скопје 1955, 67–73; Д. Коцо *Кој е ктиторот Дмитар од Топличкиот манастир,* Гласник на Институтот за национална историја, I, 1, Скопје 1957, 61–67; Г. Суботић, *Иконографија светога Саве у време турске власти, Сава Немањић – свети Сава, историја и предање,* Београд 1979, 345–346; Ц. Грозданов, *Портрети на светителите,* 101–103; З. Расолкоска–Николовска, *Топличкиот манастир,* 323–332. Колега др Г. Суботић, научни саветник Византолошког института у Београду, саопштио ми је своје мишљење да Дмитар из Леунова није био зограф, него приложник.

та Кичевска, тесно везани за делатност и ктиторство Прохора и Дмитра Кратовског, нису се сачували. Утолико је већи значај живописа Св. Николе и Зрза, са уделом зографа Јована у првом и Онуфрија у другом манастирском комплексу, који сведоче о живопису архиепископског језгра друге четвртине XVI века. Добро сачувана манастирска црква Св. Николе са основним храмом, припратом и северним анексима са живописом зографа Јована из 1536/37. и иконама из 1543. рађеним од мајстора који је тада сликао и иконе у Слепчу,[43] поред доприноса зографа Онуфрија[44] у осликавању цркава овог краја, указују на висок ниво уметника који су радили у споменицима охридско–пелагонијског круга. Превага црквенословенског језика ресавског правописа у Прохорово доба присутна је и у сликарским целинама Св. Николе Топличког, што се примећује у свим литургијским и ктиторским натписима, на текстовима уз композиције и светитеље и на свицима које они држе. Тиме није била искључена употреба грчког језика, што се исто тако примећује на топличком живопису. На пример, Дмитров ктиторски натпис у протезису и натпис зографа Јована су грчки, али други ктиторски натписи из 1536/37. и 1543. су словенски.[45]

Превага црквенословенског језика у архиепископском врху и његовој канцеларији, тако изразита у доба Прохоровог архијерејства, није отпочела у другој четвртини XVI века, како се понекад истиче, уз констатацију да је само архиепископ Доротеј у XV веку био протагониста „словенског курса" у Охриду.[46] Црквенословенски језик у охридској канцеларији прати се континуирано од краја XIV века, од времена архиепископа Јована који је наследио Григорија II око 1380. Јован је пре тога, као поглавар Климентовог манастира, за време владавине цара Стефана Уроша иступао на словенском језику што није био случај са његовим претходницима, архиепископима Николом и Григоријем II.[47] Али улога и значај грчког, као заједничког језика православне екумене и хришћанске духовности задржали су свој углед у Охриду и у другим центрима источне екумене. На југу архиепископске дијецезе било је и грчке паствe која се служила искључиво грчким језиком. Када су поглавари у Охриду били Грци у ранијем периоду османлијске управе, као што је то случај са Марком Ксилокарависом, који је заузео охридски престо по султановом наређењу пошто је свргнут са функције цариградског патријарха, у канцеларији су били у паралелној употреби црквенословенски и грчки језик. Наглашена употреба

---

[43] К. Балабанов, *Кој е автор на иконата*, 71–72; З. Расолкоска-Николовска, *Топличкиот манастир*, 323–332.

[44] З. Расолкоска-Николовска, *Манастирот Зрзе со црквите Преображение и Свети Никола*, Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија IV, Скопје 1981, 425–429; Б. Бабић, *Фреско-живопис сликара Онуфрија на зидовима цркава прилепског краја*, Зборник за ликовне уметности, 16, Нови Сад 1980, 271–278.

[45] З. Расолкоска-Николовска, *Топличкиот манастир*, 323–332.

[46] И. Снъгаровъ, *История на Охридската архиепископия*, II, 183–184.

[47] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 20, 124, 149–150.

словенске писмености у Охриду и суседним епархијама прати се дуго и после обнове Пећке патријаршије, скоро до средине XVII века, што посебно долази до изражаја у натписима на споменицима зидног сликарства. Ова појава разумљива је у етничком саставу који су у овом делу дијецезе чинили претежно македонски Словени. На њу је утицало и гашење византијске државе и познатих веза које је Охрид одржавао са њеним државним и црквеним врхом, а исто тако и припајање српских епархија Охридској архиепископији у доба ширења османлијске власти, уз доминацију ресавске писмености. Са припајањем епархија Српске цркве охридској дијецези омогућено је ширење старих култова Охридске и Пећке цркве у уметности на широком балканском простору, о чему ће још бити речи. Архиепископ Прохор је био македонски Словен, иступао је на црквенословенском језику, а служио се и грчким језиком. На такво сазнање упућују два његова сачувана аутографа. Још почетком овог века Х. Гелцер, објављујући Прохоров грчки аутограф који је пронашао и типику св. Саве Јерусалимског у Великој Лаври, приметио је словенске форме у називима светогорских манастира.[48] Касније, И. Снегаров је писао о Прохоровом „сношљивом владању" грчким језиком.[49] Његов словенски аутограф сачуван је у четворојеванђељу из цркве Архистратига Михајла и Гаврила у Јањеву.[50] Језички облици у овом Прохоровом тексту недвосмислено указују на дијалекатске особености карактеристичне за југозападну Македонију, тачније, на говоре Охрида, Кичева и Дебра.[51]

Прохорове претензије да буде поглавар и српских епархија налазе посредну потврду у неговању култова српских светитеља у књижевности и уметности средишњих македонских крајева. У припрати Св. Николе Топличког насликани су један поред другог св. Симеон и св. Сава Српски,[52] постављени као пандани фигурама монаха, ранијих владара, св. Варлаама и св. Јоасафа.[53] Њихове ликове сусрећемо и на икони *Силаска св. Духа* која је насликана за иконостас исте цркве 1543.[54] Мајстор који је радио иконе за манастирску цркву Св. Јована Продрома насликао је и ову икону за иконостас Топличког манастира, сада у битољском музеју. Раније смо писали да је у Св. Николи Топличком два пута насликан заштитник Охридске архиепископије, св. Климент

---

[48] H. Gelzer, *Der wiederaufgefundene Kodex des hl. Klemens und andere auf den Patriarchat Achrida bezügliche Urkundensammlungen*, Berichte über die Verhandlungen der Königlich sächsischen Geselschaft, Phil. – hist. Klasse 55, II (1903), 104 – 105.

[49] И. Снѣгаровъ, *История на Охридската архиепископия*, 308.

[50] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, I, 177, бр. 551.

[51] На основу консултација са академиком др Петром Хр. Илиевским, за шта му дугујем захвалност.

[52] Г. Суботић, *Иконографија св. Саве*, 345.

[53] Ц. Грозданов, *Портрети на светителите*, 101.

[54] З. Расолкоска-Николовска, *Топличкиот манастир*, 327.

Охридски. У старим српским епархијама које су се нашле под охридском црквеном влашћу после турских освајања запажа се присуство фигура св. Климента Охридског, што говори о узајамном утицају традиција двеју црквених организација.[55]

У слепчанском књижевном центру обележавају се празници св. Симеона и св. Саве, а њихова житија уносе се често у прологе. Исто тако, славе се празници св. Кирила Филозофа, св. Илариона Мегленског, св. Петке Трновске,[56] затим пустиножитеља св. Јована Рилског, св. Јоакима Осоговског, св. Прохора Пчињског и св. Гаврила Лесновског.[57] Такав прилаз прослављању јужнословенских светитеља локалног култа под Прохоровом влашћу говори о широкој концепцији и интегрисању култова на подручју дијецезе на чијем је челу стајао. У Прохорово време нарастао је и култ св. Ђорђија Новог (Кратовца) који је страдао у Софији 1515. И поред тога што се Софија налазила у дијецези Цариградске патријаршије, *Житије св. Ђорђа Кратовца* које је написао Поп Пеја постигло је велику популарност у свим јужнословенским срединама,[58] а његов лик добио је значајно место у зидном сликарству овог времена. Црквено-културни садржаји и ликовна тематика Прохоровог доба наставили су свој живот у обновљеној Пећкој патријаршији и у Охридској архиепископији после 1557. Запажено присуство ових култова већ у првом великом сликарском ансамблу Пећке патријаршије, у живопису припрате из 1565,[59] може се објаснити њиховим претходним животом и прожимањем културних традиција које је у великој мери текло и преко светогорских манастира, нарочито током XV и прве половине XVI века.

Охридски поглавар Прохор иступао је као архиепископ Прве Јустинијане, бранећи упорно права за која је сматрао да историјски припадају Охридској цркви. Он је настојао да Архиепископија стекне ранији углед и место једне од васељенских православних црквених институција и у том погледу Прохорова активност и схватања о достојанству охридског трона подсећају на Димитрија Хоматијана. Како Прохор и његови сарадници иступају као протагонисти словенске писмености, не може се покрет епископа Павла Смедеревског за отцепљење Српске цркве сматрати као побуна против „охридско-грчког престола".[60] У сузбијању акције митрополита Павла Прохор је истицао исто-

---

[55] Г. Суботић, *Недовољно познати културно-историјски споменици на Косову*, Јединство (Приштина), 6. октобра 1987, 9; Б. Живковић, *Поганово, цртежи фресака*, Београд 1986, 22.

[56] Б. Ст. Ангелов, *Висарион Дебрьски*, 171, 195, 197, 205, 207, 221, 241.

[57] Исто, 205. *Нова Македонија*, Скопје 6. XII 1989. пише о недавно пронађеном минеју у Прилепу са житијима споменутих пустиножитеља на основу изјаве др Михаила Георгиевског.

[58] Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 140–146.

[59] Ц. Грозданов, *Портрети на светителите*, 33, 172–173.

[60] Исто, 101–103, где је мој критички осврт на раније оцене о грчком карактеру Охридске архиепископије под Прохором.

ријска права Архиепископије, али се у исто време служио натплаћивањем дажбина у другом његовом сукобу, који је исто тако био тежак, али је мање познат, са васељенским патријархом Јеремијом I. У акцијама за проширење охридске дијецезе Прохор је по свој прилици користио и подршку веома утицајне охридске турске породице Охризаде, надзорника муфтија, која је одржала своје позиције и током XVI века.[61] Да је Прохор рачунао на подршку охридског муфтије недвосмислено показује и један од докумената осуде Павла Смедеревског. У саборним актима и другим изворима не истиче се само да је Прохор „архиепископ Прве Јустинијане, Бугара, Срба и осталих" него и „западног Поморја" или „Поморја", чиме је битно измењена и проширена титула охридских архиепископа.[62] Хрисовуљама Василија II Прохор је исказивао право и над Веријском епархијом, на југу охридске дијецезе, коју је и припојио Архиепископији. Већ због тога је дошао у отворени сукоб са патријархом Јеремијом I.[63] Ипак, највећу пажњу изазвало је објављивање изворних турских докумената из 1544. године, који бацају светло на односе Охридске архиепископије са митрополијама Влашке и Молдавије. Наиме, из турских судских докумената види се да су епархије у румунским земљама биле у црквеној субординацији према Охридској архиепископији, због чега је и протестовао патријарх Јеремије I пред Високом портом. Мих. Максим који је објавио ове документе сматра да је зависност румунских митрополија успостављена за време владавине Петруа Рареша, под Прохоровим архијерејством.[64] Овим открићем превазилазе се раније сумње око охридске јурисдикције над Влашком и Молдавијом, иако се не може тачније рећи када је она успостављена.[65] И Прохор и Јеремије I истицали су своје претензије над румунским епархијама, с тим што је охридски поглавар бранио своја права Јустинијановом оснивачком новелом о дијецези Прима Јустинијане (која се истиче и у *Синтагми* Матије Властара) где се Dacia спомиње у њеном саставу. Познато је да је *Синтагма* Матије Властара била веома популарна у Прохоровом кругу сарадника, у самом Охриду, као и у далеким румунским земљама.[66]

---

[61] А. Стојаноски, *Уште нешто за родот Охризаде*, 100–101.

[62] П. Костић, *Документи о буни смедеревског епископа Павла*, 35, 37. Део титуле који се односи на Поморје преузет је из титулатуре српских архиепископа (в. М. Југовић, *Титуле и потписи архиепископа и патријараха српских*, Богословље, IX, 3, Београд 1934, 254–255).

[63] H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida*, 24.

[64] M. Maxim, *Les relations des pays roumains*, 653–671.

[65] M. Laskaris, *Joachim, métropolite de Moldavie et le relations de l'Eglise moldave avec le patriarcat de Peć et l'archevêché d'Achris au XV e siècle*, Académie roumaine, Bulletin de la section historique XIII (1927),6–9.

[66] С. Новаковић, *Матеје Властара Синтагмат*, Београд 1907, LXXVII–LXXVIII; Б. Ст. Ангелов, *Извороведчески приноси*, Старобългарска литература, София 1971, 341–344; M. Maxim, *Les relations des pays roumains*, 664–665.

У старим српским епархијама под Прохоровим архијерејством примећују се два различита става и међусобно супротстављене тенденције у односу на њихов живот у Охридској архиепископији.[67] Постојала је тенденција сагласности и сарадње са Прохоровом црквеном политиком и на челу те струје био је веома утицајни митрополит Никанор Новобрдски. Предводник снажног покрета за обнову аутокефалне цркве и „придржавање престола св. Саве", идеје, која се у српској средини никад није угасила, био је епископ Павле Смедеревски. У широком покрету смедеревског митрополита изражавао се интерес да се сачува црквена институција која је под влашћу Османлија, после гашења државности, била предводник за очување народног идентитета и српских светосавских традиција. У тој констелацији прилика нема основе оцена о Прохору као представнику хеленске струје који би се одржавао на власти преко подршке великог везира Ибрахим-Паше, потурченог Грка, за шта нема потврда у изворима нити у карактеру Прохорове црквене владавине.[68] На то указује још и чињеница да су после Прохорове смрти 1550. на чело Архиепископије бирани архијереји српских епархија Симеон и Никанор, који је умро 1557.[69] Исте године, са обновом Пећке патријаршије, ови односи добили су дефинитивну разрешницу. Полет којим је захваћена Пећка патријаршија после 1557. заснивао се у великој мери и на духовним садржајима претходног периода широке Прохорове концепције подстицања унутрашњих импулса паства под његовом управом. Име овог поглавара Охридске архиепископије, дуго после његове смрти, уносило се у поменике и не само Охридске, него и Пећке цркве.[70] Словенска културна традиција одржаће свој континуитет још стотину година после Прохорове смрти у споменицима архиепископског језгра, о чијим смо културним токовима писали. У великој архиепископској дијецези под Прохором и после њега, Грци у јужним епархијама, православни Албанци и Власи служили су се превасходно грчком писменошћу, што историчари културе Охридске архиепископије никад нису доводили у питање.[71]

Странице о делатности архиепископа Прохора, његових сарадника и савременика у основном језгру охридске цркве верујемо да бацају више светла на уметничке и културне подухвате у другој четвртини XVI века, када почиње интензивније ликовно и књижевно стварање у епархијама и старим манастирским центрима блиским Климентовом граду. У исто време указали смо и на

[67] В. Đurđev, *Odnos između Ohridske arhiepiskopije i Srpske crkve*, 203, 206.

[68] И. Снъгаровъ, *История на Охридската архиепископия*, 188.

[69] *Зборник Константина Јиречека*, 390.

[70] *Исто.*

[71] Б. Ђурђев, *Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, III, 575–578 (610, 611, 613).

карактер Прохорове културне оријентације и његових схватања о величини Охридске цркве. Сазнања о његовој делатности верујемо да ће допринети потпунијем проучавању споменика овог времена на територији под охридском јурисдикцијом.

Cvetan Grozdanov

DER ERZBISCHOF VON OHRID PROHOR UND SEINE TÄTIGKEIT

Zusammenfassung

In diesem Beitrag wurde das Wirken des Erzbischofs Prohor (um 1525 – 1550), eines der hervorragendsten Oberhäupter des Erzbistums von Ohrid, während der türkischen Herrschaft im Bereich der kulturellen und besonders künstlerischen Tätigkeit in Ohrid und den Nachbargebieten (Kičevo, Demir Hisar und Pelagonien) untersucht. Im ersten Teil wurde auf Prohors Bestellungen für die Kirche der Hl. Muttergottes – den Thron (1540) und das Polyeley (1548) – eingegangen. Die Grabplatte aus dem Jahre 1550 gehörte dem Grab des hl. Kliment von Ohrid an, aber Prohor hat allem Anschein nach den Wunsch geäußert, zusammen mit dem Meister der slavischen Schrift, dem hl. Kliment, begraben zu werden. Prohors Name wurde nach seinem Tode auf die Grabplatte eingemeißelt. Der Verfasser vertritt die Ansicht, daß Prohors in Perivlepta verrichteten Gönnerwerke für die Annahme sprechen, daß diese Kirche unter Prohor endlich den Status einer Domkirche erhalten hat, da bis zum Ende des 15. Jahrhunderts die Kirche der hl. Sophia, sowie auch jene des hl. Pantelejmon, den Status christlicher Gotteshäuser verloren hatten. Die Kirche der hl. Sophia wurde in eine Moschee umgewandelt, während die Kirche des hl. Pantelejmon dem Boden gleichgemacht und an ihrer Stelle ein mohamedanisches Kloster errichtet wurde.

Zu Prohors hervorragendsten Mitarbeitern gehörte der Hieromonachus Visarion aus der Gegend von Debar, der zugleich die führende Gestalt der Schule im Kloster des hl. Johan (Prodrom) gewesen ist. Visarion hat auf Prohors persönliche Anregung hin, mehrere Bücher abgeschrieben. Visarion werden heute rund 30 Bücher mit charakteristischen Initialen zugeschrieben. Zu den Ktitoren und Zeitgenossen Prohors gehört nach der Annahme des Verfassers auch der Athoser Mönch Gavrilo, der die Fresken in der Kapelle des hl. Jovan 1526 in Protaton bestellt hat. Allem Anschein nach hat er die Lebensgeschichte des Konstantinopler Patriarchen Niphon geschrieben, während man zu gleicher Zeit seine Arbeiten auch im Sammelband von Dokumenten des Klosters des hl. Jovan vorfindet. Unmittelbar nach dem Tode Prohors hat der Bischof von Pelagonien, Grigorije, das Werk „Slova (Pripovedi) Damaskina Studita" in das Kirchenslavische der resavischen Redaktion (mit klaren Makedonismen), deren sich auch die literarische Schule in Slepča bediente, übersetzt.

Mit dem Wirken des Wohltäters Dimitri, des Fürsten von Kratowo, wird auch die Entstehung der Holzschnittwerke in Slepča, Treskavac, Zrza, Kičevo u.a. in Verbindung gebracht. Er war der Verwalter der wirtschaftlichen Angelegenheiten des Erzbistums von Ohrid, während er sich seinen Reichtum als Pächter von Kupfer– und Silberminen in Kratowo erworben hat. In seinen Diensten standen Holzschnittmeister, Tischlermeister und Metallbearbeiter. Er hat die Fresken und Ikonen für die Kirche des hl. Nikola Toplički in Demir Hisar (1536, 1543) bestellt. In dieser Kirche befindet sich auch das Portrait des Fürsten Dimitar von Kratowo.

Zu Prohors Zeiten waren die hervorragendsten Malermeister Jovan und Onufrije, die als die besten Malermeister ihrer Zeit in diesen Gegenden des Balkans galten; von beiden stammen auch die Fresken und Ikonen in Demir Hisar und in Pelagonien.

Der Verfasser geht auch auf Prohors Wirken als Wohltäter im Kloster Dohijar auf dem Berge Athos ein, wo er (1547) ein Refektorium eingerichtet hat, das an Grigorijs Galerie in Ohrid erinnert. Diese Wohltätigkeit sucht der Verfasser durch die guten Beziehungen zwischen dem Erzbistum von Ohrid und den Mitropoliten und Herrschern der Wallachei und Moldaviens zu erklären. Die zur Wallachei und Moldavien gehörenden Landesteile unterstanden, wie unlängst festgestellt wurde, der kirchlichen Oberhoheit von Ohrid.

Prohor trat als Oberhaupt einer großen und mächtigen kirchlichen Organisation auf. Er führte einen langen und schweren Streit mit dem Bischof von Smederevo Pavle, der die serbische autokephale Kirche

erneuern und sie vom Erzbistum von Ohrid trennen wollte. Prohor führte auch einen Streit mit dem ökumenischen Patriarchen Jeremija wegen der Jurisdiktion in bezug auf die Wallachei und Moldavien, aber auch wegen des Bistums in Verija.

Prohor war ein Schirmherr des slavischen Buches. Unter seiner Herrschaft wurden die Kulte der makedonischen Slaven und Serben gepflegt, vor allem des hl. Simeon und des hl. Sava, deren Lebensgeschichten in Slepča abgeschrieben wurden, während ihre Portraits in der Kirche des hl. Nikola gemalt wurden. Ebenso wurden auch die Kulte von anderen südslavischen Heiligen gepflegt. Er setzte sich für die Pflege der Tradition südslavischer Völker ein, die dem Erzbistum von Ohrid unterstanden. Nach seinem Tode erhielten die unter Prohor gepflegten kulturellen Bestrebungen mit der Erneuerung des Patriarchats von Peć noch stärkere Anregungen. Im Erzbistum von Ohrid hat sich bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts die kirchenslavische Sprache resavischer Redaktion parallel mit der griechischen Sprache erhalten. Die griechische Sprache wurde von den Griechen in den südlichen Bistümern, von den Wallachen und orthodoxen Albanern als Schriftsprache verwendet.

СОТИРИОС КИСАС

Светогорски дани Прохора Охридског*

Прохор је био, ван сумње, један од најистакнутијих личности у историји Охридске архиепископије у временима отоманске власти. Предмет овог рада неће бити његова вишестрана делатност,[1] него његови односи са светогорским манастиром Дохијаром.

Колико нам је познато, односи архиепископа Прохора са наведеним манастиром остали су досада незапажени у стручној литератури. У Дохијару је охридски прелат развио ктиторску делатност, о којој су, срећом, сачувани примарни историјски извори.

Дохијар је први манастир близу мора који среће посетилац Свете Горе. Основан је почетком XI века, а обновљен у XVI веку. У обнови манастира главну су улогу играли влашки и молдавски владари. Природа и размере радова при обнови, започетих можда крајем XV века, тешко се могу данас уочити. Главним ктитором се јавља молдавски војвода Александар IV Лапушнеану (1552–1561; 1564–1568). О његовом трошку подигнут је католикон и украшен живописом. Радови су завршени 6. децембра 1567. године.[2] Радовима о трошку молдавског владара претходила је овде, како ћемо приказати, Прохорова ктиторска делатност.

На спољној западној страни манастирских зидина, између лукова којима су венчани прозори трпезарије, развија се, писан опеком, следећи натпис:

---

*Рад се штампа у облику у којем је прочитан на научном састанку. И овом приликом изражавамо своју дубоку захвалност игуману манастира Дохијара архимандриту Григорију, јероманаху Гаврилу и монаху Теоктисту на указаној помоћи и гостопримству. Без њихове подршке овај рад не би био завршен.

[1] Вид. рад Ц в. Гроздановог у овом Зборнику.

[2] О историји манастира у средњем веку вид. N. Oikonomidès, *Actes de Docheiariou*, Paris 1984, 3–29; о односима Дохијара са Влашком и Молдавијом вид. P. Ş. Nasturel, *Le Mont Athos et les Roumains*. Recherches sur leurs relations du milieu du XIVe siècle à 1654 [Orientalia Christiana Analecta 227], Roma 1986, 203–215, са старијом литературом.

+ΠΡΟΧΩΡΟC ΕΛΕΩ Θ(ΕΟ)Υ ΑΡΧΙΕΠΙCΚΟΠΟC ΤΗC ΠΡΩΤ(ΗC) ΙΟΥCΤΙ ΝΙΑΝΗC (сл. 1).[3] Већ је запажено да се натпис односи само на манастирску трпезарију, док су доњи делови западне стране из старијег периода.[4]

У олтару главне манастирске цркве чува се и један крст који је Прохор поклонио овом манастиру. У доњем делу прве стране на сребрном окову урезан је следећи натпис: ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΠΡΟΧΩΡΟΥ ΑΡΧΙΘΥΤΟΥ ΚΑΙ ΚΤΙΤΟΡΟC ΝΕΟΥ ΜΟΝΗC ΔΟΧΕΙΑΡΙΟΥ.[5] Језгро крста је дрвено. Обложено је плочицама окованог позлаћеног сребра, украшеног драгим камењем. Филигран је из каснијег периода, а највероватније из 1784. године, кад је израђен дрвени реликвијар са моштима разних светитеља, у којем се данас крст чува.[6] Централни део предње стране заузима рељефна представа разапетог Христа од сребра (сл. 2). Слична је декорација друге стране, са једином разликом у централном мотиву. Овде се крст допуњава сребрном плетеницом (сл. 3). Крст се у *Проскинитару* манастира из 1843. године назива ктиторским и убраја у драгоцености манастирске ризнице. Он се тако описује: „... И прво велики ктиторски крст, са довољним часним дрветом унутра, од позлаћеног сребра и украшен дргоценим камењем и бисерима вредним помена..."[7]

У манастирској библиотеци чувају се четири рукописне књиге, које су писане о Прохоровом трошку. У последњој страници прве од њих, *Минеја за март и април* (кодекс 170, ф. 169[в]), налази се следећа белешка-посвета: Ἐγράφησαν καὶ ἐτελειώθησαν τὰ παρόντα/βιβλία.δ τε μὴν μάρτιος καὶ ἀπρίλλιος, διὰ συν/δρομῆς καὶ ἐξόδου τοῦ μακαριωτάτου ἀρχι/επισκόπου τῆς α/. Ἰουστινιανῆς κυρίου προχόρου,/καὶ νέου κτήτορος, τῆς σεβασμί(ας) καὶ βασιλικῆς μονῆς/τοῦ δοχιαρίου τῶν ἁγί(ων) ἀγγέλ(ων), ἀφιερωνη δὲ αὐτὰ ἐν/αὐτῇ τῇ μονῇ, εἰς μνημόσυνον αἰὼνιον. μετὰ/κἀὶ τῶν ἑτέρ(ων). καὶ ὁ βουλόμενος ἀποξενῶσαι αὐτά,/ἐκ τῆς αὐτῆς ἁγίας βασιλικῆς μονῆς, ἐχέτω τὰς/ἀρᾶς τῶν τριακοσίων δέκα καὶ ὀκτὼ Θεοφόρων π(ατέ)ρων, ὁποῖος ἄρα

---

[3] Натпис је објављен са грешкама од: Gerasimos Smirnakis, Τὸ Ἅγιον Ὄρος, ἐν Ἀήναις 1903 [reprint: ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΣ, Καρυες 1988], 570, где се три последње речи дају као једна Ὄχριδος; Архимандрит Христофорос Ктенас, Τὰ κειμηλιαρχετα τῆς ἐν Ἁγίῳ Ὄρει Ἁβῳ ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Δοχειαρίου, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 7 (1930) 123, нап. 1 чита као: Προιστουνιανῆς .

[4] О томе вид. П. Л. Теохаридис – И. Е. Тавлакис, Ἔρευναι στὴν παλιὰ τράπεζα τῆς Μ. Δοχειαρίου Ἁγίου Ὄρους, Δεύτερο Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης, Ἀθήνα 1982, 29–30; Цетеж фасаде према мору код А. К. Орландос, Μοναστηριακή ἀρχιετεκτονική, Ἀθῆναι 1958[2], 56, сл. 72.

[5] Архимандрит Христофорос Ктенас, op. cit. 123. Натпис без везника представља епиграм од два јампска дванестерца и као такав треба да се узима.

[6] Ахримандрит Христофорос Ктенас, op. cit. 123.

[7] Προσκυνητάριον τοῦ βασιλικοῦ... μοναστηρίου τοῦ Δοχειαρίου... Συντεθέν... παρά... Κυρίλλου τοῦ ἐκ Σμύρνης, ἐν βουκουρεστίῳ 1843 [reprint: Ι. Μ. Δοχειαρίου, Αγιον Ορος 1985, 64 ...Εἷς σταυρὸς μέγιστος κτιτορικός, μὲ τίμιον ξύλον ἀρκετόν, ἀργυροχρυσωμένος καὶ μὲ πετράδια πολύτιμα, καὶ μὲ αξιολόγους μαργαρίτας στολισμένος,,,ω (даље: *Проскинитар Дохијара*). Димензије крста без филиграна су 28 x 15 цм.

ἔστι: ὗ/ἐν ἔτει ζνεω έτος, ἐν μηνὶ δεκεμβρίω: – 'Β(εο)ῦ τὸ δῶρον καὶ δημητρίου πόνος: – (сл. 4).[8] Запис у преводу гласи: Написане су ове књиге, минеји за март и април, прилогом и о трошку блажњејшег архиепископа Прве Јустинијане господина Прохора и новог ктитора часног и царског манастира Дохијара, светих анђела. А посвећује их истом манастиру са осталима на вечан помен. А ко би желео да их отуђи од овог светог царског манастира, нека буде проклет од триста осамнаест богоносних отаца, било ко да буде. Године седам хиљада педесет пете, месеца децембра. Божји дар, а Димитријев труд.

У *Минеју за мај* (кодекс 171. ф.193в) налази се запис, који се мало разликује од претходног. Текст записа је: 'Ετελειωθη τὸ παρὸν βιβλίον διὰ / συνδρομῆς καὶ ἐξόδου τοῦ μακαρι/ωτάτου ἀρχιεπισκόπου τῆς α/ / 'Ιουστινιανῆς καὶ πάσης Βονλγαρίας/ Σερβίας καὶ τῶν λοιπῶν κυπὶυ προχόρου,/ καὶ νέου κτήτορος, τῆς σεβασμίαη/ καὶ βασιλικῆς μονῆς τοῦ δοχιαρίου/τῶν ἁγίων ἀγγέλων. ἀφιερωνη δὲ αὐτὸ/ ἐν αὐτῇ εἰς μνημόσυνον αἰωνιον./μετὰ καὶ τῶν ἑτέρων ὧν δέδωκεν/ ἐν ζαύτη τῇ μονῇ. ὅστις ἂν βουλη/βείῃ ἀποξενῶσαι αὐτὸ, ἐκ τῆς αὐτῆς ἁγίᾳς μονῆς ἐχέτω τὰς ἀρὰς τῶν τριακο/σίων δέκα καὶ ὀκτὼ βεοφόρων/π(ατέ)ρων, καὶ πάντων/ τῶν ἁγίων ὁποῖος ἄρα ἔστι: / β(εο)ῦ τὸ δῶρον καὶ δημητρίου πόνος: -/ 'Εν ἔτει ζνεω ἔτος. ἰνδ. ε'/ μηνὶ μαρτίω, β': – (сл. 5).[9] У овом запису Прохор се наводи као „блажњејши архиепископ Прве Јустинијане, целе Бугарске, Србије и осталих". Хронолошки подаци су пуни додавања индикта и дана у месецу. Осим тога, запис је писан лепшим писмом од истог писара и има свечанији изглед.

Само двадесет дана касније, односно 26. марта 1547. године завршено је писање *Минеја за јун* (кодекс 173, ф. 251р). Овде је после грчког записа забележено: + Сїѧ книга ѿкраси монах иродиѧкон Дорофеоу (сл. 6). Белешка се вероватно односи на повез књиге.[10]

У *Минеју за јул* (кодекс 172) имамо само белешку о преписивачу Димитрију, иако књига припада истој поруџбини.[11] Остале књиге, т.ј. минеји за месеце од септембра до фебруара и за август нису се сачувале. Сасвим је сигурно да је Прохорова поруџбина покривала целу годину, како то показује израз „а посвећује их (га) са осталима", који се понавља у записима.

На основу сачуваних записа лако се може закључити да је преписивач Димитрије започео свој рад писањем минеја за септембар, а завршио писањем минеја за август. Утврђен је, такође, и двомесечни зимски прекид у Димитријевом раду. Ако се узме у обзир да је писање сваке књиге захтевало око дваде-

---

[8] Sp. P. Lambros, *Catalogue of the Greek manuscripts on Mount Athos*, I, Oxford 1895 [reprint: A. M. Hakkert, Amsterdam 1966], 256 даје само последњи део записа који се односи на писара Димитрија. При транскрипцији грчких текстова следили смо начела која поставља Линос Политис, 'Οδηγὸς Καταλόγου χειρογράφων, 'Αθῆναι 1961, 34–35.)

[9] Сп. П. Ламброс, ibidem.

[10] Сп. П. Ламброс, ibidem.

[11] Сп. П. Ламброс, ibidem.

сет пет дана, онда можемо рачунати да је писар Димитрије почео да се бави Прохоровом поруџбином негде у лето 1546. године.[12] Писање серије минеја за Дохијар даје нам могућност да се време Прохорове ктиторске делатности шире стави у 1546. и 1547. годину. Поставља се питање да ли је охридски архиепископ био на Светој Гори у то време. Има, по нашем мишљењу, три индиције које би говориле у прилог позитивног одговора на постављено питање. У познатим изворима о Прохору постоји једна празнина од краја 1544. до августа 1547. године, а у том периоду се баш одвија његова ктиторска делатност у светогорском манастиру.[13] Чињеница да фасада дохијарске трпезарије има као узор фасаду Григоријевог егзонартекса из Свете Софије у Охриду говорила би о њеном настанку по личном Прохоровом упутству. Одступања, такође, која су учињена при писању записа у *Минеју за мај*, а која смо већ подвукли, воде на помисао да је та књига била приказана поручиоцу. У том случају смело би се рећи да је Прохор био у Дохијару почетком марта 1547. године.

Није, такође, познато како је дошло до тако присних веза између Прохора и манастира Дохијара и све што би се могло рећи не би превазишло оквире претпоставке. Чињеница да се молдавска црква потчинила Охридској архиепископији најмање три године пре Прохоровог ктиторства у Дохијару, а да је светогорски манастир одржавао у исто време добре односе са Молдавијом, упутила би трагање у том правцу.[14] Ћирилски запис на крају *Минеја за јун* (сл. 6) који је оставио јеромонах Доротеј молдавске је редакције, али се не зна када је настао. Да ли је било неке сарадње између писара Димитрија и јеромонаха Доротеја, који се бринуо и за спољни изглед књиге?[15] Из истог је времена и позната икона светог Николе скоропостижника, окруженог јерарсима, укључујући светог Ћирила и Методија (сл. 7).[16] Натписи на икони су исто молдавске редакције.[17] Изгледа да се Прохор упознао са монасима Дохијара,

---

[12] За месеце од септембра до децембра одбија се број 5509, а за остале 5508.

[13] И. Снегаровъ, *История на охридската архиепископия-патриаршия отъ падането подъ Турцитъ до нейното унищожение (1394–1767. г.)*, София 1932, 187–188.

[14] Mihai Maxim, *Les relations des pays roumains avec l'Archevêché d'Ohrid à la lumière de documents turcs inédits*, Revue des Etudes Sud-Est Européennes 19/4 (1981) 653–67.

[15] Говоримо о повезу рукописних минеја, јер они немају никакав други украс.

[16] О икони вид. О. М. Бодянский, *Изображения славянских первоучителей и просветителей, святых Кирилла и Мефодия, на полях образи Святителя Николая Скоропомощника, неходещегося в Афонском Дохиярском монастыре*, Чтения в Обществе истории и древностей Российских при Московском универзитете I, 1868, 257–261; о датирању иконе у XVI веку вид. Цв. Грозданов, *Портрети на светителите од Македонија од IX–XVIII века*, Скопје 1983, 36 и 31 (репродукција св. Ћирила и Методија; икона је репродукована у колору код: Πρακτικά Συνεδρίου πρὸς τιμὴ καὶ μνήμην τῶν ἁγίων αὐταδέλφων Κυρίλλου καὶ Μεθοδίου τῶν θεσσαλονικέων, φωτιστῶν τῶν Σλάβων, 1985, θεσσαλονίκη 1986.

[17] Натписи уз приказане светитеље су: Ꙗ҆ѡ҃ Златаѹ[стꙋ], Ꙗѡа҆нъ Ꙋлѣзан[дрꙗ], Кирилъ, Меѳодїи, Ѳеѡфилъ, Софронїи (лево); Василїи Великїи, Григорїи Богослов, Спиридѡнъ, Амвросїи, Геннадїи, Епифанїи (десно); Ѻтѣ҆ Николаю Скоропомощнїкъ; а҆ꙁъ е҆смь пастꙑрь до҃брꙑи пастꙑрь до҃брꙑи д[оу҃]шꙋ свою҃ полагаетъ за ѻ҃вцы. а҆ наемникъ ꙗкоже нѣ҆сть пастꙑр[ь] емоу҃ же нѣ҆сть ѻ҃вцы своꙗ҆ (Јован, 10, 11 – текст на отвореном јеванђељу св. Николе).

који су долазили у Молдавију да би тражили помоћ. Чињеница да се Прохорова ктиторска делатност у Дохијару јавља као наставак сличне делатности молдавских владара била би боље објашњена уколико би се охридски архиепископ ту јављао као врховни поглавар и Молдавске цркве. На крају, ипак, треба истаћи да није искључена могућност додира између Прохора и монаха манастира Дохијара на територији архиепископије или у самом Охриду.

Прохор је умро три године после своје делатности у светогорском манастиру, јуна или јула 1550. године.[18] Иако се та делатност, важна у сваком смислу, умањила појавом ктиторства молдавског владара Александра IV Лапушнеануа, ипак није остала без трага у животу манастира Дохијара. Прохор се увек помињао међу ктиторима. У манастирском *Поменику* из почетка XVIII века (кодекс 416, ф.1р) читамо: Ἔτι δεόμεθα ὑαὲρ τῶν ἐν μαχαρία τῇ μνήμῃ γενομένων δούλων τοῦ θεοῦ Διονυσίου, Προχόρου, Ἰωσήφ, καὶ Ματθαίου, τῶν ἀειμνήστων πατριαρχῶν, што у преводу гласи: „Молимо се још за рабе божје Дионисија, Прохора, Јосипа и Матеја, приснопамјатних патријараха, који су стекли блажени помен." Видимо да се ту Прохор помиње са цариградским патријарсима, и он као патријарх (сл. 8).[19]

У једном каснијем *Поменику* из краја XVIII века (кодекс 417, ф.1в) читамо: τῶν ἀρχιερέν καὶ π(ατ)τριαρχῶν εκ διαφόρεν τόπον τὰ ὀνόματα Μαξίμου. Ἰωάσαφ. θεοφάνους. Προχωρου... = имена архијереја и патријараха из разних места: Максима, Јоасафа, Теофана, Прохора... (сл. 9).[20] Сасвим је сигурно да се Прохор спомињао као ктитор манастира Дохијара све до средине XIX века. У *Проскинитару* манастира из 1843, који је написао велики протосинђел цариградске патријашије Ћирило из Смирне, забележено је: κατὰ δὲ τὰ πρὸς δυσμάς, ἀπέναντι τῆς μεγάλης βύρας τοῦ καθολικοῦ ἱεροῦ ναοῦ ἐστι καὶ ἡ κοινὴ τράπεξα τοῦ μοναστηρίου, μεγίστη πολλὰ καὶ ἀξιόλογος, ἧς κτίτωρ ὑπάρχει ὁ ἁοίδιμος πατριάρχης Ἰουστινιανῆς Κύριος Πρόχορος... = на западној страни, преко пута главних врата католикона налази се и општа трпезарија, превелика и вредна спомињања, чији је ктитор био присносавни патријарх Прве Јустинијане господин Прохор.[21]

Са манастиром Дохијаром везан је још један охридски архиепископ. Ради се о Јосифу, бившем пелагонијском митрополиту (1746–1752).[22] У једном инвентару манастирске ризнице из 1770. године описују се предмети које је он поклонио или оставио Дохијару. То су били: сребрне трикирије и дикирије,[23]

---

[18] И. Снегаровъ, ibidem.

[19] Рукопис није у *Каталогу* Сп. П. Ламброса.

[20] И овај рукопис није у *Каталогу* Сп. П. Ламброса.

[21] *Проскинитар Дохијара*, 67.

[22] И. Снегаровъ, op. cit., 208–209.

[23] Архимандрит Христофорос Ктенас, op. cit. 129: Τριχήρια καὶ διχήρια ἀργυρᾶ τοῦ Ἰωσήφ Ἀχριδῶν.

један енколпион[24] и један омофор.[25] Од њих се сачувао само енколпион, који носи натпис *Μητροπολιτης Ἰωσηφ*.[26]

Прохорову ктиторску делатност у Дохијару треба, такође, видети у оквирима једне дуговековне традиције сваковрсних односа између Свете Горе и Охридске архиепископије. Међутим, ови односи нису систематски проучени нити у целини приказани.[27] Узимајући у обзир сав познат материјал који се тих односа тиче, подвући ћемо оно што најбоље илуструје карактер светогорско–охридских односа.

Дохијарска трпезарија говори о преносу уметничких облика из охридске културне средине на Свету Гору, центар који је увек позитивно прожимао разноврсне утицаје. Прохоров крст, с друге стране, представља један вишеструко занимљив уметнички предмет за проучавање обраде племенитих метала у средини XVI века.[28] Уколико се икона св. Николе Скоропомоштника из Дохијара везује са Прохоровим ктиторством, како верујемо, њена иконографија би могла да се узме као одјек Прохоровог става о равном рангу Охридске архиепископије у односу на остале цркве. Наиме, св. Ћирило и Методије приказани су у својству представника Охридске аутокефалне архиепископије.

У Прохоровом ктиторству у манастиру Дохијару треба видети један од последњих покушаја амбициозног прелата да повећа свој углед и то не само неким привременим успехом. Требало је да се увек наводи као ктитор једног светогорског манастира. Он је пред очима имао примерак цариградског патријарха Јеремије I, свог сталног супарника, који је постао ктитор манастира Ставроникита. Јеремија је умро 17. јануара 1546. године у Бугарској, на путу за Влашку ради милостиње.[29] Је ли случајно што се Прохор у Дохијару јавља после тог догађаја? У сваком случају он је свој монументални натпис ставио на највидније место зидина манастира Дохијара, место „... са погледом на море, што представља предност побуђујућу радост и уживање...",[30] осећања која је и Прохор доживео долазећи у манастир чији је нови ктитор бивао негде у касну зиму или рано пролеће 1547. године.

---

[24] Архимандрит Христофорос Ктенас, op. cit, 130: Σακκούλα διὰ μαγγάνου ὁπου ἔχει τὸ ἐγκόλπιον ἐκλεκτὴ καλόν.

[25] Архимандрит Христофорос Ктенас, op. cit, 130.

[26] Архимандрит Христофорос Ктенас, op. cit, 127.

[27] Припремамо посебан рад о томе.

[28] Сâм крст биће приказан у посебном чланку.

[29] Χ. Γ. Πατρινελις, Οἱ μεγάλοι ρήτορες Μανουὴλ Κορίνθιος, Ἀντώνιος, Μανουὴλ Γαλησιώτης καὶ ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς των, Δελτίον Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας 16 (1962) 36–37.

[30] *Проскинитар Дохијара*, 67: „ μὲ θεωρίαν τῆς βαλάσσης, ὁπού εἶναι καὶ αὐτὸ ἓν προτέρημα, χαρμονῆς καὶ διασκεδάσεως πρόξενον...".

Sotirios K. Kissas

PROCHORUS OF ACHRIDA'S ATHONITE DAYS

Summary

The author discusses the data relating to the donations made to Docheiariou Monastery on Mount Athos by Archbishop Prochorus of Achrida (1524–50).

Prochorus financed the rebuilding of the refectory in the west wing upon the remains of an older structure, and placed the donor's inscription, in brick, on the seaward façade. This façade was modelled on that of the outer narthex of Hagia Sophia, Achrida, which bears the inscription of Archbishop Gregory.

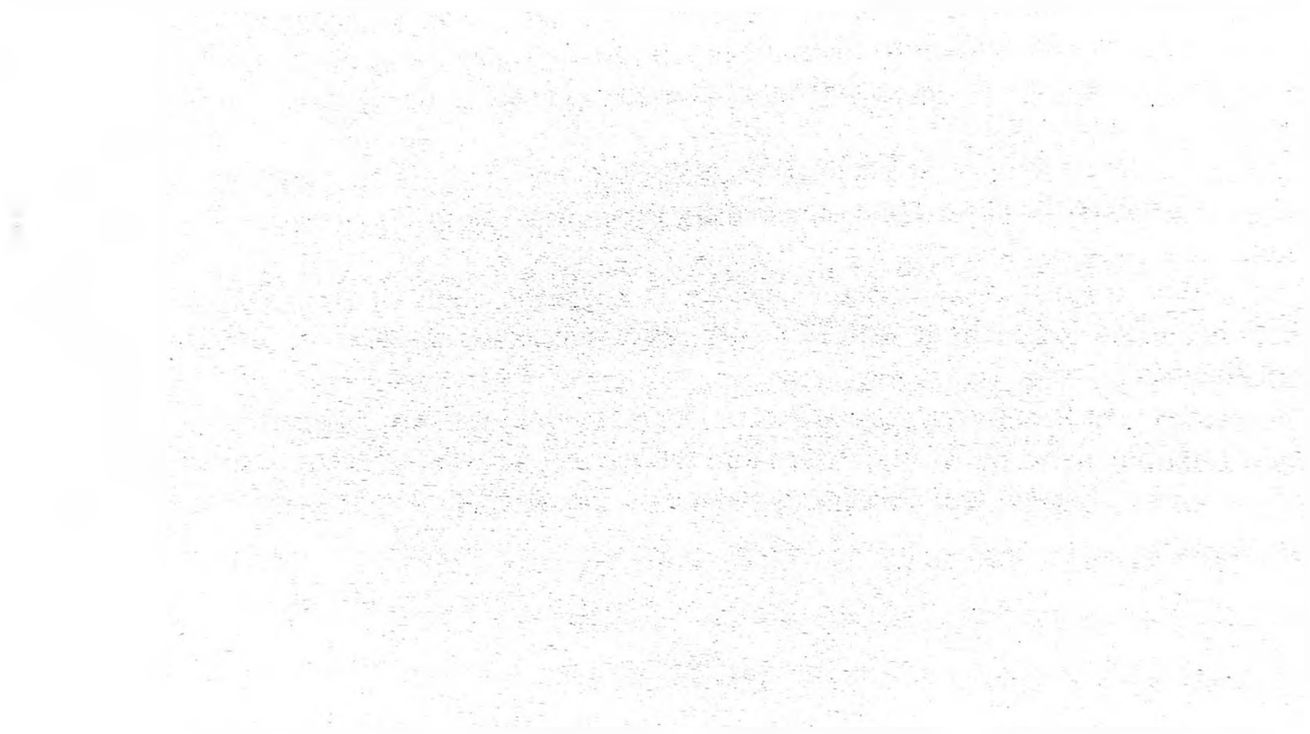
The Monastery also owns a cross incorporating a fragment of the True Cross. The fragment is covered by sheets of gold and silver studded with pearls and other gems. The front bears a relief representation of the crucified Christ, with the donor's inscription engraved below it.

A better idea of the period and extent of Prochorus's activity on Athos may be gained from notes at the end of manuscript codices which he commissioned and which survive in the Monastery library. They are MS 170 (a menaion for March and April), MS 171 (a menaion for May), and MS 173 (a menaion for June) which were completed in December 1546, on 2 March 1547, and on 26 March 1547 respectively. MS 172 (a menaion for July), which belongs to the same group, contains only the scribe Demetrius's note. On the basis of these notes, Prochorus's donative activity at Docheiariou may be dated to the period between the summer of 1546 and the summer of 1547.

The Monastery's icon of St Nicholas with St Cyril and St Methodius and other hierarchs around the edges is also believed to have been donated by Prochorus. Its inscriptions are in Cyrillic of Moldavian redaction.

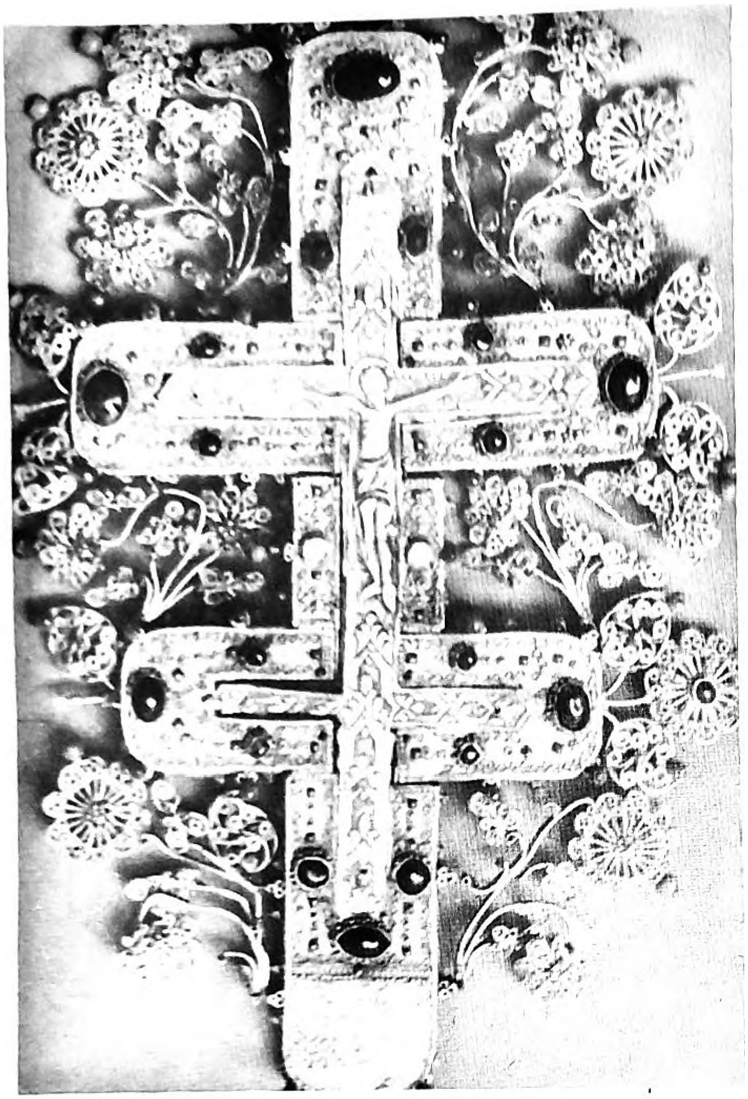
The author suggests that contact between Docheiariou and Prochorus originated in Moldavia: the Monastery had close connections with Moldavia, and the region was under the jurisdiction of the Archiepiscopate of Achrida.

The evidence of Prochorus's donations to Docheiariou Monastery is important for what it tells us about the artistic relations between Mount Athos and the Archiepiscopate of Achrida, artistic metal processing in the mid–sixteenth century, and Prochorus's views on the Archiepiscopate's position in the hierarchy of the Eastern churches.

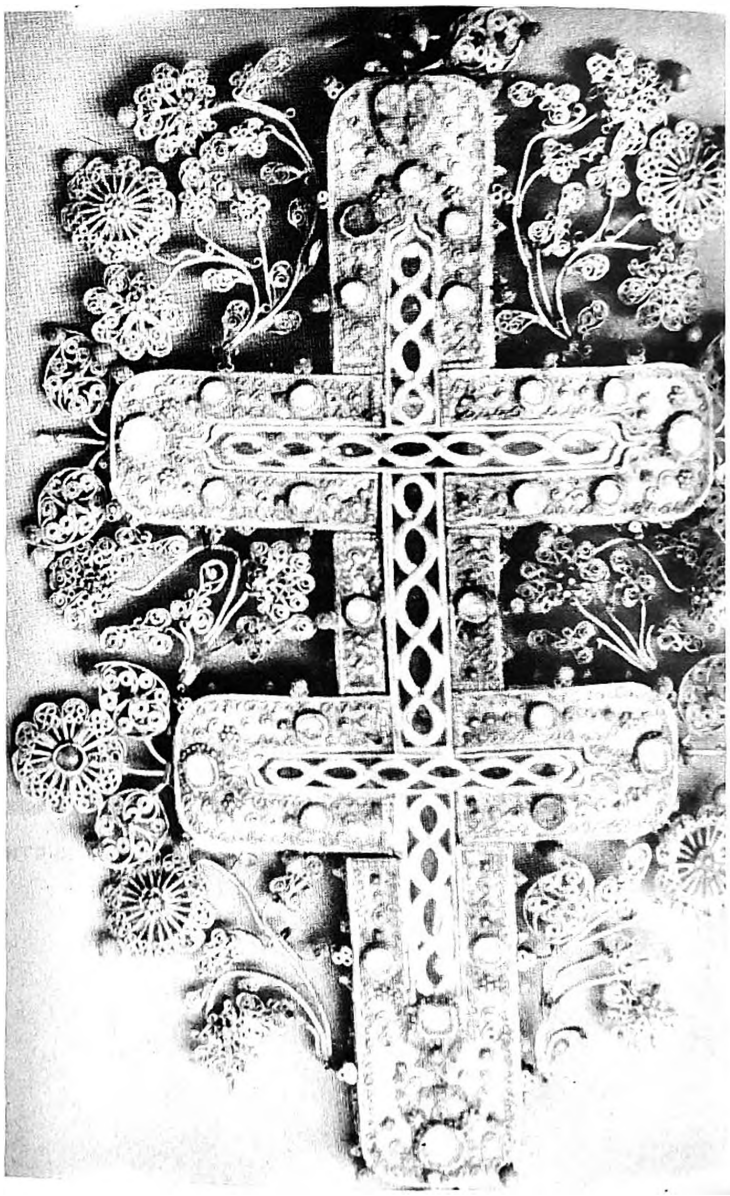




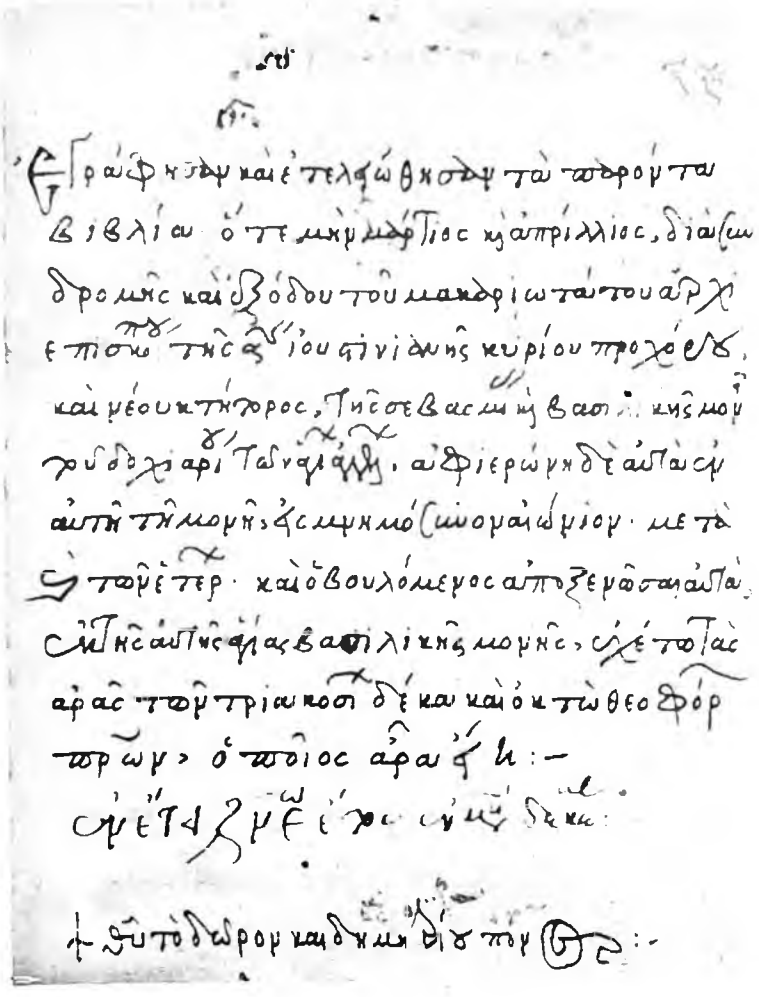
Сл. 1. Дохијар. Трпезарија. Западна фасада са ктиторским натписом архиепископа Прохора. 1546–1547.



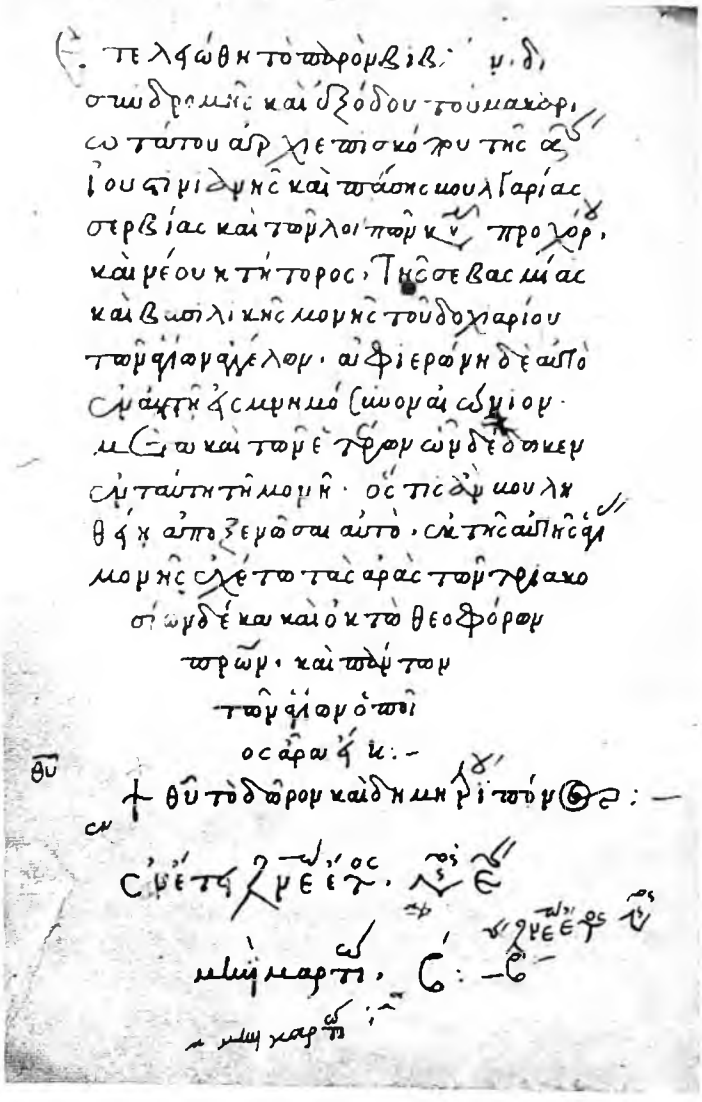
Сл. 2. Дохијар. Крст архиепископа Прохора.
Прва страна. 1546–1547.



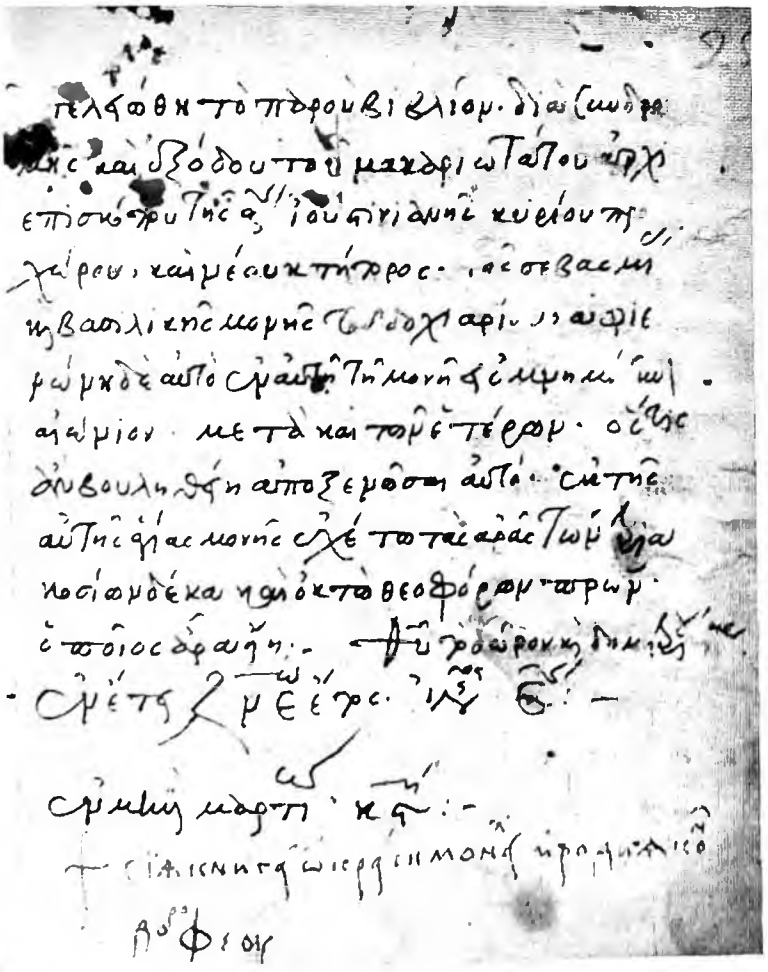
Сл. 3. Дохијар. Крст архиепископа Прохора.
Друга страна. 1546–1547.



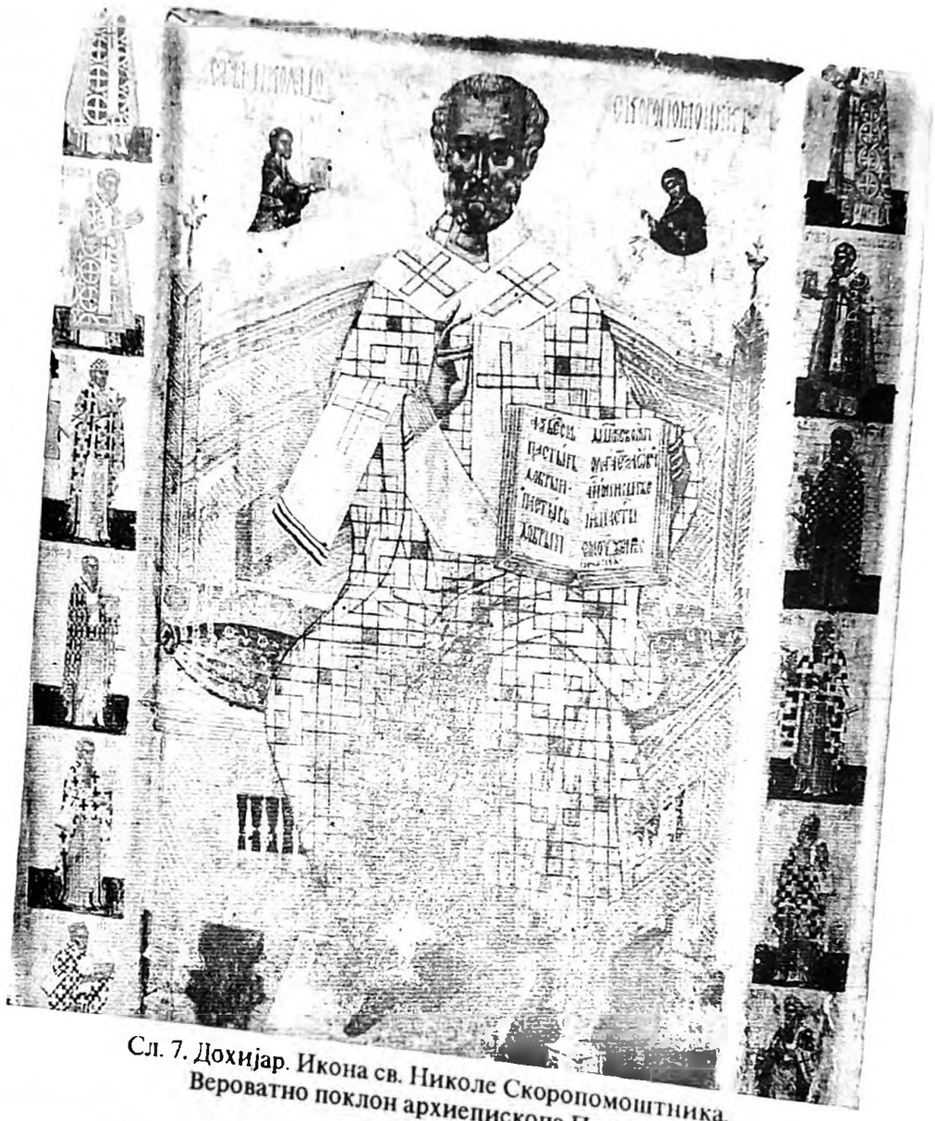
Сл. 4. Дохијар. Кодекс 170 – *Минеји за март и април.*
Запис о ктиторству архиепископа Прохора.
Децембар 1546. године



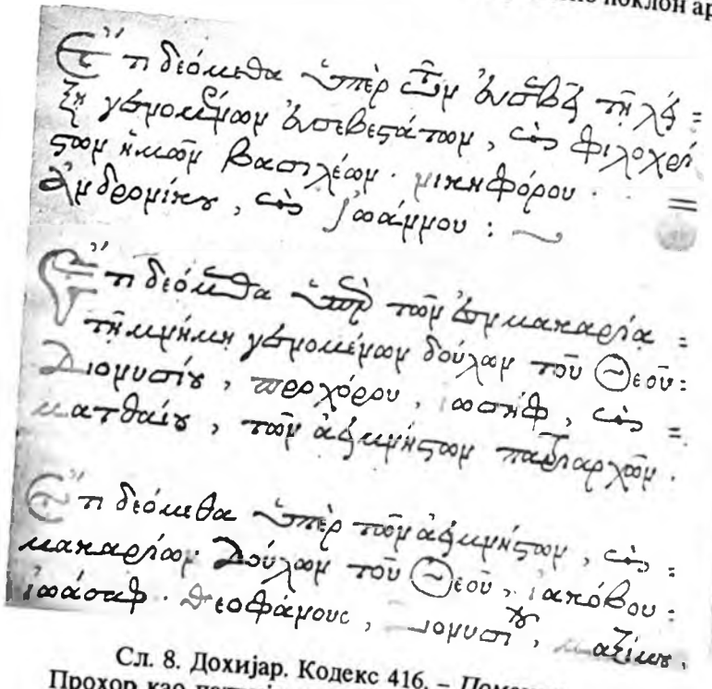
Сл. 5. Дохијар. Кодекс 171 – *Минеј за мај.*
Запис о ктиторству архиепископа Прохора.
2. марта 1547. године



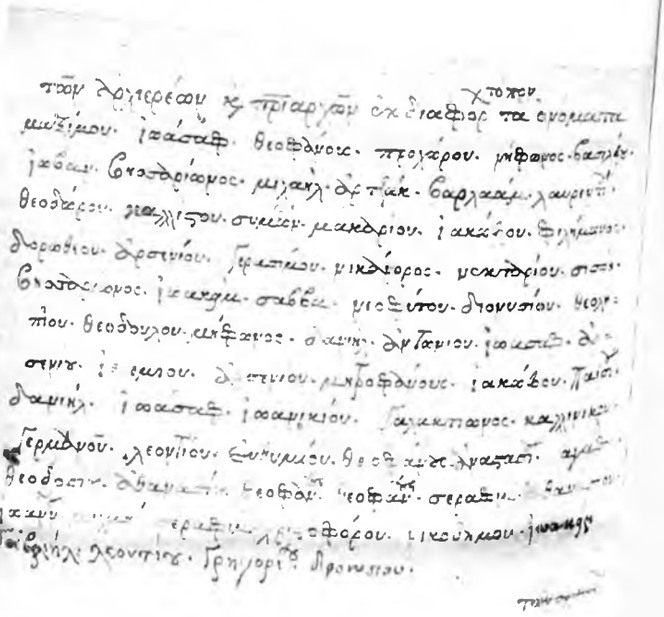
Сл. 6. Дохијар. Кодекс 173 – *Минеј за јун.*
Запис о ктиторству архиепископа Прохора.
26. марта 1547. године



Сл. 7. Дохијар. Икона св. Николе Скоропомоштника.
Вероватно поклон архиепископа Прохора



Сл. 8. Дохијар. Кодекс 416. – *Поменик*
Прохор као патријарх наводи се међу ктиторима.
Почетак XVIII века



Сл. 9. Дохијар. Кодекс 417 – *Поменик*
Прохор се наводи као ктитор. Крај XVIII века

ВОЈИСЛАВ Ј. ЂУРИЋ

Икона о хиротонији грачаничког митрополита Никанора

Не тако давно, још до пре тридесетак година, стајале су у Грачаници две иконе митрополита Никанора у посебним дрвеним носачима. Изложене погледима и доступне целивању, оне су се налазиле на источном зиду у јужној певници, заправо на фасади ђаконикона, док је још био зазидан његов западни улаз. Било је то свечано место у цркви, с јужне стране иконостаса, ка којем су упућиване молитве. Можда је оно чувало успомену на некада ту постављене проскинитаре с иконама. После великих престоних икона, оне су у Грачаници најсвечаније, највеће и посебно украшене. Сада су на иконостасу.

На једној икони је у средини Христос на престолу, а по уздигнутом бочном ободу апостоли, на другој је Богородица на престолу с малим Христом, а око ње пророци. Средишња поља су увучена и одвојена профилисаним оквиром од широких ивичних поља с малим фигурама. Спољашњи оквир састоји се од по двају бочних рељефних стубића с једноставним капителима и импостима над којима се налази рељефна греда с дуборезним увојима, док је на дну иконе профилисана трака. Позадине на иконама, као и сви оквири, бљеште од злата; златом су украшени и сви предмети и већина драперија на фигурама. Очигледно је да су, уз величину (143 x 117 x 10 cm), иконе требало да оставе, својом раскоши, утисак на верника у цркви. Јер, чувале су оне – као што ће се показати – успомену на хиротонију свога ктитора, на један од најважнијих тренутака у његовом животу. Местом, величином и лепотом требало је да тај догађај овековече, да га трајно обележе у катедрали новобрдских и грачаничких митрополита.

1. ПРИСТУП

Још док иконе нису биле очишћене (што је учињено негде после 1960. године), ушле су у науку посредством посебне студије Р. Љубинковића. Због стања у којем су биле, нису потпуно описане. Заправо, Љубинковић се позаба-

вио само иконом Христа са апостолима, јер се на њеном доњем делу налази портрет клечећег митрополита Никанора, којем анђео доноси митру. Портрет га је посебно заинтересовао и због тога што су поред њега ликови једног персијског пророка и јелинског мудраца Питагоре. Зато што није био у могућности да прочита натписе на њиховим свицима није се упуштао у тачније „разазнавање мисли и намера ктитора и сликара." Задовољио се тврђењем да је на икони приказана идеја о божанском пореклу власти, на чему би требало да је настојао митрополит Никанор, јер је био против обнове Пећке патријаршије и своје зависности од пећког прелата. Обукао ју је у иконографско решење преузето са фресака краља Милутина у Грачаници, где је била изнесена на трима местима: на ктиторским портретима, на лози Немањића и на монашким портретима краља Милутина и краљице Јелене. Присуство личности из паганског света, уобичајено у сликарству у Румунији, а ретко у Србији, није му било посве јасно.

Р. Љубинковић је претпоставио да се на крају свитка који Никанор држи у рукама налази убележена година 1567. Сматрао је да је икона тада настала. Сликање би се, према њему, догодило у тек обновљеној Пећкој патријаршији под Турцима. Пошто је Никанор био познати присташа Охридске архиепископије, испало је, по Љубинковићу, да је он задржао своја ранија схватања и у обновљеној патријаршији, јер није приказан како добија чин од претходног патријарха, као патријарх Антоније у Бањи Прибојској, него од анђела.[1]

До времена Љубинковићеве студије митрополит Никанор био је познат, животом и делом, по обимном истраживању Р. Грујића. Грујић је осветлио његову бригу о књигама за Грачаницу, његово настојање око штампања октоиха 1539, његов труд око задужбине, цркве Св. Спаса у селу Смири, као и његову упорну делатност око организације цркве под Турцима. Црквенополитичким радом одвојио се од српских епископа, који су се трудили, на челу са смедеревским Павлом, да Турци признају Пећку патријаршију у њеном некадашњем оквиру.[2] Временом, лик митрополита Никанора постајао је јаснији и уверљивији.[3]

---

[1] Р. Љубинковић, *Две грачаничке иконе с портретима митрополита Никанора и митрополита Виктора*, Старинар, н. с., V–VI (Београд 1956), 129–134. Ту је дата размера иконе 138x108, што не одговара нашим мерењима. Име персијског пророка прочитано је као НРОПН.

[2] Р. Грујић, *Прва штампарија у Јужној Србији 1539 године, на Косову Пољу у манастиру Грачаница*, Гласник Скопског научног друштва, XV–XVI (Скопље 1936), 81–96 (с литературом и изворима).

[3] Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV–XVII века*, Београд 1958, 52, 78–79, 159–161, 222–223 (са старијом литературом); Ђ. Сп. Радојичић, *Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба*, Нови Сад 1967, 285–291; М. Ивановић, *О натпису грачаничког митрополита Никанора из 1551. године на крсту из села Смире*, Зборник Матице српске за ликовне уметности, 22 (Нови Сад 1986), 243–248 (са потпуном литературом).

Десетак година после Љубинковићевог рада, Никанорове иконе биле су очишћене, тачно је прочитано име персијског пророка Пропија,[4] опис је постао поузданији, а објављени су и натписи уз апостоле на икони Христа.[5] Тек недавно Б. Тодић се поново вратио иконама: описао их је потпуније него раније, покушао је да одгонетне одакле је текст на Христовој расклопљеној књизи, а видео је да постоји веза између текста на свитку персијског пророка и чудесног рођења Исуса Христа. У клечећем ставу митрополита Никанора пред анђелом видео је ктиторску молитву комбиновану са симболичном инвеституром. Најзад, изнео је претпоставку да је зограф ових икона урадио и фреске првобитног слоја у грачаничкој припрати. Није се сложио с претходним испитивачима иконе да је она настала 1567. године.[6]

Чишћење двеју икона митрополита Никанора омогућило је да се оне сада боље проуче и да се скоро у потпуности ишчитају натписи око глава светитеља и око портрета, а и они, нарочито важни, са књига или свитака које држе у рукама. Њиховим одгонетањем и довођењем у везу с литургијском праксом, посебно с *Чином хиротоније архијереја*, отворен је пут за разумевање иконографског програма и културних идеја којима је ктитор био обузет приликом израде својих спомен-икона.[7]

2. ХИРОТОНИЈА И ИСПОВЕДАЊЕ ВЕРЕ

Византијски свет познавао је иконе с Христом или Богородицом с Христом на средњем пољу, опкољеним апостолима или пророцима по ободу. Ивичне фигуре објашњавале су Христову појаву и делатност на земљи или прослављале Богородицу као посредницу оваплоћења Христова. По том основном склопу, иконе митрополита Никанора не би биле необичне. Међутим, он или његови саветодавци, свакако учени богослови, унели су низ значајних појединости у њихов иконографски програм и тиме им дали посебно значење и смисао.

---

[4] Н. Давидовић, *Сибила царица етиопска у живопису Богородице Љевишке*, Зборник за ликовне уметности, 9 (Нови Сад 1973), 41.

[5] *Средњовековна уметност у Србији*, уводни текст М. Ћоровић–Љубинковић, каталог М. Татић–Ђурић и Д. Милошевић, Београд 1969, 57; *L'antica arta serba*, Roma 1970, 48–49; *El arte en la Serbia Medieval de los siglos XII al XVII*, Madrid 1981, 34–35. Ту су размере 188x147x7,5 cm, што такође не одговара стварном стању. У српском каталогу још се понавља година настанка иконе 1567, преузета од Љубинковића.

[6] Б. Тодић, *Грачаница, Сликарство*, Београд 1988, 268–270. Ту су, такође, унете погрешне размере иконе: 269 x 139 cm.

[7] Захвалност дугујем пријатељима и колегама који су ми омогућили рад на икони уз помоћна средства сликара-конзерватора – као што је то Милорад Медић – или су ми помагали у разумевању текстова као што је то случај с проф. Прибиславом Симићем, научним саветником Димитријем Е. Стефановићем и научним сарадником Јанком Радовановићем.

Однос ктитора према програму икона најбоље се може схватити ако очитавање замисли отпочне од Христове иконе и то од слика на њеној доњој ивици. Ту је приказана митрополитова символична инвеститура. Насликан је како клечи, обучен у ружичасти фелон, којим су му прекривене и руке. Не гледа испред себе него према верницима у цркви, као и што не гледа ни према развијеном, исавијаном свитку и летећем анђелу [АГ<ГЄ>ЛЪ Г<ОСПОДНИ>], у црвеном хитону и плавом химатиону, што му пружа доста високу митру, заправо неку врсту круне. С једне и с друге стране митрополитове главе исписано је црвеним словима ВЬСЄѠСВЄЩЄНZНЇИ МИТРОПОЛИТ<Ъ> ГРАЧАНЇЦѢ НИКАНѠР<Ъ>. На белом свитку са зеленкастим сенкама, што лебди испред њега, налази се дугачак, златом исписан текст, који тече дуж целог свитка у педесет редова, без обзира што је приликом савијања дошло до окретања гледаоцу делимично предње, а делимично стражње његове стране. Он рашчитан гласи: ПОКЛАНЮЮ ТИ СЄ ОЄ ТРИ ЛИЦА ЄДИНОМѸ Г<ОСПОД>Ѹ ВСѢХЪ: ВЄРОѴЮ РАВНАСИЛНАГ<О> Д<Оѵ>ХА О<ТЬ>ЦѸ И С<Ы>НѸ СЪПРѢСТОЛНАГО: И ИСПОВѢДАЮ ЄДИНАГѠ БЫТИ ТЄ ѠТ<Ъ> ТРОИЦЄ С<Ы>НА Б<О>ЖІА И Б<О>ГА: ѠТ<Ъ> ПРѢС<ВЄ>ТИЄ И Ч<И>СТІЄ Д<Ѣ>ВИ МАРЇЄ Б<ОГОРОДИ>ЦЄ РОЖДЪ СЄ НЄИЗРЄЧЄНО ПЛЪТЇЮ НЄѠПИСАНО Б<О>ЖZ<С>ТВО, ОПИСАНЪ ПЛ<Ъ>(ТИ)Ю ЮВИ СЄ НА ЗЄМЛИ, ПРѢКЛОНЪ КОЛѢНИМА О СЄ(Д)А(Л)Ѹ (...) ТР(...) МОЄЮ НЄМОЩЪ. Д<Оѵ>ШИ МОЄИ БЪДРОСТЪ ВЛ<А>Д<Ы>КО П(О)Ѣ ВѢСТНЫИЦОѴ... <АМИНЪ>

Изделивши запис на свитку помоћу запете и једне или двеју тачака, митрополит је изразио веровање у три лица Свете тројице, у Духа светога који је сапрестолник Оцу и Сину, у јединога Сина Божјег, који се неисказано родио телом од пресвете и чисте деве Марије Богородице и описан телом појавио се на земљи. На крају митрополит је изразио, коленопреклоно, бодрост своје душе због вести коју је примио. Очигледно, после исповедања вере, ктитор иконе се захвалио на црквеном чину који је од Владике добио.

Текст са свитка у свом првом и најпретежнијем делу сажима главна схватања православног символа вере. Иконографија портрета, с анђелом који митрополиту доноси митру, упућује на његову хиротонију, тј. онај догађај у његовом животу, када је добио све знаке епископског достојанства и одежду у којој је насликан. Приликом рукополагања, од средњега века, сваки је епископ био дужан да, на питање патријарха или архијереја, за време литургије изговори својом руком исписан текст исповедања вере. У XV веку, по сведочанству Симеона Солунског, изговарао се класични никејско-цариградски символ вере. Већ крајем XV века текст је био проширен и патријарх је постављао два питања у вези с тим како епископ верује, што је подразумевало и два нешто подробније образложена одговора. С развитком *Чина хиротоније архијереја* уведена су три питања и одговора, и то већ од XVI/XVII века. Данас је у *Чину* остало три поновљена, али друкчије сачињена исповедања вере. У свима њима, некад и данас, суштину представља веровање у једнога Бога у три божанске ипостаси и у њихову равноправност, као и у оваплоћење и васкрсење. Тек у XVIII веку у исповедање вере ушли су ставови о придржавању правила

апостолског предања и Канона светих отаца с васељенских сабора, као и одрицање од јереси.[8]

Исповедање вере произноси се на самом почетку хиротоније епископа. У завршном делу, пре благосиљања архијереја, као и пре давања свитка као символа Св. духа и ознаке божанске благодати, новоизабраном се ставља на главу раскрито јеванђеље, које символизује Христа и његову цркву. Да би се то обавило епископи га уводе у олтар и он – по старијој традицији – клекне пред часну трпезу, челом дотичући подножје престола Божјег, да би примио, као апостоли и пророци, благодат.[9] Представа клечећег митрополита Никанора на грачаничкој икони, баш у тренутку када му анђео доноси митру, можда преноси овај кључни тренутак из *Чина хиротоније архијереја*, разуме се прилагођен символичном језику византијске иконографије.[10]

---

[8] Cf. J. Goar, *Εὐχολογιον sive rituale graecorum*², Venetiis 1730, 252–256, где је објављен грчки *Чин хиротоније* за који се веровало да је припадао традицији XIII века. А. Дмитріевскій, *Ставленникъ*, Кіевъ 1904, 151–299, објавио је критичку студију о *Чину хиротоније архијереја*, где је видљив историјски развитак Чина. Гоаров грчки предложак ту се датује најраније у крај XV или почетак XVI века. Такав чин могао је познавати и митрополит грачанички Никанор. О текстовима исповедања вере у J. Goar, op. cit., 253–255 и А. Дмитріевскій, op. cit. 176–177, 200–201, 209–238. J. Поповић, *Догматика православне цркве*, I, Београд 1980, 127–130, доноси три новија исповедања вере при епископској хиротонији, и то грчки, црквенословенски и савремени српски. Cf. *Чин изабрања и рукоположења архијерејског*, превео архимандрит Амфилохије, Београд 1985.

У Срба је сачуван један рукопис из 1705. године, из рачанске преписивачке радионице, који садржи опширан *Чин и устав на избрање архијереја* (Н. Б. Београд, cod. 640, f. 139 – 159v). Белешке о њему: Љ. Штављанин-Ђорђевић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, *Опис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије*, I, Београд 1986, 324–327. Има сличности с грчким *Чином* који је штампао Гоар. У њему се помиње цар и српски патријарх. По том *Чину*, хиротонија се обављала у Патријаршији. По помену посвета цркава у којима се одвијао избор (Св. Богородица) и где се обављало пресвлачење пред хиротонију (Св. Димитрије) рекло би се да се у рукопису налазе трагови неког старијег *Чина*, који се обављао у Пећкој патријаршији, још у доба Царства. Наравно, *Чин* је сачуван са познијим литургијским наслагама. – Остаје могућност и да је преведен с руског, па би се, у том случају, помен цара односио на руског императора, док је патријарх, у рукопису, добио српску, бугарску и, на једном месту, илирску титулу. Посвете цркава у којима се одигравао *Чин* случајно би се поклопиле с Пећи. На ово последње нарочито упућује чињеница да се у руском *Чину хиротоније* из времена Петра Великог такође помиње црква Св. Димитрија: cf. А. Дмитріевскій, op. cit., 191.

Два везена сакоса из касног XIV и раног XV века, тзв. Мали и Велики сакос митрополита Фотија из Москве, ремек-дела византијског веза, имају исписане *Симболе вере* на грчком језику. Cf. E. Piltz, *Trois sakkoi byzantins*, Uppsala 1976, 33, 37, passim; A. V. Bank, *L'art byzantin dans les musées de l'Union Soviétiques*, Léningrad 1977, 328–329, figs. 300, 305 (с библиографијом). Очевидно, преко њих се обзнањивало исто оно што и кроз исповедање вере приликом епископске хиротоније. У то време још се, приликом хиротоније, изговарао само основни текст *Симбола вере*.

[9] А. Дмитріевскій, op. cit., 244–249, Cf, такође рукопис Н.Б. cod.640,152v – 153v, где је млађа традиција, јер је забележено да хиротонисани клечи у олтару, испред часне трпезе, а пред епископима који ће му ставити јеванђеље на главу.

[10] Cf. Ch. Walter, *Church Appointments in Byzantine Iconography*, Eastern Churches Review, 10 (1978), 108–125, где су размотрена византијска иконографска решења посвећења различитих свештеничких чинова у византијској цркви. Ту је и хиротонија епископа уз помоћ подизања јеванђеља на главу новоизабраног. Узети су у обзир и старији текстови који говоре о *Чину хиротоније*, као што се ту налази и осврт на литургијску праксу у средњем веку. Нешто краће у id., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 130–136. Нема ни један сличан пример овоме с грачаничке иконе.

Посебну пажњу изазива доношење митре, јер се митра не спомиње у старијим *Чиновима хиротоније*. Налази се у неким архијерејским упутствима за хиротонију тек од средине XVII века.[11] Ипак, већ Симеон Солунски тврди да се митра носила не само у Александрији, него да се обичај раширио у XV веку и код других источних епископа како би био опонашан изглед старозаветних првосвештеника. Пре тога, у XIV веку епископи су понекад носили округле капе, а патријарси у свечаним приликама калиптру. Митра у виду круне, с обручем и с металним тракама над теменом, испод којих је нека племенита тканина, како је то и на грачаничкој икони, почела је више да улази у употребу као ознака епископског сана у XV и почетком XVI века.[12] Митрополит Никанор и њему блиски архијереји били су, дакле, добро обавештени о инсигнијама епископа у православном свету.

Јединственост призора на доњем делу грачаничке иконе показује се упоређењем с представама стварних или символичних епископских хиротонија у византијском сликарству. На њима, обично, неки старији, угледнији архијереј или апостол преноси благословом благодат Св. духа на новоизабраног. Ређе се ставља јеванђеље или омофор изнад главе, уручује омофор или епископски штап.[13] Очевидно, фреске у Грачаници из доба краља Милутина, с приказима символичних инвеститура владара или божанског даривања монашке ризе играле су пресудну улогу у проналажењу иконографског решења за символичну хиротонију митрополита Никанора. То никако не значи – као што се претпостављало – да је он приграбио, самовољно и без одлуке неког сабора архијереја, своје достојанство. Само је сматрао, као што се то може закључити из сваког *Чина хиротоније* и богословског тумачења епископске власти, да је тај сан божанског порекла.

Јединствене су као појава и две фигуре до потрета митрополита Никанора. С десне стране је допојасни антички мудрац Питагора [**ТВОРЦЬ**(!) **ПИТАГѠР<Ъ>**]. Он је млад човек с малом брадом; има вишепојасну, на врху зарубљену жуту круну, везану врпцом испод браде; у тамној је, плавозеленој хаљини са жутим лоросом; огрнут је црвеним плаштом с окерном поставом. Својим изгледом одговара представи неког старозаветног цара. Подигавши поглед у висину, десном уздигнутом руком благосиља, а у левој држи усправљен бели свитак, осенчен ружичастим, испресавијан два пута на врху као

---

[11] А. Дмитріевскій, op. cit., 273–276, passim.

[12] Ibid., 277–281; E. Piltz, *Kamelaukion et mitra, Insignes byzantins et ecclésiastique*, Stockholm 1977, 54–55, 77–79; Ch. Walter, *The Portrait of Jakov of Serres in Londin. Additional* 39626, Зограф 7 (Београд 1977), 65–69; id., *Art and Ritual*, 29–30, 104–106.

[13] Ch. Walter, *Church Appointments*, 108–125, Fig. 1, Pl. 2–6, 8–10. Cf. *Византия, Балканы, Русь. Иконы XIII–XV веков, Каталог выставки*, Москва 1991, 208. kat. no. 7, где је обрађена и репродукована икона *Богоматер Максимовска* из саборне цркве у Владимиру, насликана између 1299. и 1305. године. На слици је приказана мала фигура митрополита Максима како стоји на кули града и молећи се прима омофор из руке много веће Богородице, док га мали Христос на рукама мајке благосиља. Ту је, заправо, представљена символична хиротонија митрополита Максима за чије је време пренета митрополијска столица Русије у Владимир. Изврсну студију о њој написала је Э. Смирнова, *Икона Богоматери Максимовской*, Древнерусское искусство, Москва 1993, 72–93.

да је ветром понесен. На њему је седамнаест редова текста од којих су прва три исписана црвеним, а остали златним словима: ѢС<ТЬ> Б<ОГ>Ь БЄЗНАЧЄЛ<А>НЬ, НЄПОСТНЖНМЬ · НЄѠПНСАНЬ · НЄ(Д)ОСТНЖНМ <Ь> · ЄГОЖ<Є> Н<Є>БО ВЬМЄС(Т)НТН · НЄ · МОЖЄТЬ · ОЄ · (·)ОЛОЖЄ С<ЫІ>НА Д<Ѣ >ВН (·)АѢ(Ѯ) МѢ (·)ТЄТЬ ПОЗДѢ .

Писар овога текста је тачком или запетом раздвојио мисли и Божја својства при набрајању. Он се разликовао од писара текста на свитку митрополита Никанора јер је употребљавао танко а не дебело јер. Иако се, због оштећења, не може васпоставити цео текст, смисао је јасан: Бог је, по тврђењу Питагорином, беспочетан, несхватљив, њега је немогуће описати, недостижан је; јавио се као син Деве. Тај, очигледно апокрифни текст, у којем су описана одређена својства бића Божјег, ослања се на Свето писмо и на неке свете оце ране цркве.[14] Изгледа као да је изведен из богословља Василија Великог и Јована Дамаскина. У литургијској пракси потпуно исту тему садржи једна од молитава коју свештеник чита из олтара на духовској недељној вечерњи. Бог је, према њој, пречист, беспочетан, невидљив, несхватљив, неистражив, непобедив, незлобив итд. Он је створио небо и земљу, а сишао је с неба и отелотворио се заслугом Св. духа и Марије Деве.[15] Ни на једној слици „творца" Питагоре, насталој између XV и XVII века на подручју православља, он не држи овакав текст.[16] Само се местимично, у руској рукописној традицији, сачувао помен о пророштвима јелинских мудраца у којима се говори о својствима Божјег бића и о инкарнацији Христовој.[17] Послуживши се мислима о својствима бића Божјег и о Христовој појави на земљи, митрополит Никанор је, преко стваоца Питагоре, проширио исповедање вере, наведено на његовом свитку на икони.

Са леве стране насликан је персијски пророк Пропије [ПР<О>РОКЬ ПЄРСНД<Ь>СКН ПРОПН<ІѦ>].[18] Старији човек разбарушене проседе косе и велике браде, обнажен, доста удебљан, с ружичастом драперијом око бедара, чини, услед упечатљивог дејства своје визије, снажан покрет: закорачио је

---

[14] Cf. J. Поповић, op. cit., 87–100, passim.

[15] Cf. *Пентикостарїонъ сирѣчь Петдесятница (Тріодь цвѣтная),* Москва 1905, стр. СНЄ–СНЄѴ.

[16] Cf. И. Дуйчев, *Древноезически мислители и писатели в старата българска живопис*, София 1978, passim, где су наведени примери из сликарства не само Бугарске, него и Грчке, Југославије, Румуније и Русије, као и литерарна подлога њихових мисли.

[17] Cf. Н. Казакова, у *Труды Отдела древнерусской литературе*, XVII (1961), 268. Реч је о рукописима насталим између XV и XVII в. где Хермес (Ермије) или Менандар износе сличне мисли Питагориној с грачаничке иконе. И у нашим рукописима XVI и XVII века које смо прегледали, а имају „Разуме јелинских филозофа" – као што су то Cod. 167, fol. 194–196, из Патријаршијске библиотеке у Београду, или Cod. 424, fol. 321–363, из Српске академије наука и уметности – не постоји текст сличан Питагорином из Грачанице. О овим рукописима Д. Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа из Југославије*, Београд 1982, 35 (бр. 305). Cf. и П. П(оповић), *Константин Филозоф и изреке „мудрих Јелина"*, Прилози за књижевност, историју, језик и фолклор, XVI (Београд 1936), 320.

[18] Име је тачно протумачила Н. Давидовић, loc. cit.

улево од митрополита, савио десну ногу у колену, а клекнуо на леву, окренуо је главу унатраг, према митрополиту Никанору, с погледом упућеним нагоре. Десну руку је високо подигао и њоме благосиља, док у левој, мало подигнутој, држи усправљен, на горњем крају завитлан и испресавијан ружичаст свитак. На свитку је црвеним словима исписан текст од двадесет једног реда: **ПО ДЄНЄ КОГДА МНОГОБРАЗНѢ ПРЇДѢ ТЬ НѢ КТО НАС(·) ПРН ТРАННѪЮ ЗЄМЛЮ** (...) **КРОМ<Ѣ > НСТЛѢ НЇА РОДНТ<Ь> СЄ ПЛ<Ъ>ТЪ. НЄТРѪЛННМН.**

О појави Христа на земљи и о његовом безгрешном оваплоћењу пева се, највише, на божићним службама. Овај апокрифни текст, међутим, нигде није дословно наведен, па ни у рукописима апокрифног садржаја. Извесно је да његова тема продужава и разрађује мисао митрополита Никанора изражену на његовом свитку с исповедањем вере. Нагласак је, овде, на Христовој инкарнацији, што садржи и Никаноров свитак у другој својој половини.

Тако би три становишта са свитака које држе фигуре у доњем делу иконе из Грачанице сачињавала целину. Уз помоћ трију текстова митрополит је исказао веровање у Свету тројицу, у битна својства бића Божјег и у Божје оваплоћење.

Приказ персијског пророка Пропије грачанички је *hapax* у хришћанској иконографији. Пропија је, иначе, важна личност апокрифне *Приче Афродитијана о чуду које се догодило у персијској земљи.* Прича је била од касног средњег века врло омиљена по читавом православљу. Пропија се, у различитим рукописима, слично назива: Пруп, Прип, Прупијан, мада најчешће Пропије, Пропија. Час је персијски пророк, час жрец или јерej.[19] По причи, био је свештеник Ириног храма што се дизао уз царску палату. Он је први, после једне ноћи у којој су се били узнемирили идоли, а затим и попадали, персијском цару протумачио да ће Марија безгрешно родити Христа. Цар најпре није поверовао у предсказање, али када су му га потврдили сабрани персијски мудраци, он је у Витлејем послао маге с даровима да се поклоне новорођеном Месији. Вративши се, они су цару посведочили постојање оваплоћеног Господа. Приповест почиње тиме да су „Персијанци први дознали за Христа, јер ништа није могло да се сакрије од њихових књижевника."[20] Отуда и широка распрострањеност овог апокрифног сказања међу православним хришћанима.

---

[19] S. Novaković, у *Starine JAZU,* X, 74–80, Прупијан (према рукопису из XVIII века); Gj. Polívka, *Opisi i izvodi iz nekoliko jugoslovenskih rukopisa u Pragu,* Starine JAZU, XXII (Zagreb 1890), 195–200, jerej Propije (prema rukopisu iz XV века); И. А. Порфирьев, *Апокрифическая сказания о новозаветных лицах и событиях по рукописям Соловецкой библиотеки,* Сборник Отделения русского языка и словесности, том. 52. (СПб 1891), 149–155. *Жрец и пророк Пруп; Старата българска литература,* I, *Апокрифи,* съставителство и редакция Д. Петканова, София 1982, 134–135, жрец Прип.

[20] Основни српски текст објавио је Gj. Polívka, loc. cit.; савремен превод на бугарски језик са старијом литературом која се односи на цео словенски свет *Старата българска литература,* I, 133–137, 370–371.

Пропије на икони носи свитак с текстом који је тематски сличан његовом тумачењу појаве Христа, које је дао цару: дете је тројично рођено (на свитку „многообразно"), тајно је оваплоћено али не од мужа дрводеље (на свитку „без греха").

Прича се понекад читала о божићњем празнику, на пример у Русији, али и у Србији у средњем веку.[21] У једном студеничком зборнику, из прве трећине XV века, у којем се, поред отечника и законика, налази и *Афродитијанова прича о чуду у персијској земљи,* на дну стране, где је почетак овога апокрифа, забележено је: *„Ово се Слово чита на Рођење Христово."*[22] Није остало забележено у којем тренутку, на којој служби или обреду. У хиландарском *Метафрасту* из 1456. године, повест Афродитијана укључена је у зборник са словима чувених византијских богослова, посвећених Богородици и оваплоћењу, а непосредно уз *Слово на Рођење Христово* Јована Златоустог.[23]

И сам митрополит Никанор располагао је рукописима с Афродитијановом причом. До данас је о томе остао траг у иначе скоро потпуно уништеној грачаничкој библиотеци. У једном *Зборнику слова и житија,* из треће четвртине XV века, у којем су најбројнија слова Григорија Богослова, очувао се почетак, заправо само један лист Афродитијанове приче, док је остатак истргнут.[24] Учени митрополит знао је да успостави мисаону нит између сопственог исповедања вере и рођења Христовог, предсказаног жрецом Пропијем.

Јелински мудраци су ушли у византијску иконографију кроз слику *Стабла Јесејевог*, заправо родослова Христовог. Они су, заједно са пророцима Старог завета, најављивали Христову појаву на земљи. У средњем веку су били сликани појединачно (Ариље, Богородица Љевишка), да би их у XVI и XVII веку бивало на једној слици између десет и двадесет.[25] Препоручује их као пратиоце слике родословља Христовог и светогорски сликарски приручник Дионисија из Фурне.[26] Најчешће су заступљени: Платон, Плутарх, Сократ, Аристотел, Диоген, Аристофан итд. Знатно је ређи Питагора.[27] Ни на једном месту се не находи и не помиње персијски пророк Пропија, али – што је

---

[21] За Русију, cf. И. А. Порфирьев, op. cit., 149, где је прича насловљена: „На Рождество Христово. Сказаније Афродитијана" итд. Такође и *Словарь книжныков и книжности Древней Руси,* вып. I (XI– первая половина XIV в.), Ленинград 1987, 396–398, где се наводи да је био уношен и у минеје под 25. децембра (с потпуном библиографијом).

[22] V. Mošin, *Ćirilski rukopisi Jugoslavenske akademije,* I, Zagreb 1955, 69.

[23] Ibid., 106, где је *Повест Афродитијана Персејанина* на л. 345–351.

[24] Id., *Рукописи манастира Грачанице,* Старине Косова и Метохије, I (Приштина 1961), 69, бр. рукописа 36.

[25] Најпотпунију студију, с критички размотреном библиографијом, написао је И. Дуйчев, op. cit. Ту су саопштени исходи истраживања Н. Веиса, В. Грекуа, А. Премерштајна, Л. Брејеа, Д. Медаковића, Г. Бабић, К. Специриса, Ј. Штефанескуа, Н. Казакове.

[26] Српски превод: N. Brkić, *Tehnologija slikarstva, vajarstva i ikonografija,* Beograd 1968, 237 – 238.

[27] Н. Казакова, op. cit., 22, 28, 30 (са старијом литературом): Арбанаси у Бугарској из XVII века, манастир Гола у Лакедемонији из 1673, Хумор из 1530, Воронец из 1546, Сучевица из XVII в., сви из Молдавије, трпезарија манастира Лавре из 1512).

занимљиво – апокрифни спис у којем је он главна личност није остао незапажен од иконографâ. Загонетни писац тога списа, Афродитијан, истина један једини пут, нашао се међу јелинским мудрацима. Догодило се то у XVII веку на металним дверима западног улаза у Благовештенски сабор московског Кремља.[28]

Митрополит Никанор је употребио, дакле, представе јелинског мудраца и паганског персијског пророка као сведоке о Божјим особинама и о оваплоћењу. Изабрао их је и издвојио, вероватно, с неке изузетне Лозе Јесејеве па начинио слику јединствену по садржини. Зашто је баш уз свој лик на икони одредио да стоје Пропија и Питагора, а не старозаветни пророци који су могли исказати сличне мисли, тешко је одговорити. Ваљда је тако зато што су пророци Старог завета окупљени око Богородице с малим Христом на другој грачаничкој икони, која са овом чини пар.

3. БОГОЧОВЕК И СВЕШТЕНИК

На средишњем пољу иконе налази се Христос од којег митрополит Никанор, који клечећи исповеда веру, уз благослов добија митру; ка њему су упућени погледи и благослови Пропија и Питагоре. Седи на ружичастом, златом украшеном престолу, на којем су предње странице са златним орнаментима на црној позадини. Смеђокоси Христос обучен је у вишњеви хитон опшивен златом и у азурноплави химатион. Десном руком благосиља, а левом придржава отворено јеванђеље, ружичасто осенчено, ослоњено на лево колено. На његовим страницама црним је исписан текст: **НЄ НА ЛИЦЄ СѸДИТЄ. НЬ ПРАВЄДⷯНЫИ СѸДЬ СѸДИТЄ И ИМЬЖ<Є> БѠ СѸДѠМ<Ъ> СѸДИТЄ СѸДИТЪ СЄ ВАМЪ И ЄЖЄ МѢ РОЮ МѢРИ(ТЄ)**. Око Христове главе стоји црвеним словима изведено: **І<СОѴ>С Х<РИСТО>С О ЄЛЄИМѠН**.

Над Христом на престолу у горњем појасу иконе насликан је на звездоликом небеском своду посутом златним звездама попрсни седокоси Христос Старац дана [**І<СОѴ>С(Ь) Х<РИСТО>С (Ь) ВѢ ТХЫИ ДЬНⷯМІИ**]. Одевен је у цинобер хаљину са златним одсјајима. Десном руком благосиља, док у левој држи усправљен полуотворен свитак са којег се чита црним исписан текст: **ІЗЪ ЧРѢ ВА ПРЄЖДЄ ДЪНⷯ(...)(РО)ДИТЪ**. С леве стране Старцу дана прилази херувим [црвено исписано уз њега **ХЄРѸВЇМ<Ъ>**] широко закорачивши и клањајући се. Тела прекривеног сивим перјем, са шест сивих и црвених крила око главе, он држи лабарум с крстом на врху. С друге, десне стране прилази, опет уз поклон, серафим [**СЄРАФИМ<Ъ>**]. Нешто светлијег сивог перја по телу, носећи лабарум, он се разликује од херувима једино бојом крила – она су љубичаста и ружичаста.

---

[28] Н. Казакова, op. cit., 365; И. Дуйчев, оп. цит., 36.

Узевши у помоћ визију пророка Данила, из седме главе његове књиге, где Старац најављује да ће „свеци вишњега преузети царство" и да ће се предати „суд свецима вишњега" иконограф грачаничке иконе је, текстом у рукама Старца дана, образложио како ће се то десити. Наведен је само почетак стиха или прокимена: „Из чрева прежде дънници родить (те)", која се пева, пре свега, на божићним службама, у више наврата, на шестом и деветом часу, на повечерје и вечерњи, на литургији.[29] И на други дан Божића, посвећеном Сабору Богородице, овај стих такође је саставни део богослужења.[30] Још у понеке празничке дане он се поје, тачно такав какав на Божић или мало измењен: на пример, на великој вечерњи уочи Вазнесења или у Недељу светих отаца (никејских) на вечерњи.[31] Увек је налажен разлог зашто је тема оваплоћења унесена у службе: Божић је његов главни празник, а кад је реч о оцима никејског сабора, они су оборили Аријево учење управо стога што није признавало богочовечанску Христову природу.

У ствари, тај прокимен је извод из 109. (110) псалма, стих 3 и 4: „Као роса зори из утробе (родила те). Господ се заклео и неће се покајати." Читав псалам се чита на 9. часу уочи Божића, кад се њиме, поред оваплоћења, најављује свештеничка служба Христова: „Ти си свештеник до вијека по реду Мелхиседекову" и кад се истиче његова судска делатност.[32] Ту свештеничку службу Христову, по реду Мелхиседекову, већ у првим данима хришћанства посебно је разрадио апостол Павле у својој посланици Јеврејима (Јевр. 5, 6; 6, 20; 7, 17, 21), а наставили стари црквени оци.[33]

Најава сликом и текстом Христовог оваплоћења и наговештај његовог свештенства били су опредмећени Христовом фигуром на централном пољу грачаничке иконе. Заузевши владалачки престо, он је био властан судити и уништити своје непријатеље. Међутим, сликар га је, у натпису око главе, назвао Милостивим. Због тога се он својим следбеницима у Цркви обраћао речима којима је подучавао Јевреје у храму [Јв. 7, 24: „Не гледајте ко је ко (тј. на спољашњост) кад судите, него праведан суд судите" – што пише у почетном делу текста на јеванђељу] или како је проповедао народу попевши се на гору [Мт. 7, 2: „Јер каковијем судом судите, онаковијем ће вам судити; и каковом

---

[29] Cf. на пример Миніа мъцацъ декемврій, Кіевъ 1894, стр. **ГѢ**, **ГѢv**, **ГѢav**, **ГѢГ**, **ГѢSv**.

[30] Ibid. стр. **ГѮ**.

[31] Cf. Пентикостарїонъ, op. cit. стр. **ГS̃**, **ГК̃av**.

[32] Миніа мѣсяцъ декемврій, стр. **ГѦН**. То исто, с истицањем Христовог свештенства „по чину Мехлиседекову" на божићњем јутрењу по полијелеју и на литургији: cf. стр. **ГѢГ**; **ГѢО**.

[33] Cf. Е. Чарнић, *Архијерej по реду Мелхиседекову,* Богословље, XVII (Београд 1973), 17–42; XVIII (1974), 17–46 (са старијом литературом); J. (Поповић), op. cit., II, Београд 1980, 416–432 (где су о том питању цитирани оци Цркве); H. J. Schulz, *Sophia, Die byzantinische Liturgie, Glaubenszeugnis und Symbolgestalt,* Trier 1980,[2] passim; В. Ј. Ђурић, *Раваничкu живопис и литургија,* Манастир Раваница, споменица о шестој стогодишњици, Београд 1981, 53–55 (с примерима из уметности).

мјером мјерите (онаковом ће вам се мјерити") – што је наведено у другом делу текста на јеванђељу]. „Сав суд припада Христу", али и онима који су се „помоћу светих тајни и светих врлина" охристовили... оцрквили, обогочовечили и отројичили".[34] Савети Христови о суђењу ближњима и вернима били су, несумњиво, од суштинске вредности по свештенички сталеж, мада и по све хришћане. Чули су се у цркви најпре о Преполовљењу празника, на литургији, када се не само читао наведени одломак из Јовановог јеванђеља, него и када су се појали тропари и песме, посвећени оваквој природи суђења.[35] У првој недељи после Духова, у суботу када се славе Сви свети, реч је о начину суђења приликом читања овог зачала Матејевог јеванђеља. Ширење мисли о врлинама судија и суда било је доста заступљено у хришћанском штиву и у литургијској пракси.

И у судској пракси у средњем веку лаички судије или архијереји који су имали право да изричу суд, бивали су подсећани на Христове речи о нужности правде на суду и о томе да ће се судијама онако судити како они буду пресуђивали другима. Тако је било и приликом свечаног увођења у дужност тзв. васељенских судија у доба Палеолога, када су им, у Светој Софији цариградској, уручивани јеванђеље и мач, симболи владарског пуномоћја и права кажњавања. Симеон, архиепископ Солунски (рани XV век), упозоравао је да јеванђеље треба да опомиње судије да буду праведни сећајући се Христових речи да ће им бити онако суђено како они буду судили другима (из Мт. 7, 2).[36] У Пећи, на пример, над престолима српских патријараха у солеји (из XIV века) и у припрати (из XVI века) стоји насликан Христос и држи јеванђеље на оним страницама Јовановог текста (7, 24) на којима су наведене исте оне речи о правди на суђењу[37] какве се налазе, као почетне, на књизи Христа Милостивог на икони из Грачанице. Христос над патријаршијским престолом у пећкој солеји назива се, у натпису, „праведним судијом". Очигледно, грачаничка икона износи целовиту идеју о идеалном судији какав треба да буде један угледан достојанственик Српске цркве, у чију је надлежност спадало и суђење.

---

[34] О овим местима у јеванђељима cf. Ј. Поповић, *Тумачење светог еванђеља по Матеју*, Београд 1979, 250-252; id., *Тумачење светог еванђеља по Јовану*, Београд 1989, 82–84 (с наводима из тумачења Јована Златоустог).

[35] За песме cf. Пентикостарїонъ, *op. cit*,. стр. РЗ҃І, РК҃Г. Да се тај одломак Јовановог јеванђеља читао на празник Преполовљења и у средњем веку, сведоче натписи на фрескама Преполовљења који представљају извод из Јовановог зачала. Cf. Г. Бабић, *О Преполовљењу празника*. Зограф 7 (Београд 1977), 24, 25, 26. Ту и о значају овог празника и о његовој омиљености у средњовековном сликарству. Такође и Ch. Walter, *The Earliest Representation of Mid-Pentecost*, Зограф 8 (1977), 15–16.

[36] *Культура Византии, XIII. первая половина XV в.*, Москва 1991, 300–301 (са старијом библиографијом).

[37] В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 138, 239, 346 нап. 47 (В. Ј. Ђурић).

4. АПОСТОЛСКО ПРЕЈЕМСТВО

За остварење основне програмске замисли на грачаничкој икони о сукцесији свештенства од Христа до хиротоније митрополита Никанора, нарочити значај су имале представе апостола, што су изведене на њеној левој и десној ивици. По шест их је са сваке стране, обрнути су Христу на средњем пољу, држе у рукама јеванђеља или свитке, а одевени су у хитоне и химатионе, претежно обојене разним нијансама црвене и плавичастозелене боје. Око глава су им црвени натписи с именима, а текстови на књигама и свицима, уколико их има, исписани су црним. Поређани су тако да они који су на истој висини, с леве и десне стране, чине пар. На врху су најпризнатији апостоли, па испод њих јеванђелисти, а онда остали.

У првом реду, на највишем месту су апостоли Петар [**С<ВѢ>ТЫ ПЄТРЬ**] и Павле [**С<ВѢ>ТЫ ПАВЛЪ**]. Петар држи усправљен, полуразвијен свитак на којем је текст: **ТЫ ЄСИ Х<РИСТО>С С<Ы>НЬ Б<ОГ>А**. Испод њих су јеванђелисти Јован [**С<ВѢ>ТЫ (ІѠ)А(НЬ)**] и Лука [**С<ВѢ>ТЫ ЛѮКА**]. Јован обема рукама држи расклопљено јеванђеље на месту на којем је текст: **ВЬ НАЧЄЛѢ БѢ СЛОВѠ И СЛО<ВѠ>**. Следећи ред заузимају јеванђелисти Матеј [**С<ВѢ>ТЫ МАѲЄИ**] и Марко [**С<ВѢ>ТЫ МАРКО**]. И Матеј држи отворено јеванђеље с текстом: **КНІГА РОДСТВА І<СОУСЬ> Х<РИСТО>ВА**. Испод последњих јеванђелиста су апостоли: Андреја [**С<ВѢ>ТЫ АНДРЄА**] и Симон [**С<ВѢ>ТЫ СУМѠН<Ь>**]; Вартоломеј [**С<ВѢ>ТЫ ВАРОО(ЛО)МЄИ**] и Јаков [**ѦКѠВ<Ь>**]; Тадеј [**С<ВѢ>ТЫ(ТАД)ѢА**] и Филип [**С<ВѢ>ТЫ ФИЛІППЬ**].

Текстови исписани на књигама Јована и Матеја представљају прве речи њихових јеванђеља. Матејеве се читају у Недељу светих отаца, седам дана пред Божић, а Јованове на ускршњој литургији. Изражавају веру у појаву Богочовека и у његово васкрсење. Тиме се повезују с осталим текстовима с ротулуса и књига на овој икони. Једино се, својим нарочитим смислом, издваја текст на свитку апостола Петра. Представља извод из јеванђеља по Матеју (16, 16) и то онај део који се читао и чита увек на Петровдан, 29. јуна.[38] У том делу се говори како је Петар устврдио да је Христос син Бога живога, а Христос му је, због његове поузданости, рекао: „Ти си Петар и на том камену сазидаћу цркву своју... и даћу ти кључеве од царства небескога: и што свежеш на земљи биће свезано на небесима; и што раздријешиш на земљи биће раздријешено на небесима" (Мт. 16, 18–19). Вероваше у Христа као сина Божјег је темељ хришћанске цркве – у то су били уверени црквени оци почев од раног времена. Уз

[38] Да се тај део читао на Петровдан већ у IX и X веку показује типик Велике цариградске цркве: cf. Л. Мирковић, *Хеортологија*, Београд 1961, 248.

Христову помоћ служитељи цркве, апостоли и њихови наследници, добили су кључеве царства небеског.[39]

Почеци јеванђеоских текстова на књигама и свицима Христа Старца дана, Христа Милостивог и апостола Петра на грачаничкој икони наводили су мисли сваког иоле образованијег верника и богословски ученијег свештеника на епископско достојанство које се, Божјом благодаћу, преносило с Христа на апостоле, а с апостола на црквене достојанственике. По апостолу Павлу Христос је био „првоврховни апостол". Као стубови цркве – каквим су апостоле сматрали оци цркве – добили су власт над људима; благодаћу Св. духа, преносили су је на епископе хришћанске цркве. Апостолско наслеђе и прејемство у цркви ушло је у опште схватање хришћанске организације већ у рана времена. На том схватању изграђена је *Апостолска традиција* св. Иполита Римског, у којој се посебно место односи на епископе, њихов саборни избор и посвећење. И ту је исказано мишљење да епископи у својој делатности морају следити апостоле. И у касна времена средњега века, у погледима Симеона Солунског, понавља се да су епископи дужни, по примеру апостола, бити светионици свету, учитељи младих, васпитачи немудрих, путовође слепих, а као награду добиће заједнички боравак с Христом и његовим апостолима.[40] У та времена још се цариградски патријарх бирао на сабору у престоничкој цркви Св. апостола, због тога што се сматрало да је његова служба апостолска по својој природи, а и да би стекао апостолску благодат. Сабрани архијереји били су окружени иконама с ликовима св. апостола.[41]

Многи од текстова са књига и свитака на грачаничкој икони, чак најпретежнији број, непосредно је повезан с празником Духова, од Преполовљења до прве недеље по Педесетници. Силазак Св. духа на апостоле кључни је догађај за почетак хришћанске цркве: тада је завршено њено оснивање. Апостоли су примили благодат и били су спремни да шире веру, крштавајући народ, по разним странама света. Због тога су – према грчком *Чину хиротоније*, из

---

[39] Cf. Ј. Поповић, *Тумачење светог еванђеља по Матеју*, 383–385, где су наведена мишљења и црквених отаца. На основу ових речи јеванђелисте Матеја направљена је и посебна иконографија апостола Петра, око 1300. године, с црквом на раменима. Cf. F. Grivec, *Na semъ Petrê*, Slovo, 4–5 (Zagreb 1955), 37–45; id., Ohridska slika *Na semъ Petrê*, ibid., 9–10 (1960), 177–181; D. Gerhardt, у *Byzantion*, 24 (Bruxelles 1959), 533–544; Ch. Walter, *The Triumph of Saint Peter in the Church of Saint Clement at Ohrid and the Iconography of the Triumph of the Martyrs*, Зограф 5 (Београд 1974), 30–34; Б. Тодић, op. cit. 166–168.

[40] Од огромне литературе о овом питању издвојили смо само нека дела: А. Дмитріевскій, op. cit., 226, 244, 252, 254, 255, passim; G. Dix, *The Treatise of the Apostolic Tradition of St Hippolytus of Rome*, London 1968, 4–6, passim; Ј. Поповић, *Догматика*, III, 237–257, где је систематски изложена апостолност цркве, апостолско прејемство и наслеђе, уз цитате из дела отаца цркве. Cf. такође В. Михајловски, *Библијско-богословски речник*, Ниш 1934, 11–12 (где су изложена схватања о апостолима према Светом писму), 284–290, 383 (где су основне поставке о свештенству и црквеној власти, опет према схватањима изложеним у Светом писму).

[41] А. Дмитріевскій, op. cit, 226, где се наводи сведочанство о томе Симеона Солунског.

XV/XVI века – многи обреди при избору или хиротонији архијереја, па и устоличења патријарха, подсећали на Духове: избори новог кандидата започињали су молитвословљем Светом духу, када су певани тропар и кондак Педесетници; све службе на дан хиротоније – јутрење и литургија – биле су препуне песама из служби Педесетнице, а из ње су позајмљивана читања апостола и јеванђеоских зачала. Свако владичанско посвећивање је, по црквеном схватању, понављање Силаска Св. духа.[42] На хиротонији се благодат Св. духа излива кроз благослов новоизабраног архијереја или кроз јеванђеље које му се ставља на главу, а он се њоме облачи у силу апостола и пророка – излагао је Симеон Солунски.[43] Најрадије се, у средњем веку, хиротонија вршила о Духовима, јер се на тај начин одржавала успомена на онај дан када су апостоли примили дарове Св. духа у виду пламених језика. Извесно, у XV веку, а можда и раније, слика Силаска Св. духа на апостоле налазила се у саборској дворани у Цариграду у којој су били бирани патријарси или епископи.[44]

У српској књижевности из XIII и XIV века сачувало се доста података о хиротонијама српских архиепископа и епископа; остала је и понека слика да о томе сведочи. Најпотпуније податке садржи Доментијанов извештај о сабору у Жичи, на Спасовдан 1220. године. Одржан је поводом избора и хиротоније десеторице првих српских епископа. Био је присутан и краљ. Архиепископ Сава тада је одржао поуку о истинитој вери, изложивши готово читав синодик православља и његову догматику. Обраћајући се онима који су били оспособљени да „управљају народом по божанском закону и по предању светих апостола", он је наводио догмате и говорио о предању на начин веома близак оном из архијерејског исповедања вере приликом хиротоније. Нарочито је, на почетку беседе, истакао улогу апостола као претходника архијереја. Христос их је, према Сави, послао да крсте народе, са њих је благодат прешла на епископе тако да се они могу сматрати настављачима апостолске вере, апостолског проповедања, крштавања, свештенодејства, науке и хиротоније.[45]

Апостоли на бочним странама грачаничке иконе очигледно сачињавају битан део програмске целине. Намера је била да се иконографским језиком саопште основна хришћанска схватања о архијерејству. Митрополит Никанор себе је поставио у дно иконе изражавајући веру у Божију тројичност, у Христову богочовечанску природу, у девичанство Богородице, у Христову цркву,

---

[42] Ibid., 170–171, 173, 174–175, 181, 231. Cf. и А. Јевтић, *Богословље Светога Саве*, Свети Сава – Споменица поводом осамстогодишњице рођења, Београд 1977, 169 (где је реч о данашњој служби на хиротонију).

[43] А. Дмитријевскій, op. cit., 239, 244–245, 252, passim.

[44] Ibid., 226.

[45] А. Јевтић, op. cit., 143–179, где су обрађена најзначајнија богословска питања из ове Савине проповеди.

његове апостоле и њихову свештеничку улогу. Сâм је, у том окриљу, нашао смисао свог митрополијског живљења и делања.

5. ВРЕМЕ И СРЕДИНА

Портрет митрополита Никанора на грачаничкој икони одаје изглед млађег човека, од својих тридесетак година, мало пунијег, али лепог лица правилних црта, риђокосог, с праменима косе на челу, кратке браде, с тонзуром епископства на темену. Он се у митрополијском достојанству први пут помиње 1528. године, да би скоро четврт века, потом, управљао грачаничким и новобрдским владичанством.[46] На то место није могао доћи да је био млађи од тридесет – тридесет пет година; толико је и данас потребно да би се добио епископски чин. Због тога изгледа несумњиво да су обе грачаничке иконе настале у трећој деценији XVI века и да су имале циљ да чувају успомену на Никаноров успон на митрополијску столицу.

Вероватно су личне вредности, а посебно стечено образовање, допринели да Никанор, још сасвим млад, досегне до високог звања у цркви. Његова доцнија ктиторска делатност, брига о црквеној уметности и штампање *Грачаничког октоиха* потврдили су његове организаторске способности и врлине истакнутог црквеног посленика. Подаци о његовим залагањима по ступању на чело грачаничке митрополије делимично указују на степен његове културе, како опште тако и посебне, оне богословске. Из 1535. године сачувало се неколико књига из његове библиотеке – то су све *Служабни минеји за месеце јун, август, октобар и децембар*.[47] Могућно је да су остатак некадашње целине која је покривала читаву годину. Створени јер су били неопходни литургијској пракси, они откривају и митрополитово добро познавање црквених служби. Није, због тога, нимало необично што је толико литургичког материјала у програму његових грачаничких икона. Љубав ка књизи остала је његова трајна особина.

За појаву персијског пророка Пропија и јелинског мудраца Питагоре уз његов портрет на икони, толико необичну да јој нема равне, објашњење вероватно треба тражити колико у општим схватањима средине, толико и у личној заинтересованости. Срби су, у позном средњем веку, од Византинаца преузели одређена сазнања о античком свету и његовим истакнутим личностима. Могли су их стицати посредно, путем хришћанске литературе, какав је *Шесто-*

---

[46] Р. Грујић, op. cit., 84. М. Ивановић, loc. cit.. Последњи поуздан помен је из 1551. г.

[47] В. Мошин, *Рукописи манастира Грачанице*, 32–33, 36–37, 37–39. Два су тачно датована, а на два нису остале забележене године.

днев Јована егзарха бугарског, где се полемише са становиштима античких мислилаца. Али до хуманистичког образовања долазило се и непосредно. Од XIV века била су омиљена штива роман о Александру Великом и о Тројанском рату. Читајући их Срби су сазнавали о Омиру и о славним херојима јелинске прошлости.[48] Већ се архиепископ Данило II показао као приљежан читалац *Александриде*, јер је њена главна лица поменуо у својим књижевним делима. Пред крај хришћанских држава на Балкану знања о антици су се умножила, а љубав према њој се веома развила. У та времена су се почеле живо преписивати изреке јелинских мудраца по словенском свету. Били су то преводи посебних византијских зборника, тзв. теософија или богомудрости, у којима су апологети хришћанства стављали у уста јелинским мудрацима произвољне изреке хришћанског смисла. Први их је, у Срба, навео биограф деспота Стефана, Константин Филозоф.[49] Није мали број рукописа из XVI и XVII века са изрекама античких мудраца не увек исте природе: једанпут су моралистичке, други пут су у вези с Христовом природом, оваплоћењем, васкрсењем и последњим судом.[50]

Класично образовање стицало се и преко српских превода познатих античких писаца. Остао је о томе важан спомен баш из Новог Брда, из епархије митрополита Никанора, и то из година његове власти и из деценија које су им претходиле. Године 1474. настао је у Новом Брду, вероватно на захтев домаћег угледника и познатог писца Димитрија Кантакузина, један зборник, у чији су састав ушла драмска дела Есхила *(Оковани Прометеј* и *Војевање седморице на Тебу)* и Пиндарове песме *(Епинакије)*. Касније је, према накнадним забелешкама из 1532. и 1542/43, зборник био у рукама новобрдског попа Недељка.[51] Поп Недељко се налазио на црквеном подручју којим је управљао митрополит Никанор, па су се, стога, морали познавати, саветовати а и, могућно, један другом позајмљивати књиге. Митрополит је могао и другим путем доћи до античких текстова. Он је, наиме, добро познавао књижевно дело Димитрија Кантакузина. Од њега је преузео један мали географски спис о Охридској архиепископији и укључио га у своју збирку бележака из 1534/35. године.[52]

---

[48] Од многобројне литературе наводим једино Ђ. Сп. Радојичића, *Књижевна збивања и стварања код Срба у средњем веку и у турско доба*, 119–122.

[49] И. Дуйчев, op. cit., 39–61 (са потпуном старијом литературом). Cf. такође: *Словарь книжников и книжности Древней Руси, вторая половина XIV–XVI в.*, 2, Ленинград 1989, 305–306.

[50] Реч је о двама рукописима које смо прегледали: САНУ, бр. 424, из XVII в. и Патријаршијска библиотека, бр. 167, из XVI века. Иначе, у Срба су се слике с античким мудрацима и паганским сивилима или жрецима ређе појављивале него у Бугара, Влаха, Грка и Руса. Има их само у два споменика: на фрескама Мораче из 1577/78. и Светих арханђела у Кучевишту, из 1631. Cf. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке Патријаршије, 1557–1614*, Нови Сад 1965, 76.

[51] Ђ. Сп. Радојичић, *Развојни лук старе српске књижевности*, Нови Сад, 1962, 268–273; id., *Творци и дела старе српске књижевности*, Титоград 1963, 257; Димитър Кантакузин, *Събрани съчинения*, София 1989, 14–15 (где је и друга литература).

[52] Cf. Ђ. Сп. Радојичић, *Творци и дела* 259; id., *Књижевна збивања и стварања*, 285–291.

Без обзира којим се све путевима митрополит Никанор образовао као богослов и као класичар, чињеница је да се то одигравало у време када су не само његове очи биле широм отворене према сазнањима с различитих извора. Класични свет се угнездио у хришћанском; некада супротстављени, постали су веома блиски. Први је помагао другоме, поготово откада су се на видику православних престоница појавили Турци. По схватању православља, ислам није искључиво био нова религија; напросто, сматран је за врсту хришћанске јереси. Када је почело исламизовање, јавила се у православљу велика духовна криза. Апологети су тада, више него раније, позивали у помоћ мудраце паганског света, стављајући их уз старозаветне пророке и признате светитеље. Они су „сликом и речју били представљени као навеститељи и заштитници хришћанства."[53] У грачаничку икону митрополита Никанора улили су се, дакле подједнако, дух времена и висока лична ученост ктитора.

Vojislav J. Djurić

DIE IKONE ÜBER DIE BISCHOFSWEIHE (HEIROTONIE) DES METROPOLITEN NIKANOR IM KLOSTER GRAČANICA

Zusammenfassung

Im Kloster Gračanica sind zwei Ikonen erhalten, die sich durch ihre Größe (etwas weniger als 1,5 M), prunkvolle Ausstattung (vergoldete Holzrahmen, aufgetragene Goldschichten und kostspielige rote und blaue Farben) und Schönheit auszeichnen (auf jeden Fall gehören sie zu den wertvollsten Ikonen in Serbien aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts). Nachdem sie gereinigt wurden, konnte man die Aufschriften auf den Büchern und Rollen, die die Heiligen in ihren Händen halten, entziffern, sowie auch Einzelheiten feststellen, die von früheren Forschern nicht erfaßt werden konnten. Auf der einen Ikone sieht man Christus auf dem Thron unter seinen Aposteln, auf der zweiten jedoch die Muttergottes mit dem kleinen Christus im Schoß, während sich auf den Flankenseiten die von ihr Kunde gebenden Propheten befinden. Die Untersuchung des ikonographischen Programms der ersten Ikone ermöglicht uns festzustellen, daß beide Ikonen als ein Paar seitens des Ktetors, des Metropoliten Nikanor, bestimmt waren, die Erinnerung an seine Bischofsweihe in Gračanica (seine Heirotonie), zu bewahren.

Beide Ikonen – sowohl die Christusikone mit den Aposteln wie auch die Ikone Muttergottes mit den Propheten – würden ihrer Thematik nach keine besonders bedeutenden Werke darstellen, wenn sie sich nicht – besonders die erste – durch einige sehr eingetümliche Merkmale auszeichnen würden.

Die Deutung der Besonderheit der Idee auf der Christusikone mit den Aposteln geht wohl am besten vom unteren Rande aus, wo sich das Porträt des Ktetors befindet, auf dessen einer Seite der „antike Denker Pitagora" und auf der anderen der „persische Prophet Propius" steht. Der Metropolit Nikanor kniet, während ihm der fliegende Engel die Bischofsmütze bringt. Zwischen ihnen befindet sich eine flatternde Rolle mit einem in Gold ausgeführten Text, der den Glauben an die drei Gesichter der Drei Heiligen zum Ausdruck bringt: an den Heiligen Geist, den Vater und den Sohn, und an den einzigen Sohn Gottes, der auf eine geheimnisvolle Weise von der heiligen und reinen Maria, der Muttergottes, geboren wurde und auf der Erde erschienen ist. Am Ende der Aufschrift spricht der Metropolit mit Freude im Herzen dem Bischof seinen Dank aus, indem er vor ihm einen Kniefall tut. Der Text auf der Rolle ist auf die kürzeste Formel des

[53] И. Дуйчев, op. cit., 60–61.

„Glaubensbekenntnisses" reduziert, die auf eine feirliche Weise noch seit dem Mittelalter während des *Aktes der Heirotonie* (Einweihung) der othodoxen Bischöfe ausgesprochen wurde. Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts hat es zwei solche „Glaubensbekenntnisse" gegeben; später und heute gibt es deren drei. Das Wesen des „Glaubensbekenntnisses" blieb sich jedoch immer gleich: man spricht das nykeischkonstantinopelische Glaubenssymbol aus und bekennt sich zu der Heiligen Dreieinigkeit und zu der Fleischwerdung Christi.

Der Kniefall ist nach dem *Kanon der Heirotonie* (Bischofsweihe), bzw. nach der Entgegennahme des Segens des Heiligen Geistes, bei der das Evangelium über dem Haupt gehalten wird vorgesehen. Man kniet vor der ehrwürdigen Tafel wie vor Christi Thron und erhält noch einmal den Segen, sowie ihn die Aposteln und Prohpeten erhalten haben. Das Heranfliegen des Engels mit der Bischofsmütze bildet eine entsprechende ikonographische Lösung für die Bischofseinweihung. Die auf dem Bild dargestellte Bischofsmütze bildet eine Neuheit, da sie eine kurze Zeit davor als ein verbindliches Hoheitszeichen der orthodoxen Bischöfe eingeführt worden ist. Im Vergleich mit anderen das Thema der Bischofseinweihung behandelnden Bildern aus dem Mittelalter der byzantinischen Welt ist das Bild in Gračanica einmalig, da es von der göttlichen Herkunft der Bischofsmacht zeugt, und zwar auf eine Weise, die der Darstellung von Investituren der Herrscher (so auch in Gračanica) sehr ähnlich ist.

Die Kleidung Pitagoras ist wie die eines alttestamentlichen Kaisers und in der Hand hält er einen Text, der von den Eigenschaften des göttlichen Wesens spricht: Gott ist ursprungslos, unbegreiflich, unbeschreiblich, unerschwinglich. Auf keiner anderen Darstellung Pitagoras oder der hellenischen Weisen, nicht einmal in der handschriftlichen Tradition, die ihre Aussprüche festgehalten hat, gibt es einen diesem identischen Text. Es handelt sich um einen apokryphen Text, der jedoch aus den theologischen Ansichten der Kirchenväter hervorgegangen ist. Auf der Abendmesse am Pfingstsonntag wird vom Altar ein Gebet verlesen mit annäherndem oder ähnlichem Inhalt.

„Der persiche Prophet", ein kräftiger Alter mit einer ausdrucksvollen Gebärde und halbnackt, hält einen Text über die Erscheinung Christi auf der Erde und seine unbefleckte Fleischwerdung. Auch in diesem Falle handelt es sich um einen apokryphen Text, der thematisch an Weihnachtslieder anknüpft. Die Darstellung des Propius ist ein ikonographischer *hapax*. Dieser Propius ist sonst die Hauptgestalt der apokryphen *Erzählung Aphoroditianas über das Wunder das im persichen Lande geschehen*. Die Erzählung war sehr verbreitet und beliebt in der ganzen orthodoxen Wilt des späten Mittelalters. Propius war ein Tempelpriester und hat dem persichen Kaiser offenbart, daß der Messias auf unbefleckte Weise geboren wurde. Die vom Kaiser zur Huldigung abgesandten Wundertäter haben später die Offenbarung des Propius bestätigt. Diese wurde gelegentlich zu Weihnachten in Serbien und Rußland gelesen, wovon auch die Aufzeichnungen in Handschriften zeugen, in denen sie sich befindet. Auch der Metropolit Nikanor verfügte in der Klosterbibliothek von Gračanica über eine Handschrift mit dieser Erzählung.

Die griechischen Weisen und Schriftsteller wurden in die byzantinische Ikonographie im Mittelalter aufgenommen, wobei es sich zuerst um Einzelfälle handelte (Arilje, Bogorodica Ljeviška). Im 16. und 17. Jahrhundert hat sich ihre Zahl erheblich vermehrt. Dabei waren sie immer nach den Anweisungen des Athoser Malerhandbuchs mit den alttestamentlichen Propheten dargestellt. Sie kündigten Christi Geburt an. Pitagora war unter ihnen nicht so oft vertreten. Propius tritt jedoch überhaupt nicht auf. Aber die *Erzählung über die Wunder im persischen Lande* ist den Ikonographen nicht unbekannt geblieben. Der geheimnisvolle Schriftsteller Aphroditian wurde zwar nur einmal (im 17. Jahrhundert) dargestellt; es handelt sich um ein Gemälde an der Pforte der Maria Verkündigung Kirche in Moskau (im Kreml), auf dem er zusammen mit Propheten und griechischen Weisen porträtiert ist. Der Metropolit Nikanor hat sich Pitagora und Propius von einer W wizel Jesse–Darstellung genommnen, damit sie ihm von den Eigenschaften des göttlichen Wesens und Christi Verkörperung zeugen. Damit hat er sein „Glaubensbekenntnis" aussprechen wollen, indem er es von drei Standpunkten aus – wie einer Art Tryptichon – darlegte. In der orthodoxen Ikonographie kommen selten heidnische Gestalten vor. Daher werden sie da auf dieser Ikone zusammen mit alttestamentlichen Propheten als Künder der Gottesmutterund Christi Geburt dargestellt.

Im Mittelfeld befindet sich Christus auf dem Thron, während auf seinem Knie das aufgeschlagene Evangelium liegt, so daß man seine Worte betreffend das Gericht lesen kann (Joh. 7, 24; Mat. 7, 2). Über ihm befindet sich am Rande der Ikone das Brustbild Christi zwischen den sich vor ihm verneigenden Cherubinen und Seraphimen. Auf der Rolle steht der Text über Christi Geburt. Das ist ein Prokymen, das mehrmals während des Weihnachtsfests gesungen wird, und dies nicht nur am ersten sondern auch am zweiten Feiertag, wenn die Muttergottes gefeiert wird. Es wird im Laufe des Jahres auch an anderen Festtagen gesungen, wie

beispielsweise zu Christi Himmelfahrt oder am Tage der Nykeischen Väter. Immer aus einem anderen Grunde, aber immer im Zusammenhang mit der Fleischwerdung. Dieser Vers bildet eigentlich einen Auszug aus dem Psalm 109 (110), 3, 4, der vollständig in der 9. Stunde vor Weihnachten gelesen wird. Neben seiner Fleischwerdung sagt er auch Christi Priesteramt an und dies als eines „Priesters für alle Zeiten nach der Reihe des Melchisedek". Diese Auffassung wurde eigens von Apostel Paulus (Hebr. 5) entwickelt und wurde dann von den Kirchenvätern fortgesetzt.

Die von oben gegebene bildliche und textliche Ansage des Gottmenschen und Priesters wurde in der Mitte der Ikone verwirklicht – er sitzt auf dem Herrscher – und Richterthron. Als Epitheton steht neben seinem Namen das Wort der Barmherzige. Daher teilt er seine Botschaften den Jüngern mit, die er in der Bergpredigt bereits ausgesprochen hat. Ohne Zweifel gelten seine edlen Ratschläge betreffend das Urteilsgericht – es müsse gerecht sein, da die Richter mit denselben Maßstäben gerichtet werden, mit denen sie ihr Richteramt ausübten – für alle Gläubigen, aber vor allem für jene die bestimmt sind ein Verwaltungsamt auszuüben. Diese Belehrungen konnte man auf den Liturgien während der Festtage, vor allem am Allerheiligentag, hören. Die auf der Ikone vom Gračanica vertretene Idee weist ganz eindeutig darauf, daß diese Lehre gerade an die Priesterschaft gerichtet war.

Auf der linken und rechten Seite reihen sich auf der Ikone je sechs Apostel: oben befinden sich Peter und Paul, etwas niedriger vier Evangelisten und im unteren Teil die übrigen. Peter und zwei Evangelisten halten in ihren Händen Bücher und Rollen. Johannes und Matthäus halten die Anfangssätze ihrer Evangelien, deren erweiterte Teile am Sonntag der Heiligen Väter, vor Weihnachten und auf der Osternliturgie gelesen werden. Sie sprechen den Glauben an die Erscheinung des Gottmenschen und seine Auferstehung aus.

Peters Text (Matt. 16, 16) ist sonderbar. Es ist ein Auszug aus dem Evangelium für das Fest der Aposteln Petrus und Paulus (29. Juni). Auf Petrus Worte, daß Christus der Sohn des lebendigen Gottes sei, entgegnete Christus, daß er auf ihm wie auf einem Felsen eine Kirche errichten und ihm die Schlüssel des Himmelsreiches anvertrauen werde. Petrus Worte gehören zu den grundlegenden Gedanken der christlichen Kirche. Mit Christi Hilfe haben alle Diener der Kirche – die Aposteln und ihre Nachfolger – die Schlüssel des himmlischen Reiches erhalten.

Das apostolische Erbe und die apostolische Sukzession bilden die Grundlage der Auffassung vom Episkopat. Die Episkopen oder Bischöfe folgen in ihrer Tätigkeit die Aposteln. Im späten Mittelalter wurde – nach dem Zeugnis Simeons aus Thessaloniki – der Patriarch von Konstantinopel in der Domkirche der Hl. Apostel gewählt, während die anwesenden Bischöfe mit Ikonen der Aposteln umgeben waren, da jede bischöfliche Ausübung des Hochamtes eine Fortsetzung des apsotolischen Hochamtes darstellt.

Die Ausgießung des heiligen Geistes auf die Apostel wird als das Schlüsselereignis am Anfang der christlichen Kirche betrachtet und gewertet – mit diesem Ereignis wurde ihre Gründung abgeschlossen. Indem sie die Wohltat des heiligen Geistes empfangen hatten, begannen die Apostel den Glauben zu predigen. Daher erinnerten noch im 16/17. Jahrhundert viele während der Wahl und der Einweihung der Kirchenoberhäupter praktizierten Bräuche und Rituale an das Pfingstfest. Es wurden an den Heiligen Geist gerichtete Gebetsprüche gesprochen, während alle Amsthandlungen am Einweihungstag voll von Entlehnungen aus der zu Pfingsten ausgeübten Amsthandlung waren. Im Mittelalter hatte man vielmehr die Einweihung des Kirchenoberhauptes am liebsten am zweiten Pfingsttag vorgenommen. Simeon aus Thessaloniki behauptet, daß zu seiner Zeit die Wahl des Patriarchen und der Bischöfe im Saal abgehalten wurde, in dem sich die Ikone mit der Ausgießung des Heiligen Geistes befand.

In der serbischen Literatur aus dem 13. und 14. Jahrhundert findet man viele Angaben über die Einweihung (Heirotonie) von Bischöfen. Die meisten gibt es in Domentians Bericht über die Synode zu Christi Himmelfahrt 1220. Diese Synode fand aus Anlaß der Wahl und Einweihung von zehn serbischen Bischöfen statt, nachdem die Kirche ihren autokephalen Status erlangt hatte. Der Erzbischof Sava hat bei dieser Gelegenheit eine Predigt über den wahren Glauben gehalten. Nach seiner Auffassung waren die Bischöfe die Verwalter der Kirche „nach dem Gesetz Gottes und der Überlieferung der heiligen Apostel", indem der Segen von den Aposteln auf die Bischöfe übergegangen sei. In dieser Predigt gab es viele Stellen, die sich mit in den während der Einweihung ausgesprochenen Glaubensbekenntnisworten deckten.

Die Apostel auf den Flanken der Ikone in Gračanica bilden einen wesentlichen Teil des programmatischen Gesamtwerkes.

Die Ikone bietet noch einige wertvolle Angaben und Auskünfte über die Zeit in der sie entstanden ist. Sowie auch über den Ktetor.

Das Porträt des Metropoliten zeigt uns einen Mann von 30-35 Jahren mit regelmäßigen Gesichtszügen, rötlichem Haar und einer bischöflichen Tonsur auf dem Scheitel. Er wird sonst das erste Mal mit dem Metropolitentitel 1528 erwähnt und hat dann noch etwa 25 Jahre den Bischofsthron von Gračanica eingenommen. Geht man von seinem Aussehen auf dem Porträt aus, dann scheint es völlig gerechtfertigt, die Ikone gerade in das dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu datieren.

Allem Anschein nach wurde Nikanor in verhältnismäßig jungen Jahren diese Ehre vor allem wegen seiner persönlichen Qualitäten und seiner großen Bildung zuteil. Seine spätere Tätigkeit als Ktetor (Wohltäter), seine Verdienste um die Entwicklung der Kirchenkunst, vor allem aber eine Leistung wie das Drucken des *Gračanica-Ochtoechos* (1539), weisen ihn als einen der verdienstvollsten serbischen Erzbischöfe des 16. Jahrhunderts aus.

Es war selbstverständlich, daß ein geistlicher Würdenträger mit der liturgischen Praxis vertraut war. Nikanor hat jedoch, sowie er das Amt übernommen hatte, seine eigene handschriftliche Bibliothek erichten lassen, von der einige Menelogion für bestimmte Monate im Jahr aufbewahrt worden sind. Auch später gab er sich viel Mühe seine Bibliothek mit anderen Werken zu bereichern, aber ebenso kümmerte er sich um Kirchenbüchereien im Bereich seiner Metropolie.

Auf jeden Fall besaß er auch eine klassische Bildung, wovon nicht nur die „griechischen Weisen" auf seiner Ikone zeugen. Übrigens haben die Serben seit dem 14. Jahrhundert in ihrer eigenen Sprache die Romane über Alexander den Großen und den Trojanischen Krieg lesen können. Zum Ende des Mittelalters hin gab es schon viele Abschriften von Sprüchen hellenischer Philosophen und Schriftsteller, wobei diese fast ausnahmslos dem christlichen Geiste angepaßt wurden. In einigen Fällen erhalten sie einen moralistischen Charakter, in anderen wiederum wird das Heilswerk Christi angezeigt.

In Serbien waren zu dieser Zeit schon verhältnismäißg viele Werke von antiken Autoren übersetzt. So weiß man, daß im Bereich von Nikanors Metropolie zu seiner Zeit Geistliche, wie beispielsweise ein gewißer Pfarrer Nedeljko aus Novo Brdo, Aischylos' Dramen *(Der gefesselte Prometheus; Die Sieben gegen Theben)* und Pindars Gedichte *(Epynikien)* gelesen haben. Der Sammelband mit diesen Werken ist etwas früher entstanden, allem Anschein nach zur Zeit des Dichters und Schriftstellers Dimitrije Kantakuzin. Nikanor war das Werk von Kantakuzin bekannt. Da er auch selber Scrhriftsteller gewesen ist, so hat er in seine Notizen aus dem vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts auch Kantakuzins kleine geographische Schrift über die Diözese von Ochrid aufgenommen.

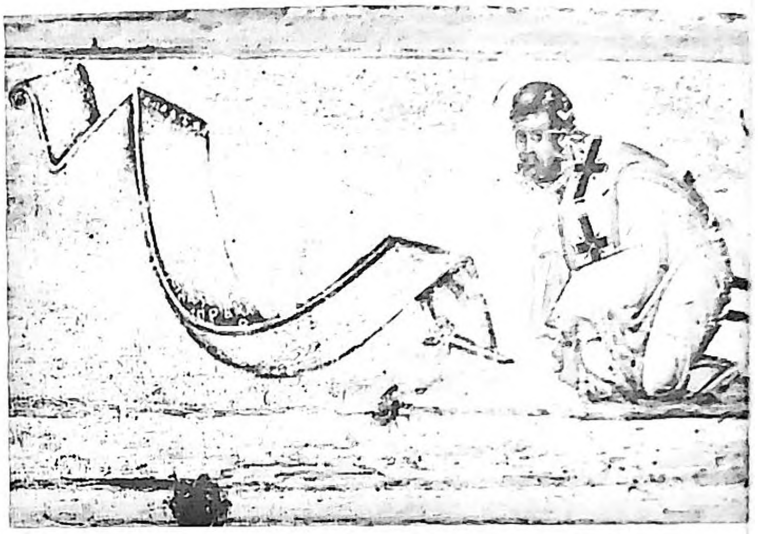
Zu Nikanors Zeiten hat es keine heftigen Auseinandersetzungen zwischen der klassischen, heidnischen und christlichen Welt mehr gegeben. Die Welt der Antike ist von dem Christentum aufgenommen worden, indem sie auf verschiedene Weisen adoptiert wurde. Das geschah auch mit den größten Denkern des alten Griechenland. Sie wurden besonders gerne aufgenommen, als die Orthodoxie durch den Ansturm der Türken und die Islamisierung bedroht wurde. Die orthodoxen Apologeten beriefen sich nun mehr als früher auf die Weisen der heidnischen Welt, in dem sie sie neben die alttestamentlichen Propheten und anerkannten Heiligen stellten. Sie wurden als Verkünder und Beschützer des Christentums dargestellt. Somit legt Nikanors Ikone ein beredtes Zeugnis sowohl vom Geiste der Zeit wie auch von der persönlichen Gelehrtheit des Ktetors ab.



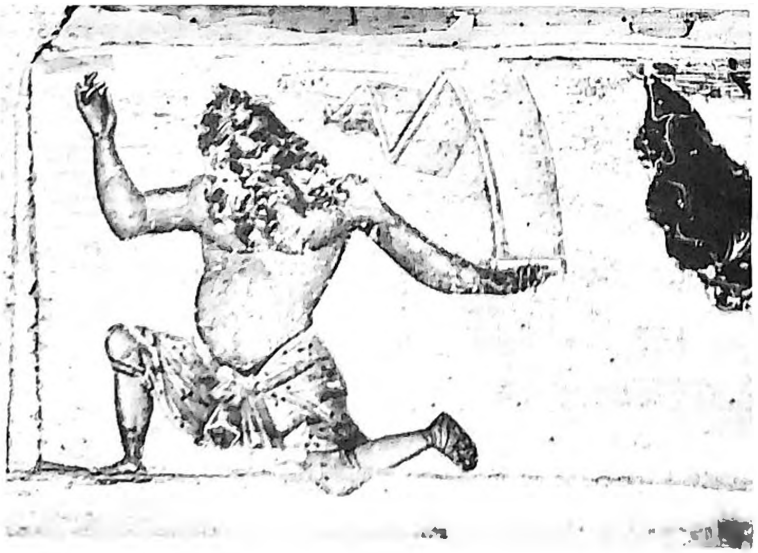
Сл. 1. Икона Христа с апостолима грачаничког митрополита Никанора



Сл. 2. Икона грачаничког митрополита Никонора, детаљ



Сл. 3. Портрет грачаничког митрополита Никанора с његове иконе



Сл. 4. Персијски пророк Пропије с иконе митрополита Никанора



Сл. 5. Антички мудрац Питагора и апостол Филип с иконе митрополита Никанора

ANASTASIA TOURTA

The painters from Linotopi (Greece) and the Serbian Church

Scholars interested in sixteenth-century Serbian painting have included in their research the part played by Greek painters in the Church decoration carried out by the independent Serbian Church after its restoration in 1557.[1] The fact that their presence is so rarely attested, particularly in the latter half of the sixteenth century, has been attributed to the rivalry between the newly established Patriarchate of Peć and the Archiepiscopate of Achrida. The latter, wishing to maintain its influence over the areas which now belonged to the Patriarchate of Peć, tried to persuade the Sublime Porte to rescind the decree guaranteeing the Serbian Church's autonomy. The discord between the two ecclesiastical centres created a negative climate, which also had repercussions in the sphere of art and, it is believed, discouraged Greek painters from going to the areas under the Serbian Church's jurisdiction.[2]

The paintings of a Greek artist, Nikolaos from the village of Linotopi, give indications that he may well have worked in the area under the jurisdiction of the Patriarchate of Peć.

The only known signed work by Nikolaos is in the village of Palatitsia near Veria.[3] It is in the Church of St Demetrius (pl. 1), a large, three-aisled, timber-roofed basilica,[4]

---

[1] The fundamental work in this connection is Professor S. Petković's study *Zidno slikarstvo na području Pećke Patrijaršije 1557–1614* (Novi Sad, 1965), See also E. N. Kyriakoudis, *Les Artistes grecs qui ont participé à la peinture murale des régions sous la juridiction du Patriarcat de Peć pendant sa renovation (1557–1690)*, Balkan Studies, 24.2. (1983), pp. 485–510; and M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère* (Athens, 1989), pp.313–45.

[2] S. Petković *Artistic Activity and the Struggle for Survival of the Serbian Church during the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Balkan Studies, 24.2 (1983), pp. 617–30.

[3] The village unquestionably took its name from the nearby ruins of the Hellenistic palace of Vergina: G. C. Chionidis, Ἱστορία τῆς Βεροίας τῆς πόλεως καὶ τῆς περιοχῆς, vol III (Thessaloniki, 1970), p. 104.

[4] Ancient building materials from the ruins of neighbouring Vergina have been incorporated in the church's masonry: L. Heuzey, *Le Mont Olympe et l'Acarnanie* (Paris, 1860), p. 193; P. S. Papaevangelou Μεταβυζαντιοσάος τοῦ Ἁγιου Δημητριουεν Παλατιτδιοις Βεροιας (Thessaloniki, 1976), pp. 7–15; Α. G. Tourta, Οτ ναοὶ τοῦ Ἁγίου Νικολαοῦ στὴ Βίτσα καί τοῦ Αγιου Μηνο στο Μονοδένδρι: Προσεγγίοη στο ἐργο τῶν ζωγράφων ἀπὸ τό Λινότοπι, mimeographed doctoral thesis (Thessaloniki, 1986), pp. 1–5, 267–80, 321–5.

which was decorated in 1570, according to the founder's inscription (pl. 2),[5] by one Nikolaos, a painter from the village of Linotopi. The ruins of Linotopi lie on Mount Grammos, south – west of Kastoria, on the road which once led to Koloneia. Inhabited by Koutsovlachs, at the end of the eighteenth century it met the same tragic fate as Moschopolis and the other villages of the district, which were all destroyed by Turkish-Albanian raiders. Administratively it belonged to the *kaza* of Chroupista and ecclesiastically to the Metropolis of Kastoria, which itself came under the Archiepiscopate of Achrida.[6]

The numerous wall-paintings in the Church of St Demetrius were all executed within a brief two-month period, according to the founder's inscription. Consequently, a large workshop must have worked on them under Nikolaos's supervision,[7] which explains the variations in the execution of the paintings; though when viewed as a whole, they present a unified conception and style. Out of Christian humility those who financed the painting remain anonymous in the founder's inscription. Their names are mentioned in the prothesis apse, however (pl. 3): the priest Georgios, his wife Maria, and the laypeople Daphne, Kyros, Kirkos, and Nestor.[8] Daphne is also mentioned in another, half-finished, inscription.[9]

In the context of this study, the interest of the iconographical programme lies in the representations of two saints who are particularly revered by the Serbian Church: St Sabbas of Serbia and the neomartyr George of Kratovo, who died in Sofia in 1515.

St Sabbas is depicted on the north wall separating the sanctuary from the prothesis, between the concelebrant hierarchs. Portrayed forntally, full-length, he wears a white tunicle, a stole, a phelonion, and a pallium embroidered with crosses. He holds a closed book in a hand covered by the phelonion, while his other hand is raised in blessing (pl. 4). His facial type is known from numerous portrayals of him in Serbian churches (pl. 5).[10] The accompanying inscription – Ο ΑΓΙΟΣ ΣΑΒ(ΒΑΣ) – Ο ΣΕΡΒ(ΟΣ) (St Sabbas the Serbian) – leaves no doubt about his identity.

The neomartyr of Kratovo[11] is depicted in a medallion (pl. 6) in a prominent position in the naos, on the south wall next to the representation of St Demetrius, the Church's patron. He is accompanied by the inscription: Ο ΑΓΙΟΣ/ΓΕΟΡΓΙΟΣ/Ο ΝΕ/ΟΣ (St George the Younger). The saint is portrayed clean-shaven, his hair covering his neck,

---

[5] M. Andronikos, Κτητορική ἐπιγραφή τοῦ "Αγιου Δημήτριου τῆς Παλατίας, *Μακεδονικα*, 1 (1940), pp. 190 – 4; Papaevangelou, op. cit., No. 2, pp, 16–17; Tourta, op. cit., pp. 2 – 4.

[6] Concerning the history of Linotopi, see Tourta, op. cit., pp 32 – 5, incl. earlier bibliography.

[7] C. Mavropoulou – Tsioumi, "Ενας σημαντικός ἁγιογράφος 16ου αἰ. ἀπό τό Λινοτόπι: Τό ἔργο του στό ναυ "Αγίου Δημητρίου Παλατιτσίων, Third Congress on the History, Folklore, Linguistics and Traditional Architecture of Western Macedonia (Thessaloniki, 1982), pp. 91 – 7.

[8] Tourta, op. cit., p. 4.

[9] Papaevangelou, op. cit., No 1, p. 16.

[10] G. Subotić, *Ikonografija Svetoga Save u vreme turske vlasti*, in: *Sava Nemanjić – Sveti Sava* (Belgrade, 1979), pp. 343–55.

[11] Petković, *Zidno slikarstvo*, pp. 87 – 8; Garidis, op. cit., pp. 187–8, 330.

as in the first known posthumous representation of him at Molyvokklisia (1537).[12] For the rest, however, particularly in respect of the attire, with the characteristic headgear, and gestures, this portrait corresponds to the saint's type in the wall-paintings in the narthexes of Peć (1561–5)[13] and Studenica (1568).[14]

What can be the explanation for the presence of these two Serbian saints in the Palatitsia church? The question is all the more pertinent in view of the fact that the portrayal of the neomartyr of Kratovo is the only one known outside the bounds of the Patriarchate of Peć,[15] with the sole exception of the representation at Molyvokklisia. Sotiris Kissas, who has published the wall-painting of St Sabbas, posits that this depiction is connected with the influence of Vatopediou Monastery[16] – St Sabbas by tradition is the Monastery's second donor – since the Palatitsia district was a dependency of the Monastery in the fourteenth century.[17] On the other hand it is doubtful that the two Serbian saints were portrayed at the instigation of the church's donors, for the latter are not known to have had any connection with Serbian circles. The answer will have to be sought in the church's painted decoration as a whole.

An examination of the wall-paintings reveals that the style and the character of many of the scenes reflect early Palaeologan models. The Dormition of the Virgin, for instance (pl. 7), occupies the whole of the west wall of the naos. A monumental composition, it comprises a host of people and supplementary scenes which, though rarely (if ever) encountered in post-Byzantine wall-paintings,[18] are nonetheless particularly popular in early Palaeologan art. Around the Virgin's deathbed are assembled a throng of people, including angels and women who call to mind the representations of this scene in the Kral's church at Studenica,[19] at Staro Nagoričino,[20] and at Gračanica.[21] In the upper left-hand part, the angel announcing her forthcoming death to the Virgin (pl. 8) shows close connections with the corresponding scene at Gračanica,[22] while the scene on the right showing the Virgin distributing her clothes amongst poor widows (pl. 9) is similarly depicted at Matejič.[23] Generally speaking, however, in all the painted

[12] G. Millet, *Monuments de l'Athos,* vol I. *Les peintures* (Paris, 1927), pl. 155, 2.

[13] Petković, *Zidno slikarstvo,* pl. 8; Garidis, op. cit., pl. 237.

[14] Petković, *Zidno slikarstvo,* pl. 26; Garidis, op. cit., pl. 247.

[15] S. Grozdanov, *Portreti na svetitelite od Makedonija od IX–XVIII vek* (Skopje, 1983), pp. 12, 276.

[16] S. Kissas, *Predstava svetog Save Srpskog kao kaitora manastira Vatopeda,* ZLU 19 (1983), p. 189, pl. 11, 12.

[17] G. I. Theocharidis, Μιά διαθήκη καί μιά δίκη βυζαντινή: Ἀνέκδοτα βατοπεδινά ἔγγραφα τοῦ ΙΔ αἰῶνος περί τῆς μονῆς Προδρόμου Βεροίας (Thessaloniki, 1962), pp 15, 22, 31, 69.

[18] An exception is to be found in the wall-paintings of Dilio Monastery (1543) on the island at Ioannina, which include, as well as the Dormition itself, two apocryphal scenes prior to the Virgin's death: The Virgin Taking Leave of the Apostles and The Virgin Announcing her Forthcoming Death to her Friends: T. Liva–Xanthaki, Οἱ τοιχογραφίες τῆς μαμῆς Ντίλιου (Ioannina, 1980), pp. 151–5, pl. 63,64.

[19] G. Millet and A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie,* vol III (Paris, 1962), pl. 63.3.

[20] Ibid., pl. 99.1.

[21] L. Wratislaw–Mitrović and N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe,* Byzantinoslavica, III. 1 (1931), pp. 134–74, pl. VIII.

[22] V. Petković, *La peinture serbe du Moyen Âge,* vol. I (Belgrade, 1930), pl. 46b.

[23] Wratislav–Mitrović and Okunev, op. cit., pl. XIII.2.

decoration of the church, the size of the figures, with their tranquil expressions, the clarity and ease evident in the organisation of the compositions, the few decorative motifs, and the soft colour tones dominated by green and yellow comprise an ensemble which may fittingly be described as monumental in style, and attest a painter who is accustomed to covering large surfaces and is familiar with monumental works.

The features discussed above – i. e. the depictions of St Sabbas of Serbia and the neomartyr George of Kratovo, and the iconography and monumental style of the wall-paintings, modelled on early Palaeologan works – indicate that Nikolaos was probably one of the first painters to decorate churches after the restoration of the autocephalous Serbian Church, for we know that church painting at this time faithfully imitated the style of early fourteenth-century works. For the Patriarchal circles of Peć, the painting of this period was part of the Serbian Church's most splendid traditions and consequently a vehicle for its politcal ideology.[24] After the restoration of the Serbian Patriarchate in 1557, intensive artistic activity began in respect of the frescoing of churches under its jurisdiction, and this also included the restoration of wall-paintings in the old monasteries of Peć (1561 or 1565), Studenica (1568), Mileševa (1560–70), and Gračanica (1570).[25] This makes it seem likely that Nikolaos was busy in this region, where there were considerable work opportunities. He would have had the chance to see the monumental thirteenth- and fourteenth-century compositions here and to train himself in the painting of large surfaces. The facility with which he covers the whole of the west wall of the nave with the monumental representation of the Dormition of the Virgin attests his ability to organise complex subjects and his experience in handling large suffaces. The somewhat Cyrillic aspect of the letter N in the names of certain saints increases the probability of his having worked in a Serbian area.

It is true that the latter half of the sixteenth century was not a very opportune time for painters from the Archiepiscopate of Achrida to work in the areas under the Patriarchate of Peć, owing to the rivalry between the two ecclesiastical centres. However, we know that a few Greek painters did work in north Macedonian churches after the region had come under the Serbian Patriarchate's jurisdiction: for instance, in the narthex of the catholicon of Andreas Monastery (1559/60),[26] the Church of St Nicholas at Šiševo (1565),[27] and the upper sections of the Church of St Panteleimon at Nerezi (after 1555).[28] In the central areas of the Serbian Patriarchate's jurisdiction too

---

[24] S. Petković, *Zidno slikarstvo,* pp. 135, 156–80; idem, *Artistic Activity,* pp. 623–4; Garidis, op. cit., pp. 335, 339–40.

[25] S. Petković, *Zidno slikarstvo,* pp. 121–4; idem, *Slikarstvo spoljašnje priprate Gračanice,* Vizantijska umetnost početkom XIV veka, Naučni skup u Gračanici 1973, Beograd 1978, Garidis, op. cit., pp. 316–25.

[26] S. Petković, *Zidno slikarstvo,* p. 142; Garidis, op. cit., pp. 231–2, 344.

[27] S. Petković, *Zidno slikarstvo,* p. 142; idem, *Painting in Serbia, Macedonia, and Montenegro from the Middle of the XVth until the End of the XVIIth Centuries.* Actes du premier congrès international des études balkaniques et sud-est européennes (1966), vol. II (Sofia, 1969), p. 719; Kyriakoudis, op. cit., pp. 490–1; Garidis, op. cit., pp. 232–4, 327, 344.

[28] Garidis, op. cit., pp. 231–2, 344.

the presence is attested of one Greek painter in the Church of Studenica (1568)[29] and of another who decorated the Church of the Holy Apostles in the village of Mušnikovo (1563/4).[30] These examples show that the discord between the two ecclesiastical centres did not prevent individual Greek painters from going to work in churches belonging to the Patriarchate of Peć, and this again reinforces the probability that Nikolaos of Linotopi did the same.

The fact that the wall-paintings in the Palatitsia church are dated to 1570 tallies well with the hypothesis that Nikolaos had previously worked in the region under the Serbian Patriarchate's jurisdiction, whence he brought back with him themes that were particularly dear to the Serbian Church and its aspirations. The persistent depiction of St Sabbas, founder of the independent Serbian Church, was linked with the newly restored Peć's endeavour to present itself as its natural successor and the official heir to St Sabbas's throne. The portrayal of the neomartyr of Kratovo amongst the established Orthodox saints was an eloquent gesture of resistance to the increasing incidence of conversion to Islam and a weapon for the Serbian Church's efforts to put a stop to it.[31]

It is interesting to note that, apart from these two Serbian saints, the iconographical programme of the Palatitsia church also includes saints who occupied an important postion in the devotional tradition of the Archiepiscopate of Achrida. Opposite St Sabbas, in a medallion on the south wall separating the sanctuary from the diaconicon, St Achilles is portrayed (pl. 10), and on the south wall of the diaconicon the full-length figure of St Clement of Acrhida (pl. 11) in precisely the same position as the neomartyr of Kratovo – i. e. to the left of the representation of the church's patron, St Demetrius.[32]

There may be two explanations for the presence of the latter two saints. One is that Palatitsia belonged ecclesiastically to the Archiepiscopate of Achrida. We know that in the Byzantine period the Veria region (which includes Palatitsia) sometimes came under the Archiepiscopate of Achrida; but the post-Byzantine situation is not clear.[33] When Archbishop Prochoros of Achrida (1523–37) attempted to bring the region under his own jurisdiction, the Patriarch of Constantinople proved that it had belonged to the Patriarchate for the past three hundred years.[34] However, a document dated June 1538 of the Metropolis of Kastoria (which belonged to the Archiepiscopate of Achrida) is also signed by Metropolitan Neophytos of Veria, which indicates that he

---

[29] V. J. Đurić, *Icônes de Yougoslavie* (Belgrade, 1961), p. 61; S. Petković, *Zidno slikarstvo,* p. 124; Kyriakoudis, op. cit., p. 489; Garidis, op. cit., p. 344.

[30] S. Petković, *Zidno slikarstvo,* pp. 163–4; idem, *Painting in Serbia,* p. 719; Kyriakoudis, op. cit., pp. 489–90; Garidis, op. cit., pp. 313, 321, 344.

[31] S. Petković, *Artistic Activity,* pp. 620–2.

[32] Concerning the iconographical types of St Clement of Achrida and St Achilles, see Grozdanov, *Portreti,* pp. 38–104, 145–59, 279–86, 290–1. Concerning St Achilles, see also T. Subotin – Golubović, *Kult svetog Ahilija Lariskog,* ZRVI, 26 (1987), pp. 21–33.

[33] Chionidis, op. cit., pp. 153–8.

[34] Ibid., p. 154.

too was under the same ecclesiastical centre.[35] The second explanation may be that Nikolaos's native village of Linotopi belonged to the Metropolis of Kastoria, which makes it all the more likely that the painter would have included in the church's iconographical programme the two saints who were so particularly revered in his birth-place. A similar example is given by another painter from Linotopi, who in 1619/20 portrayed St Achilles in a church in the Metropolis of Ioannina, which belonged to the Patriarchate of Constantinople.[36]

The two Serbian saints do not appear in any later wall-paintings by the painters from Linotopi. These painters are believed to have belonged to the same family on the paternal side, the first known painter it produced being the Nikolaos who decorated the Palatitsia church. Their fifteen known, signed paintings cover a period of eighty-six years, from 1570 to 1656, and are scattered over a wide geographical area ranging from Southern Albania and the Prilep district to Aetolia and Pelion. The churches they frescoed, however, are particularly concentrated in Western Macedonia and Epirus.[37]

If it is true that Nikolaos did indeed work in the area belonging to the Patriarchate of Peć prior to 1570, we have one further proof of the flow of painters from the Patriarchate of Achrida to that of Peć. Finally, it would be interesting to investigate Nikolaos's presence in specific monuments under the Serbian Patriarchate's jurisdiction on the basis of his signed work in the Church of St Demetrius at Palatitsia. These particular wall-paintings reveal a mature and capable painter with a sure mastery of the expressive means of his own branch of art.

Анастасија Турта

СЛИКАРИ ИЗ ЛИНОТОПА (ГРЧКА) И СРПСКА ЦРКВА

Резиме

Сликари из Линотопа, можда чланови једне породице, били су активни на подручју од јужне Албаније све до Етолије и Пелиона, где су у раздобљу између 1570. и 1656. године живописали петнаест цркава. Први од њих познат је по имену: био је то Николаос, који је 1570, са својом дружином, фрескама украсио цркву Св. Димитрија у селу Палатицији код Верије.

Ту се у зони стојећих фигура појављују и ликови св. Саве Српског и св. Георгија Новог–Кратовца, изгледом налик уобичајеним представама ових светитеља у то доба. Необично је, међутим, то што су ова два српска светитеља уопште приказана у једној цркви изван области јурисдикције обновљене Пећке патријаршије (од 1557), и то руком грчког мајстора. Јер управо је у то доба било снажно ривалство између Охридске архиепископије и обновљене српске самосталне цркве. Због позивања на континуитет са средњовековном архиепископијом, односно патријаршијом, скоро свака српска поствизантијска црква имала је у свом програму св. Саву, а ни Георгије Кратовац – као симбол отпора исламизацији – (сем 1537. у Моливоклисији) није приказиван изван подручја Пећке патријаршије.

---

[35] P. A. Péchayre, *L'Archevêché d'Ochrida de 1394 à 1767, à propos d'un ouvrage récent,* Échos d'Orient, XXXV (1936), p. 302.

[36] Tourta, op. cit., p. 57.

[37] Ibid., pp. 35–9, 337–40.

По свему судећи, ова два светитеља нашла су се 1570. у програму цркве у Палатицији (област митрополије у Касторији) зато што је сликар Николаос претходно радио у српским споменицима, непосредно после 1557. године, у доба велике обнове многих српских средњовековних манастира. И стилске одлике, као угледање на иконографска решења ренесансе Палеолога (Краљева црква у Студеници, Грачаница, Нагоричино итд.) сведоче томе у прилог. У Палатицији се јавља и ћирилично слово 'Н' у натписима на фрескама.

Касније сликари из Линотопа нису понављали Николаосова решења, нити ликове св. Саве и Георгија Кратовца. Николаос стога представља једног од ретких грчких живописаца који су учествовали у живописању цркава у области тек обновљене Пећке патријаршије. С обзиром на сличност његовог рада у Палатицији са делима најбољих сликара патријарха Макарија, ваљало би дело овог грчког мајстора потражити у раним и најрепрезентативнијим споменицима обновљене Пећке патријаршије.



Fig. 1. Church of St. Demetrius at Palatitsia. Exterior view from East

Fig. 2. Church of St. Demetrius at Palatitsia. Founder's inscription



Fig. 3. Church of St. Demetrius at Palatitsia. Inscription in the Prothesis apse





Fig. 4. Church of St. Demetrius at Palatitsia.
St. Sabbas the Serbian



Fig. 5. Church of St. Demetrius at Palatitsia.
St. Sabbas the Serbian (detail)



Fig. 6. Church of St. Demetrius at Palatitsia. St. George the Younger

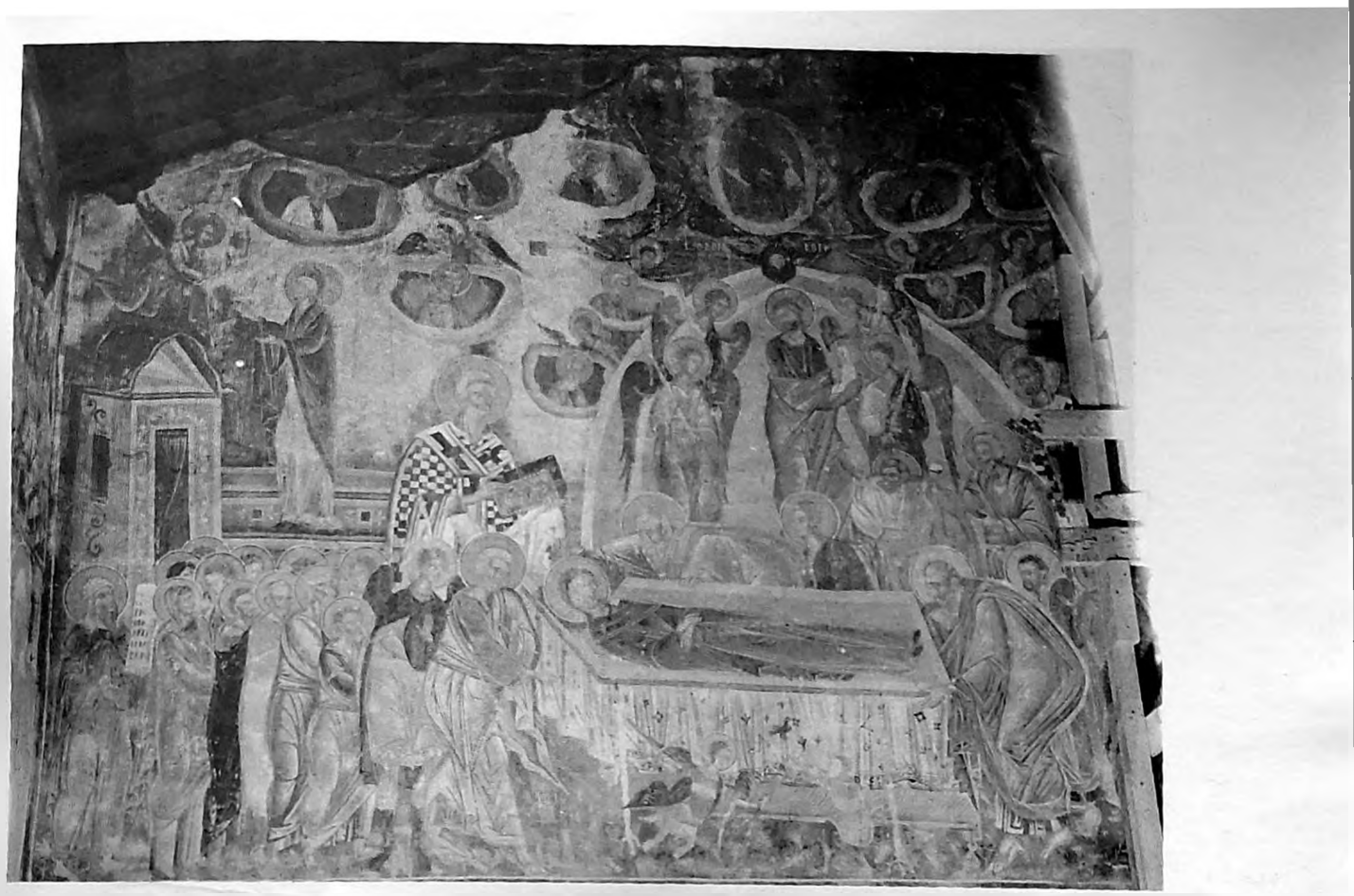


Fig. 7. Church of St. Demetrius at Palatitsia. The Dormition of the Virgin



Fig. 8. Church of St. Demetrius at Palatitsia.
The Dormitition of the Virgin.
The angel announcing her forthcoming death to the Virgin



Fig. 9. Church of St. Demetrius at Palatitsia.
The Dormitition of the Virgin.
The Virgin distributing her cloths amongst poor widows



Fig. 10. Church of St. Demetrius at Palatitsia. St. Achilles

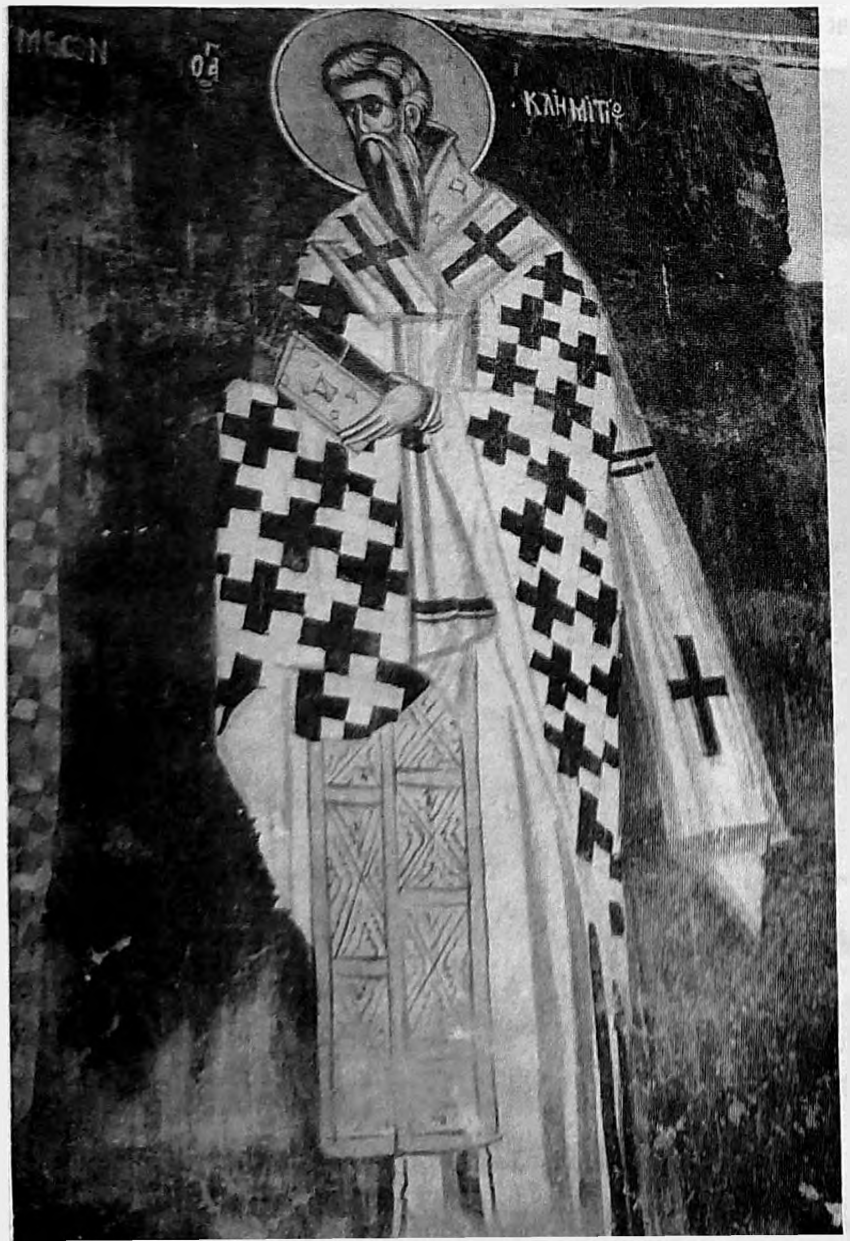


Fig. 11. Church of St. Demetrius at Palatitsia.
St. Clement of Achrida

ДОБРИЛА ЈЕРКОВ

РЕГИСТАР – INDEX*

Аврамовић Димитрије као кописта 74

Адамовић Драгослав 84

Азријел архитекта 7

Allatios L. 248

Албанија 70, 152, 156, 324

Албанци 189 – православни 285

Александар Велики 313

Александрија 302

Алексије Апокавк велики дука 161

Алексић Драган – о М. Шербану 86, 90, 91 – **Стеван** 83

Амфилохије архимандрит 301

Ана монахиња, сестра Димитра Кратовског 278, 279 – као ктитор м. Леснова 279

Анадолија 254

Ангелина деспотица в. Бранковићи деспоти

Ангелов Б. Ст. 169, 171, 275, 277, 283, 284

Андрејевић-Игуманов Сима добротвор 110

Андријевић А. 101, 273

Андрија Русин преписивач – преписао *Ајостол с тумаченьем у* Сланкамену (1513) 138

Андроникос М. 319

Андросов Василије архитекта – зграда Поште 1 у Београду 8

Антверпен 77

Антић архитекта 12; – **Лепосава** 30 – **Мирослав** – о М. Шербану 93

Антић-Божић Р. 74

Антоније херцеговачки митрополит – ктитор живописања м. Грачанице (1570) 116, 122

Антоновић Драгиња 16 – **Драгољуб** председник друштва Норд Бритиш Имеркатиле 16 – **Душан** 16, 18, 23 – **Константин** 16 – **Милан** архитекта 15–34 – породица М. А. 16 – као масон 19, 25 – отворио и издржавао болницу 25 – вила Савке Димитријевић 15, 27, 29, 30 – зграда „Гранд хотела" 15, 19 – зграда Палилулске основне школе (1895) 16, 17 – зграда Опште државне болнице (1901) 16, 17 – зграда Друштва за улепшавање Врачара 17, 19 – Топчидерски пут 17 – зграда „Ла Насионал" 31 – зграда „Зора" 17, 21, 22 – зграда П. Папакостопулоса на Топличином венцу 17 – кућа Д. Живадиновића 22 – зграда Бразилске амбасаде 15, 23 – кућа Д. Антоновића (1910) 23 – кућа М. Антоновића (1908) 23 – зграда Француско-српског друштва (1921) 25, 31 – кућа др А. Јовановића (1921) 26 – кућа С. Киш (1922) 26 – зграда породилишта др М. Живковића (1921) 26 – кућа С. Божовића (1921) 27 – кућа Б. Бурчиновића 27, 28 – трговина „Толичевић и друг" (1925) 29 – палата „Асикурациони Генерали" 30, 31, 34

Арамбашић Драгомир 42

Аралица Стојан 85, 93

Арапи 189

Арбанаси у Бугарској (17. в.) 305

Арванитидис С. 147

Арган Ђ. К. 1

Арденица манастир у Албанији – и. са ликом св. Јована Владимира 69

Ариље манастир – Стабло Јесејево 305

Аристотел као пратилац на сликама Христовог родословља 305

Аристофан као пратилац на сликама Христовог родословља 305

Арнхајм Р. 1

* скраћенице: **в.** век; **г.** година; **и.** икона; **м.** манастир; **с.** слика; **ф.** фреска; **ц.** црква; **цр.** цртеж.

Арон син бугарског цара Самуила 67
Арсеније калуђер – у м. Томанце 105
Арсеније II патријарх (+ 1463) 97
Арсеније III Чарнојевић патријарх 127 – гроб у м. Крушедолу 149
Арсеније IV Шакабента – гроб у м. Крушедолу 149
архитектура – новија српска 1–13 – бечка нововизантијска школа 6 – сеоско варошка а. 2, 3 – српско византијски стил 6 – **симетрија** у а. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 – **асиметрија** у а. 2, 3, 7, 8, 10, 11, 12 – средњоевропска класицистичка 4 – средњоевропска романтичарска 5 – сецесија 6, 7 – академизам 6, 9, 12 – **споменичка** а. 9 – најзначајнији примери српске споменичке а. 9 – монументализам 8, 9, 11 – београдска школа модерне а. 12 – а. **М. Антоновића** у Београду 15-37; – **српска црквена** (1459–1557) 237–256 – концепт моравских ц. 239, 240, 242, 244, 246, 248, 250 – преношење моравске а. у јужну Угарску 239, 240, 243 – прихватање рашке а. у јужној Угарској 240, 242, 243 – концепт рашких ц. 224 – овчарско-кабларски споменици 250 – м. Бањана 250; – м. Вољавче 246; – м. Врањевшнице 242, 244, 246; – х. Преображења у Гаровичу 244; – м. Грачанице 252; – м. Грнчарице 248; – м. Дивостина 248; – м. Драче 246; – м. Крушедола 239, 240; – ц. у Јашуњи 250; – ц. у Орашју 246, 248; – Пећке патријаршије 252; – м. Раковца 240; – м. Ресаве 242, 246; – византијска у Грчкој (14 в.) 254, 255
Астрапа сликар – осликао м. Богородицу Љевишку у Призрену 108
Атанасов Петар 191
Атанацковић Лазар 87
Атина Национална библиотека – *Минеј бр. 595* (1570) и ширење култа св. Јована Владимира 72
Атос в. Света Гора
Аустрија – архитеткура у српским крајевима под А. 238
аустријско-турски ратови (17. в.) 127
Аћим преписивач – писао *Триод* (1530) 123
Афродитијан загонетни писац 305, 306

Бабић Б. 281 – **Г.** 244, 246, 305, 308
Бајазит II султан (1481–1512) 101, 105, 165
Бајаловић Петар архитекта – кућа Мике Аласа 32
Бајаловић – Бирташевић М. 154
Бајлони М. 6
Bairati C. 1
Бак Бернард (Bernhard Back) – поседник портрета *Јована Јеванђелисше* А. ван Дајка 77
Бакирдизис Х. 68
Бакић Павле деспот – погибија (1573) 175
Балабанов К. 255, 274, 280, 281
Балабановић П. 147
Балкан 69, 232, 277, 278 – полуострво 168 – ратови (1912–1913) 24, 63
Bank A. V. 301
Бања манастир код Прибоја 208, 298 – **место** 123
Бања Лука 91
Бањани место – **ц. Св. Ђорђа** – архитектура 250 – архитектонски простор у зидном сликарству 260, 261
Бањска манастир гробна ц. краља Милутина 117, 118 – паљење (1419) 100 – разарање (1530) 100 – претварање у џамију 100
Бар – претварање цркава у џамије 100
Барабаш Миклош 74
Баране манастир (1485) 104 – **место** 104
Барјактаревић Ф. 273
Баромић Блаж сењски штампар 190
Баски 189
Бањања Катарина деспотица, удовица Стефана Бериславића – поклон м. Крушедолу 145
Баумгартен архитекта 7, 25
Башић М. 154
Бедричић Силвестер сењски штампар 190
Белаја манастир у околини Дечана – у попису 1570/71. г. 105
Беласица место – у попису 1525/6. г. 113
Белгија почетак штампарства (1473) 189
Белер Ј. (Böhler) трговац уметнинама у Минхену 76
Бело Брдо место – у попису 1525/6. г. 113
Бело Поље код Пећи **место** – прво помињање (1327) 103 – **ц.** као ризница 103
Белоруси 189 – ћирилске књиге 209
Београд 16, 18, 32, 85, 93, 94, 139 – **архитектура** – урбана слика Б. 11 – сецесија 18, 19, 20, 21, 23, 24, 27, 32, 33, 38 – академизам 18, 19, 21, 22, 32 – симетрија 22 – неокласицизам 23 – руски емигранти у а. Б. 33 – оснивање Архитектонског одсека (1896) 18 – образовање Грађевинско-предузимачког еснафа (1901) 18 – *Закон грађевински за варош Б.* (1896) 18 – зграда „Гранд Хотела" 15, 16, 19, 33 – зграда Бразилске амбасаде 15, 23 – вила С.

Димитријевић 15, 27, 29, 30 – зграда Палилулске основне школе 17, 18 – Општа државна болница краљице Драге (1901) 17, 18 – Топчидерски пут 17 – зграда „Зора" 17, 21, 23 – палата „Дом Анкера" (1898) 18, 31 – зграда П. Папакостопулоса 17, 22, 24 – Дом бритиша (1898) 18, 23, 31 – Управа фондова 19 – Официрска задруга 19 – Дом народног представништва 19 – хотел „Москва" 19 – Хан Мијаила Ристића (1876) 19 – Дом друштва за улепшавање Врачара (1901) 20, 33 – фотоатеље М. Јовановића 22, 23 – зграда „Србија" 21, 22 – биоскоп „Колосеум" 21 – кућа А. Јовановића (1921) 26 – кућа С. Киш (1922) 26 – кућа Б. Бурчиновића 27 – зграда Југословенског лојда 28 – кућа браће Рош 28 – Господарски конак (1818) 3 – Саборна црква 3, 4 – Ичкова кућа (1823) 3 – кафана „Знак питања" 3 – конак кнегиње Љубице (1829–31) 3 – Милошев конак у Топчидеру (1832–34) 3 – Божићева кућа (1836) 4 – кућа Цветка Рајовића (1836–38) 4 – кућа Јеврема Обреновића (1835–36) 4 – кућа Стојана Симића (1841) 4 – Кнежев двор 4 – Капетан Мишино здање (1864) 5 – Народно позориште (1869) 5 – Железничка станица (1884) 5 – дом Анкера Антоновића (1900) 5 – палата „Атина" (1900) 5 – Управа фондова (1903) 5 – Народна скупштина (1903) 5 – Трећа мушка гимназија (1908.) 5 – Министарство просвете на Теразијама 6 – Телефонска централа 7 – Робни магазин (1907) 7 – Смедеревска банка на Теразијама (1910) 7 – Официрска задруга (1908) 7 – зграда др Ђурића у Призренској улици 10 – Пензиони фонд Бечинске фабрике цемента 10 – Теразијски комплекс 11 – Завод за израду новчаница на Топчидеру 11 – штампарија на Сењаку 11 – вила Душана Томића 11 – вила Олге Лазић 11 – кућа архитекте Брашована 11 – кућа архитекте Злоковића 11 – **освајање** (1521) 100 – **претварање цркава у џамије** 100 – Ферхад-пашин месџид 100 – Зејнудин-агин месџид 100 – Ахмед-агин месџид 100 – **штампање књига** (1526) 205, 210 – *Четворојеванђеље* штампање (1552) 206, 208, 209 – **Уметничко-занатска школа** 43, 44, 63, 64 – Академија примењених уметности 81 – Академија за филм радио и телевизију 81 – *Облик* група београдских сликара (1931) 85, 90, 91, 92 – **Музеј савремене уметности** – цр. *Дечак* М. Шербана 87 – **Музеј Српске православне цркве** – заједничка и. деспота Бранковића (1644) 160, 161, 162 – и. *Св. Јована Претече Кефалофороса* (1644) 161 – копија и. *Св. десеторо Бранковићи* Н. Нешковића 164 – требници збирке Рад. Грујића 214, 215, 216; **Народна библиотека** – *Псалтир* (1544) 220 – *Псалтир* (један лист) 185, 186, 188, 191; **Народни музеј** – цр. *Три браћа Антоновића* П. Јовановића 16 – с. *Дечак* М. Шербана 86 – с. *Стара дама у ентеријеру* М. Шербана 86 – ретроспектива М. Шербана (1974) 94; **Патријаршијска библиотека** – *Требник молитвеник бр. 171.* (1526) 214, 215, 216 – *Cod. 167 fol. 194–196* 303, 313 – **Српска академија наука и уметности** – *Cod. 424. fol. 321–363* 303, 313 – **Универзитетска библиотека „Светозар Марковић"** – *Лесновски псалтир* (16. в.) 231

Београд град у Фурланији 130, 156, 180 – купио га Стефан Бранковић са сестром Катарином (1465) 153

Београдска митрополија 179

Београдско-сремска митрополија 140, 142, 148

Бериславић Иваниш 133, 136, 137, 138, 139, 141 – **Стефан** деспот 145

Беркасово град 128, 153

Беч 32, 62, 153

Бечеј – српска ц. 4

Бешеново манастир – оков *Четворојеванђеља* (1556) 235

Библија в. Свето писмо

Бијелић Јован 85, 88

Биндер Ј. 74

Бистрица река 105, 109, 110

Благовештење манастир у Горњачкој клисури код Ждрела 134, 138

Благовештење Кабларско манастир – лик св. Борђа Кратовца (1602) 173

Благовештење Страгарско манастир – лик св. Борђа Кратовца 172

Благојевић Десимир – о М. Шербану 85, 86, 89, 90

Блаце село – **ц. Св. Богородице** 111 – **ц. Св. Ђорђа** 111

Блеха Матија прашки архитекта – сопствена филијала у Београду 28, 29

Боб село – **стара ц.** (14–15. в.) 111

Богдан презвитер у Црном Лугу 123

Богдан II молдавски војвода (1504–1517) 156

Богданов Иван 191

Богдановић Богдан архитекта 12 – **Владимир** сликар 24 – **Димитрије** 135, 146, 153, 155, 157, 165, 171, 177, 181, 191, 214, 303 – **Илија**,

Виљола Ђакомо Кантели 107 – Карта „Краљевине Србије" (1689) 107

Виоле ле Дик 33, 34

Висарион херцеговачки митрополит 260

Висарион Дебарски јермонах, књижевник, писар, калиграф – и Слепчанска школа 275, 277 – и Прохор охридски 275

Витело (Witelo) теоретичар 266

Витенберг место 201

Виткауер Р. (Wittkower R.) 1, 2

Витрувије 1

Владимир – Саборна црква у В. – и. *Богоматер Максимовска* 302 – као седиште руске митрополије 302

Владислав II угарски краљ 133, 136

Владислав Граматик – начин писања књига В. Г. 232

Владисављевић архитекта 32

Владуловић Димитрије 30

Влајнић М. 119

Власи 285

Влахић браћа – **Бранко** 110 – **Јован** 110; градили м. Свети Марко код Кориша (1467) 110

Влашка 135, 140, 147, 289 – владика Максим на архијерејском престолу 128, 139 – деспоти Бранковићи у В. 129, 131, 133, 137, 180 – мошти Стефана Бранковића у В. 153 – мошти деспота Јована Бранковића (1505) 155 – црква у В. 135 – штампање књига 136 – штампар Макарије у В. 136 – Б. Црнојевић у В. 136 – однос са Охридском архиепископијом 284 – митрополија 135, 179

Војводина 93, 94

Војсиловица манастир задужбина српске краљице Симониде (14. в.) – преписивачка делатност 116 – последњи запис (1752) 116 – датовање 242

Вољавча манастир – ц. Арханђела Михаила архитектура 246

Воронец манастир у Молдавији (1546) 305

Вражегрнци мезра 103

Вранићи село – трагови српског гробља 112

Врапицани Рене бароница – на изложби у Загребу (1908) 38

Врање 94 – Пашин конак (1820) 3

Wratislaw-Mitrović L. 321

Врањевшница манастир архитектура 242, 244, 246

Врхобосна 120

Врела село 104 – манастир (1560) 104

„Време" дневни лист – о М. Шребању 90

Вујић Јоаким 208

Вујовић Б. 2, 3, 4, 238, 246, 248

Вук поп (1485) 103

Вук презвитер – писао у Сарајеву *Псалтир кнезу Михаилу из Пљевља* (1516) 123

Вукановић А. 157 – **Бета** 19, 49, 51, 155 – на изложби у Загребу (1908) 38 – на Ладиној изложби (1909) 45 – **Риста** 19, 45, 46, 51, 55

Вукашиновић Павле свештеник, књижар 185

Вуковић Божидар Подгоричанин војвода, штампар 106, 185, 187, 196, 198, 206, 208, 210 – *Зборник за путнике* (1520. г. и 1536) 185 – тип слова Б. В. 185, 186, 204 – *Празнични минеј* (1536–1573) 188 – *Служабник* (1519) 194, 195 – *Псалтир* (1519) 195, 207 – *Саборник* на плавој хартији (1536-8) 195 – на пергаменту 204 – *Октоих петогласник* (1536/7) 198, 199, 204, 206 – у м. Милешеви 204, 206 – **Виђенцо** штампар 206, 208 – *Псалтир* (1546) 195, 207, 208, 266 – *Зборник* молитава (1547) 195 – *Октоих петогласник* (1536/7) 196 – *Служабник* (1544) 196

Вукомановић А. 128, 137, 181

Вуксан Б. 73

Вучетић Пашко сликар 41

Вучитрн место 113, 114 – у попису 1525/6. г. 114 – **нахија** у попису 1455. г. 116

Гаврило јеромонах м. Дохијара (20. в.) 289

Гаврило Светогорац прот – ктитор живописа капеле Св. Јована Претече у м. Протатону (1526) 175, 276 – у Охриду 275, 276 – написао *Житије васељенског патријарха Нифона* 135, 276

Галактион епископ Доменика и Еласона (1593–1615) 69, 72

Гарапи Клара (Klara Garas) 77

Гаридис М. 319, 320, 322, 323

Гвозденовић Недељко 91 – о М. Шербану 85

Гелцер Х. (H. Gelzer) 271, 282, 284

Генадије монах, штампар Б. Вуковића 204

Георгијевски Михаило 283

Георгије брат Димитра Кратовског – као ктитор м. Леснова 279

Георгије свештеник у ц. Св. Димитрија у Палатицији 320

Георгије Новајшки в. Борђе Кратовац

Георгијев Марин 37

Георгијевић Јован епископ карансебешки, вршачки и лугошки 163 – запис на и. *Св. деспоти Бранковићи* 164

Герасим патријарх – калуђер м. Врела (1582) 104 – као соколар 104

Gerhardt D. 310

Гиљфердинг – о м. Грачаници 116

Главица брдо у Неродимљу – стара **ц.** 114 – **ц. Св. Богородице** (20. в.) 114

Глишић Малиша 58 – на изложби у Загребу (1908) 41 – на изложби Српског уметничког удружења 42

Глобочица (Длабочица) место – **ц.** 111 – **ц.** на месту данашње џамије 111

Глумац Сергије 83

Goar J. 301

Гоген Пол 56, 57, 60

Годе Ж. (J. Gaudet) 1

Гола манастир у Лакедемонији 305

Голубинскій Е. 170

Голубовић Б. 172 – **Милош** 43, 44

Гора жупа 110

Горажде – књиге браће Љубавић 185, 194, 195, 201, 202, 204, 205, 206 – штампање књига (16. в.) 169 – *Служабник* (1519) 177 – *Псалтир* (1521) 177 – *Молитвеник* (1532) 177

Гораждевац место (1485) 105 – **ц. Св. Јеремије** 104, 105 – **дрвена ц.** (16. в.) 105

Горанац село 110, 111, – **ц. Св. Атанаса** 111 – **ц. Св. Илије** 111 **ц. Св. Петке** 111 – **ц. Св. Богородице** 111 – **ц. Св. Арханђела** 111 – у попису 1425. г. 111 – у попису 1544. г. 111 – у попису 1568. г. 111

Горанци – у селима Борје, Шиштевац, Орешка, Оргоста 111

Гордић Гордана 15, 23

Горњак манастир – ц. Ваведења 134

Горњачка клисура 134, 138

Горње Љубиње место – **ц. Св. Петке** 110 – **ц. Св. Недеље** 110

Горње село – **ц. Св. Ђорђа** (16. в.) 112

Горович место – х. Преображења архитектура 244

Грабар А. 266

Грамос планина 320

Грачаница манастир – архитектура 252 – архитектонски простор у зидном сликарству 261, 263 – зидно сликарство 321, 322 – страдање пре Косовске битке 100, 115 – страдање после пада Новог Брда 115 – као мирска ц. 116 – у попису 1487. г. 115 – у попису 1544. г. 115 – преписивачка делатност 116, 122, 188, 197, 198, 200, 201, 210 – ливење слова 198 – и. *Христос на престолу са апостолима* митрополита Никанора 297, 298, 299 – запис на свитку 300, 304 – схватање православног симбола вере 300, 301, 302 – митра 302 – антички мудрац Питагора 303, 306, 313 – персијски пророк Пропије 304, 306, 313 – запис на Јеванђељу које држи Христос 306, 307, 308 – апостолско пријемство 309, 310, 311, 312 – и. *Богородица на престолу са пророцима* митрополита Никанора 297, 298, 299 – **фреске краља Милутина** 298, 302 – ктиторски портрети 298 – лоза Немањића 298 – монашки портрети краља Милутина и краљице Јелене 298 – **библиотека** 106, 305; *Грачанички октоих* (1539) 99, 122, 177, 198, 219-227 – типографија 221, 222 – предговор 223, 224 – штампање 226 – србуље 209

Гргуревић Вук слепи деспотић, сремски деспот, Змај Огњени Вук 130 – саградио ц. Св. Николе у Старом Сланкамену 142 – као јунак српске књижевности 179

Греку В. (V. Grecku) 135, 305

Grivec F. 310

Григорије београдски митрополит 135

Григорије Богослов калиграф – *Зборник слова и житија* (15. в.) 305

Григорије II охридски архиепископ (1380) 281

Григорије Пелагонијски епископ Пелагоније и Прилепа, преводилац – преводи на црквенословенски језик ресавске рецензије (15. в.) 276, 277

Григорије игуман м. Дохијара 289

Григорије расодер, преписивач – преписује *Минеј* у м. Студеници (1530) 123

Григоријевич В. 273

Грковић М. 106

Грнчарица манастир – ц. Св. Николе архитектура 248

Гроздановић-Пајић М. 301

Грохар Иван сликар 58, 61 – с. *Сорошко поље* 61 – с. *Башка улица* 61 – с. *Јесен* 61

Грујић Радослав М. 127, 129, 130, 131, 133, 135, 137, 138, 139, 141, 142, 146, 151, 153, 156, 159, 198, 199, 200, 214, 215, 216, 239, 241, 298, 312

Грци 69, 254, 285

Грчић Јован Миленко 94

Грчка 237 – представе српских светитеља 67–79 – почетак штампарства (15. в.) 189 – византијска архитектура (14. в.) 254, 255

Гундулић Трајан Дубровчанин – наручилац *Београдског Четворојеванђеља* (1557) 177 – београдски штампар из Дубровника 208

Гутенберг – нов начин штампања 188 – *Библија* четрдесетдворедна 190, 192 – тридесетшесторедна 190, 192

Давидов Зорица 73, 74, 75, 76

Давидовић Н. 299, 303

Даламбира С. 68

Далеки исток 189

Далмација – употреба угласте ћирилице у штампарству (16. в.) 192

Дамаскин Студит епископ, писац 277

Дамјан дијак милешевски 221

Дамјан из Обна у Црној Загори – штампао *Молитвеник* (1545) 203, 205, 206

Данило архиепископ 121 – предговор *Житија краља Уроша* 121

Данило II архиепископ – као приљежни читалац Александриде 313

Данило милешевски игуман 203, 204, 205, 206, 207, 210, 220, 226 – као оснивач српских штампарија 210

Данило хиландарски монах – и. са св. кнезом Лазаром и Борђем Новим Кратовцем (1667) 171 – живописао параклис Св. Николе у м. Хиландару 171

Данило бањски игуман – *Служба* и *Житије св. краља Милутина* 171

Данска – почетак штампарства (1493) 189

Данхаузер Ј. 74

Даничић Ђура – открио *Житије* и *Службу св. Борђу Кратовцу* (1862) у рукопису Народне библиотеке у Београду 168

Daskalakis A. 271

Дафне ктитор осликавања ц. Св. Димитрија у Палатицији (1570) 320

Дебар 282

Девич манастир – ц. Ваведења Богородице задужбина Бурђа Бранковића (1434) 117 – у попису 1455. г. 117 – у попису 1487. г. 117 – у попису 1544. г. 117

Демир Хисар (Железник) 274, 275, 279, 280 – дела примењене уметности у Д. Х. 279 – Димитар Кратовски као ктитор у Д. Х. 280

Дени Морис 56

Денић Јездимир архитекта 8

Дерншвам Ханс путописац – у Клисури између Јагодине и Ниша (1553–1555) 119

Дероко Александар 1, 8 – скица за споменик на Виду (1925) 9

Деспотовина 132, 242, 243 – пад (1459) 97, 134, 152, 229, 238, 246, 248 – обнова 146

Дечани манастир 106 – рукописна књига (1327) 103 – мошти св. краља Стефана Дечанског 105 – у попису 1570/71. г. 105 – соколарство 105 – као школа 106 – преписивање књига 106 – апсида (1492) 118

Дечанска Бистрица клисура 107 – **испосница** Св. Богородице 105 – Никанор преписивао *Јеванђеље* (1494) 105 – Никанор преписивао *Слова светих отаца* (1503) 105 – зидана испосница прислоњена уз стену 105 – „Испосница Дечанског" 105

Дечанска Бистрица река 104

Дивостин манастир архитектура 248

Дивша манастир ктитор м. Д. деспот Јован Бранковић 136

Дилио манастир на острву Јанина 321

Димевски С. 142

Димитри поп из Горанаца – у попису 1452. г. 111

Димитриевскій А. 301, 302, 310, 311

Димитрије отац Борђа Кратовца 165

Димитрије преписивач – преписивач књиге Прохора охридског за м. Дохијар (1546–1547) 291, 292 – сарадња са јеромонахом Дотејом 292

Димитрије грачанички штампар 197, 198, 199, 200, 201, 202, 207, 210 – *Октоих петогласник* (1538/39) 198, 200, 201

Димитрије презвитер, штампар – патријарашки ђакон у Цариграду 201 – у Ердељу (1552) 201 – преводио књиге за штампање ћирилицом у Ураху 202

Димитрије Кантакузин писац – приредио *Зборник хеленских драмских дела* (1474) 312, 313, 314

Димитрије Кратовски кнез, велики ктитор – у Охриду 278, 279 – у Демир Хисару 279 – и архиепископ Прохор 278, 279 – као ктитор неколико манастира 278, 280, 281

Димитријев Станко из Штрпца 121

Димитријевић Александар Р. пуковник 29 – **Ст.** 138, 155

Димитровград 231

Динић М. 192

Динић-Кнежевић Д. 130, 131, 132

Диоген као пратилац на сликама Христовог родословља 305

Дионисије игуман м. Свети Арханђели 108

Дионисије новобрдски митрополит (+1570) 116, 122 – у м. Грачаници 110

Дионисије из Фурне – *Светогорски сликарски приручник* 305

Дирер Албрехт 75

Дифранко Антонија 30

Dix G. 310

Дмитровић Радиша београдски штампар из Дубровника 208

Добра Вода, стари Уњемир, место – родно место св. Петра Коришког 113 – **ц. Св. Петра,** Петровица (13. в.) 113

Добрашин Србин из Горанаца – у попису 1425. г. 111

Добровић Никола 11, 24, 34 – пројекат за решење Теразијске терасе (1929) 11 – **Петар** о М. Шербану 83, 85, 86, 88, 89, 92, 94

Добродол место – **ц. Св. Димитрија** 104 – **ц. Свете Пречисте Богородице** 104

Доде Алфонс 32

Долац место – у ц. два слоја фресака (14–15. в. и 15–16. в.) 250

Долово место – српска ц. – и. *Мојсије на гори* (1854/5) 75 – рипиде Јована Поповића 73-79

Доменико Еласон у Тесалији – **ц. Св. Георгија** – представе св. Саве Српског и св. Симеона 68, 69

Доментијан хиландарски монах, писац – извештај о сабору у Жичи на Спасовдан (1220) 311

Доња Каменица архитектонски простор у зидном сликарству у ц. у Д. К. 263

Доња Трепча место – у попису 1525/6. г. 113

Доње Неродимље место – у попису 1455. г. 114 – **ц. Св. Стефана** 114 – **стара ц.** 113 – **ц. Св. Николе** 114

Доротеј јермонах писар – сарадња са Димитријем, писаром м. Дохијара 292

Доротеј охридски архиепископ (1466) 272 – као протогониста „словенског курса" у Охриду 281

Дорфлес Г. (G. Dorfles) 1

Дохијар манастир – Прохор охридски архиепископ у м. Д. 272, 276, 289–295 – крст Прохора охридског 290 – реликвијар са моштима (1784) 290 – Прохор охридски као ктитор велике трпезарије 272, 276, 289, 295 – Глигоријев егзонартекс у Охриду и трпезарија м. Д. 293 – рукописне књиге писане за м. Д. о трошку Прохора охридског 290, 291 – **Јосиф охридски** архиепископ у м. Д. 293, 294 – влашки и молдавски владари у обнови м. Д. 289 – **Лапушнеану Александар IV** као ктитор м. Д. 289 – *Проскинитар* м. Дохијара 290, 293 – *Поменик* (18. в.) 293 – и. *Св. Никола Скоропомоштник* 292

Драгановић К. 107, 123

Драговић манастир 123

Драгутин краљ 248

Драјчићи место 121 – **ц. Св. Николе** (16. в.) 110 – натпис о градњи ц. 121

Драча манастир архитектура 246

Дрезден Königliche Gemäldegalerie 77

Дрекслер А. (A. Drexler) 1

Други Рид место – **црква** 113

Други светски рат 8, 87

Дубровник 152, 187, 192, 193 – штампање српских књига (16. в.) 186, 191, – куга (1527) 186 – Л. Примојевић као штампар у Д. 192 – покушај оснивања српских ћириличних штампарија (16. в.) 186, 191 – ф. Мицаловић као штампар у Д. 192 – дубровачки штампари у Београду 208

Дуйчев М. 303, 305, 313, 314

Дуље место – **ц. Св. Спаса** 112 – **ц. Св. Петке** 112

Дунав река 154, 160, 229, 231, 232, 237, 238, 239, 242, 243

Дуранци Б. 4

Дучић Јован као ликовни критичар 38, 42, 46, 53

Душан цар 105

Душанић Светозар 145, 158, 164, 208

Душитова манастир – у попису 1570/1. г. 105

Ђаковић Исаија јенопољски митрополит 127 – гроб у м. Крушедолу 149

Ђаковица место – у попису 1485. г. 107 – Е. Челебија о Б. 107 – Хаџи Калфа о Б. 107 – на карти „Краљевство Србија" (1689) 107 – ц. у Б. (16. в.) 107

Ђанели Ђ. 192

Ђорђе Кратовац кујунџија занатлија (св. Борђе Кратовац, Георгије Новјајши, Свети Георгије Нови) – рођење 165 – као ученик Попа Пеје 165 – покушај потурчења 165, 166 – мучење 166, 167 – погреб у ц. Св. Марине у Софији (1515) 167, 170 – *Житије* (српскословенско) 168, 169, 171, 173 – *Житије* (рускословенско) (1539) 167 – *Служба* (српскословенска) 165, 167, 169, 171 – *ЖитијеБорђа*

Крашовца јермонаха Илије 167, 168 – *Служба св. Борђу Крашовцу Новом* (друга рускословенска 1558) 169 – мошти 170 – култ код Срба 170, 173 – у м. Хиландару 170, 171 – у *Омладинском календару за 1868. г.* 169 – у Пећкој патријаршији (1565) 172, 173 – у м. Студеници (1568) 172 – у смедеревској ц. 172 – у ц. Св. Јован у Великој Хочи 172 – у м. Темска 172 – у Богошевцима код Призрена 172 – у м. Ломници 172 – у м. Благовештење Страгарско 172 – у м. Благовештење у Каблару (1602) 173 – у м. Јежевици 173 – у Бугарској 173 – у ц. Св. Димитрија у селу Палатицији (1570) 320 – код грчких сликара 320, 322, 323, 324

Ђорђевић Драгутин архитекта – Трећа мушка гимназија у Београду 5 – **Никола** неимар 3

Ђорђија поп – купио рукописну књигу (1561) 103

Ђото (Giotto) 266

Ђур (Бер) место у Мађарској 124, 189

Ђурађ поп у Доњем Неродимљу 114

Ђурђе Смедеревац – тужбалица 152

Ђурђев Бранислав 97, 99, 101, 114, 271, 285

Ђурђев До место 111

Ђурђевић Марина *1–14*

Ђурић Војислав Ј. 127, 132, 142, 143, 158, 171, 172, 191, 239, 240, 241, 242, 244, 246, 252, 260, *297–317,* 323

Ђурић Замоло Дивна 2, 5, 6, 7, 16, 19, 21 – С. 260

Евгеније духовник 138 – **Старац** 155 – **Грешни** преписивач око Пећи (1560) 118

Европа 3, 32, 60, 99, 140, 255

Евлија Челебија путописац – о Баковици 107

Евлогије писар – преписао *Житије Борђа Крашовца* јеромонаха Илије 168

Евстратије дечански игуман – брига о библиотеци у м. Дечани 106

Елбасан у Албанији – **х. Св. Јована Владимира** 71

Елезовић Г. 100

Енгр Жан Огист Доминик 83

Ендел архитекта 21

Епир 67, 68, 130, 324

Ердељ – Димитрије штампар у Е. (1552–1563) 201, 202, 203, 207

Естонци 189

Есфигмен манастир – ктиторске обавезе сремских деспота Бранковића 132, 159

Есхил – драмска дела у *Зборнику* Димитрија Кантакузена (1474) 313

Етолија област 324

Ешкићевић Васа – утицај на М. Шербана 82

Жван село 274, 276, 277, 279

Ждрело манастир в. Благовештење код Ждрела

Железнец в. Демир Хисар

Живињане село – **стара ц.** (16–17. в.) 110 – **ц. Св. Недеље** (19. в.) 110

Живко мирски поп – сарадник на штампању *Цветног триода* (1566) 208

Живко поп – обновио ц. у Бураковцу (1592) 104

Живановић архитекта – зграда Треће мушке гимназије у Београду (1908) 5

Живковић Б. 266, 283 – **Станислав** о М. Шербану 93 – **Хаџи-Никола** 3

Жича архиепископија – потпадање под Охридску архиепископију 134 – у турском попису 1485. г. 102 – **властелинство** 103 – **манастир** – Сабор на Спасовдан 1220. г. 311

Загреб 37, 38, 39, 41, 42, 48, 91, 92

Загуровић Јероним которски властелин, штампар – штампа књиге у Венецији (16. в.) 187 – штампање књига у сопственом издању (1569) 187, 196

Замоло Д. Ђ. в. Бурић-Замоло Дивна

Запод село 111

„Застава" лист – о М. Шербану 82

Затрич место – црквено место (Венди кишес) 113

Захарије охридски архиепископ – духовни отац прота Гаврила 276

Звечани 120

Здравковић Иван – о симетрији и асиметрији у модерној архитектури 10

Зета – традиција Пећке патријаршије у З. 97 – губљење самосталности (1499) 175 – архитектура цркава у З. 242

Зиројевић О. 100, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 110, 112, 114, 116, 117, 118, 134, 141, 238

златни пресек 4, 8

Зограф манастир на Светој Гори 167, 231

Зочиште манастир – ц. Св. Врача (12–14. в.) 113 – **ц. Ваведења** (Св. Пречисте) 113 – **ц. Св. Јована** 113

Зрзе манастир 279, 281

Ибрахим-Паша велики везир 285

Ивања место 111

Иван Грозни руски цар 171

Иванов И. 271, 272, 273, 274, 278

Ивановић Милан 100, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 250, 298, 312

Ивачковић Светозар архитекта – Преображенска ц. у Панчеву (1874–78) 6

Ивић Алекса 130, 131, 132, 133, 137, 138 – **М.** 99 – **П.** 106

Иврала в. Врела Пречисте

изложбе – Југословенска уметничка колонија (1907) 37 – Прва југословенска изложба 51, 60 – Друга југословенска изложба у Софији 37 – Трећа југословенска уметничка изложба у Загребу (1908) 37, 38, 39, 42 – Четврта југословенска изложба у Београду (1912) 54, 55, 58, 59, 61, 62, 64, 65 – Прва изложба Српског уметничког удружења у Београду 39, 40, 42 – И. Уметничко-занатске школе у Београду (1908) 43, 47, 50, 51, 54 – И. Уметничко-занатске школе у Београду (1913) 63, 64 – И. друштва „Медулић" 51, 57, 58, 60, 62, 63 – И. Ивана Мештровића у Загребу (1910) 48 – Далматинска уметничка и. у Сплиту 39 – Прва јесења изложба београдских уметника (1928) 85 – Друга пролетња изложба југословенских уметника (1930) 85 – Шеста изложба београдских сликара (1931) 85 – Четврта јесења изложба (1931) 85 – И. М. Шербана у Новосадској гимназији (1926) 82 – И. М. Шербана са југословенским ауторима у Паризу (1928) 83 – И. у Новом Саду (1928) 83 – самостална и. М. Шербана у Новом Саду (1932) 87 – и. М. Шербана у Србији 94 – Шеста изложба групе - *Облик* (1931) 85, 86, 87, 88, 89 – Велика изложба сценографије у Београду (1938) 92 – Дванаеста пролећна изложба сликарских и вајарских радова југословенских уметника (1940) 92 – Ладина друга изложба (1909) 44, 45 – Ладина четврта изложба 49, 58, 63 – И. Југословенских сликара и вајара у Паризу (1928) 83 – Међународна изложба у Риму (1911) 51, 52, 53, 64, 65 – Међународна изложба у Паризу (1900) 32

иконе – са ликом св. Јована Владимира у Арденици 69 – заједничка и. *Св. деспота Бранковића* 148, 154, 160, 161, 162, 163, 164 – и. *Св. Јован Претеча Кефалофорос* 161 – и. *Богоматер Максимовска у Владимиру* 302 – и. *Христос на престолу са апостолима* у м. Грачаници 297-317 – и. *Богородица на престолу* у м. Грачаници 297–317; – и. *Св. кнез Лазар и Борђе Крајовац* (1667) 171 – и. *Св. Никола Скоропомоћник* у м. Дохијару 292 – синајска и. св. Јована Владимира 71 – и. са ликовима св. Саве и св. Симеона у Митилини 68 – и. *Пресвета Богородица са Христом* (1644/5) 161

Иларион београдско-сремски митрополит 148

Илиевски Петар Хр. 277, 282

Илија јеромонах – писац *Житија св. Броћа Крајовца* рускословенског (1539) 167, 168

Илин Раја из Штрпца 121

Илкић архитекта 5 – Народна скупштина у Београду (1903) 5 – хотел „Москва" у Београду 32

Индуно Д. 74

Ипић Сава 87

Иполит Римски *Апостолска традиција* 310

Исаија дечански игуман 106

Италија 51, 70, 82, 153, 192, 203 – почетак штампарства (1465) 188, 189

Ичко Наум 3

Јагић В. 168

Јагодина место 119

Јазак манастир деспот Јован Бранковић као ктитор 136

Јаков властелин, господар Баковице, вазал Вука Бранковића – новац са натписом „Јаков" 107

Јаковљевић Зоран 21

Јакопич Рихард 61

Јакшићи владарска породица 1, 141, 156 – сукоб са влашким војводом Михном 136 – **Ђура** 74 – **Марко** 128 – **Стефан** 128 – **Стефан Млађи** 133, 135

Јапина митрополија – *Св. Ахилеј* рад сликара из Линотопија 324 – **место** 321

Јанковић М. 118

Јанц Загорка 213, 214, 215, *229–236*

Јањево рударско место – у попису 1525. г. 113 – **ц. Св. Арханђела Михаила и Гаврила** 116 – *Четворојеванђеље* 282 – **ц. Благовештења** (1581) 116 – **ц. Св. Николе** стара 116 – **римокатоличка ц.** (19. в.) 116 – Прохор охридски у Ј. (1548) 116

Яцимирский А. И. 168

Јачов М. 146

Јапунья место – ц. Св. Јована – архитектура 250
Јевтић А. 225, 311
Јежевица манастир – лик св. Борђа Кратовца 173
Јелена принцеза – посетила изложбу Уметничко-занатске школе (1906) 43
Јелена ћерка деспота Јована Бранковића 155
Јелена супруга Јована Бранковића, ћерка деспота Стефана Јакшића Млађег 133, 155
Јеремија I васељенски патријарх 284, 294 – ктитор м. Ставроникита 294
Јерковић Вера 208
Јеротеј монах, дрворезбар – дрворезао крст за м. Крушедол (1602) 159
Јерусалим 103 – **Библиотека** и ширење култа св. Саве и св. Симеона 72
Јиречек Константин (Constantin Jireček) 67, 71, 134, 175, 152, 153, 155, 175, 179, 185
Јоаким игуман м. Врела (1560) 104
Јоаким игуман м. Крушедола 146
Јоаникије пустиножитељ (св. Јоаникије Девички) 117
Јов Игњат 88, 90, 92, 94
Јован дијак, преписивач – писао *Триод* (1530) 123 – преписивао *Јеванђеље* (1532) 123
Јован егзарх Бугарски – *Шестоднев* 313
Јован зограф – живописао м. Св. Николу Топличког 281
Јован мајстор интарзиста 274, 280 – архијерејски трон Прохора охридског (1540) 274
Јован оснивач м. Риле у Бугарској 69
Јован охридски архиепископ (1380) 281
Јован патријарх – у Пећкој патријаршији 103
Јован, отац Борђа Кратовца 168
Јован из Хјонаде 71
Јован Владимир, Јован Владимир Нови из Бугарске – на и. са тринаест сцена у м. Арденице у Албанији 69 – на ф. ц. Св. Ахилеја у Пенталофос Воју 70 – на житијиној и. у ц. Богородице Фанеромени у Трнову 70 – у тесалијској ц. у Оксинији код Каламбаке 71, 72 – мошти у Елбасану 71 – м. Св. Јована Владимира у Елбасану 71 – *Житије* и *Служба* (18–19. в.) 71 – лик у х. Св. Ахилеја у Пенделофу 71, 72 – на једној синајској и. 71 – о ширењу култа Ј. В. 72
Јован Дамаскин 303
Јован Драгослав велики казнац 112
Јован Златоусти – *Слово на Рођење Христово* 305
Јован Нагој Басараба влашки војвода 128, 136, 138, 142, 143, 145, 156 – помаже при подизању м. Крушедола 140
Јован Радул (1495–1508) влашки војвода 133, 135, 136, 156
Јован Србин поп из Кратова, преписивач, илуминатор, минијатуриста 213, 231 – рукописи настали 1558–1583. г. 213, 214, 215, 216
Јован Урош Палеолог (1350–1422) 67 – монашко име Јоасаф 67 – у старој Саборној ц. м. Велики Метеори 67, 68
Јованов Јаков 121 – **Лазар** 121
Јовановић В. 244 – **Даница** 30 – **Ђорђе** вајар 43, 53, 63 – *Туђа* 45, 46 – **Коста** 5, 30, 32, 34 – Официрска задруга у Београду (1908) 32 – зграда Народне банке (1889) 32 – **Милан** дворски фотограф 20, 21 – фотоатеље на Теразијама 20, 21 – фотоатеље на Обилићевом венцу 21 – **Миодраг** 2, 4, 5, 6, 8, 42, 73, 74, 75, 76 – **Михаило** београдски митрополит саставио *Житије деспота Јована Бранковића* (1861) – **Павле** 20 – **Паја** сликар 63 – цр. *Три браћа Антоновића* 16 – **Соја** 21
Јоксимовић Ђорђије (Борђе) 208
Јосиф јеромонах, ктитор живописања м. Крушедола 146
Јосиф пелагонијски митрополит, охридски архиепископ (1746–1752) – као ктитор м. Дохијара 293, 294
Југовић М. 284
Југославија 60
„Југословенски гласник" – о М. Шербану 87
Јупек Лео 83

Казакова Н. 303, 305, 306
Кадијевић Александар *1–14*
Кајмаковић З. 172
Каламбачка епархија 71
Калевит софијски митрополит 134, 135
Каленић манастир архитектонски простор у зидном сликарству 259
Калеши Х. 273
Калић Ј. 118
Kambouri-Vamvoukou M. 255
Кантакузина ћерка деспота Бурђа Бранковића – дарови м. Крушедолу 144
Каратаев И. П. 187, 195, 201, 219, 220
Караџић Вук Стефановић 197
Карачи сликар 78
Карло VI цар 164

Карло Попија – обновио х. Св. Јована Владимира у Елбасану (1381) 71
Карловачка митрополија 149
Касторија као митрополија 320, 323
Катарина Цељска удовица грофа У. Цељског 152, 153
католици и глагољичке и ћириличке књиге 209
Каукеркен Корнелис ван (Cornelis van Caukercken 1626–1680) фламански бакрорезац 78
Кауфман Е. (E. Kaufman) 1, 2
Качаничка клисура 110
Кашанин М. 74, 127, 137, 142
Кашић Душан Љ. *97–126,* 134, 148, 272
Кесић С. 248
Кики Евжепија 30
Кил М. (Kiel M.) 237
Кипријан Рачанин – *Стихологија* (1692–94) 151
Кириакоудис Е. Н. 319
Киризмић Рајко призренски властелин (14. в.) 109 – задужбинар ц. Св. Николе Рајкове 109
Kirin A. 135
Кисас Сотириос К. 68, 71, 274, *289–295,* 321
Кићовић Мираш 185
Кичево 274, 282 – дела примењене уметности у К. (16. в.) 279 – Прохор охридски архиепископ у К. 272 – Димитар Кратовски као ктитор у К. 280
Климт Густав 20
Кључевски В. (В. Ключевский) 168
Кнежевић Б. 238
Кобасица Стјепо критичар 45
Ковачевић Е. 113
Кодов Х. 213
Коен Леон сликар – с. *Рај* 62 – с. *Пролеће* 62
Кожухаров С. 213
Козаничка епархија 71
Козма епископ са Кипра 71
Козник место – развалине омање ц. 113
Којић Б. 7
Коларић М. 2, 4
Колендић Петар 185, 186, 192
Компин Аријанит албански великаш, отац Ангелине Бранковић 153, 159
Коморан место 124
Кондо Вук златар – оков *Бешеновског четворојеванђеља* (1566) 235
Конески Б. 277
Коничка епархија 71
Константин зограф из Хјонаде 71
Константин Костенечки граматик 275
Константин Филозоф биограф деспота Стефана 99 – први у Срба наводи изреке хеленских мудраца 313
Копчиновић Михаило – м. Вољавча као задужбина М. К. 246
Коњарек Јан вајар 42 – *Радник на одмору* 42
Коњовић Милан 83, 85, 86
Копорић место – у попису 1525/6. г. 113
Кораћ призренска породица (16. в.) 109 – **В.** 142, 239, 252, 309
Кориш село код Призрена – **ц. Св. Петра** 109 – **ц. Св. Николе** 109 – **ц. Св. Ђорђа** 109 – **м. Мужљак** 109 – **м. Свети Марко** 110
Корнанков Д. 255
Коруновић Момир архитекта – Пошта 2 у Београду 9 – соколски дом у Ужицу 9 – соколски дом у Куманову 9
Косово 99, 101, 102, 113, 115, 188, 250
Косово поље област – у попису 1455. г. 113
Косовска битка (1389) 99, 100, 106, 114, 115
Костадин презвитер из Пећи писао *Осмогласник* (1520) 124
Kostaea C. 143
Костић сликар 87 – **Мита** 246 – **Петар** 97, 271, 276, 284
Котарчић Љ. 221
Котор – употреба угласте ћирилице у штампарству (16. в.) 192
Котлина место – на месту старе ц. џамија 111
Кох Г. (G. Koch) 273
Коцо Д. 273, 280
Крагујевац 94
Крајков Јаков штампар из Софије – ангажован код штампара Ј. Загуровића 187
Краков – ћириличко штампарство 194, 209 – штампање *Октоиха* и *Часловца* (1491) 189 – штампање *Триода постног* и *Триода цветног* (1493) 189
Краснов архитекта 7, 25
Кратово – место рођења Борђа Кратовца 165, 169 – најстарији рукопис исписан у првој половини 16. в. 213-216 – преписивачке школе (16. в.) 229, 231 – као најзначајнији град европске Турске 280
Краус Ото критичар 38, 42
Кр(и)веник (Покровник, Покревник) – у попису 1452/3. г. 111 – у попису 1544. г. 111 – у попису 1568. г. 111

Крема Л. (L. Crema) 1

Кремиковски манастир – ктиторски запис митрополита Калевита 135

Крижанић Пјер 92

Кристен Карл грађевински извођач 17 – зграда П. Папакостопулоса на Топличином венцу у Београду 17, 22

Крстић браћа архитекти – зграда господе Јеленић у Београду (1931) 10 – вила Д. Томића у Београду 11 – вила О. Лазића у Београду 11 – **Ђорђе** 42 – **Милица** архитекта 8

Крушедол манастир – ц. Благовештења – архитектура 239, 240 – датовање 240 – хронологија подизања ц. 142 – оснивање и деспоти Бранковићи 127–149, 179 – као седиште митрополије 12, 147 – књижевна школа (16. в.) 181 – првобитна Сретењска ц. 141 – првобитни иконостас 143 – датовање икона 143 – живописање 146, 147 – мошти сремских деспота Бранковића 153, 154, 155, 164 – лик св. Максима 158 – ликови Симеона Немање и Св. Саве 158 – гробница Бранковића 160 – као гробница М. Обреновића 149 – гробница Арсенија IV Шакабенте 149 – фреске у припрати (1543) 162 – значај и. *Св. деспоти Бранковићи* 163, 164 – *Јеванђеље* инока Никанора (1579) 164 – *Четворојеванђеље* (16. в.) 232, 235 – **м. ризница** 143, 144, 145 – **библиотека** 143, 144, 145 – **село** (15. в.) 141 – **ц. Сретења Господњег** 158, 159 – лик св. Максима 158 – лик св. Саве Српског 158

Крушедолска митрополија 127, 149

Ктенас Христофор архимандрит 290, 293, 294

Кузмикан манастир у близини Пећке патријаршије – у турском попису 1485. г. 103

Кукијарис Силас *67–72*

Кулић Б. 149

Култерман Удо 42, 33

Куманово – Соколски дом 9 – спомен обележје на Зебрњаку 9

Кумрић Александар 87

Кумундруерас К. 69

Купелвизер Леополд бечки сликар, назарен 74

Купиново град Купник, Купиник, 133, 135, 137, 142, 153, 154 – долазак Бранковића (1486) 130 – **ц. Св. Луке** 137, 141, 153, 155, 156, 160 – мошти слепог деспота Стефана 130, 131, 132 – проглашење деспота Јована за светитеља 131, 133, 137 – *Хиландарска повеља* Симеона Немање у К. 180

Курипешић Бенедикт путописац 102, 115, 117, 119, 120 – о духовном животу српског народа (1530) 102, 119, 120 – у Приштини (1530) 114, 115 – у м. Бањска 117

Куркутиду Е. 68, 70

Кусовац Никола 73, 74, 75, 76, 79

Куцовласи 320

Лаб нахија – у попису 1455. г. 123

Лабићево место – пећине-испоснице-ћелије 113 – **Велика ц.** 113 – **Мала ц.** 113

Лавра манастир – трпезарија (1512) 305

„Лада" уметнички савез 37, 38, 39, 55 – Друга изложба (1909) 44, 45 – Четврта изложба 49, 51, 58, 63

Лазар кнез 142, 144 – ширење култа 151, 165 – на и. у м. Хиландару са Борђем Кратовцем 171

Лазар поп у Доњем Неродимљу 114

Лазревић Бранко књижевник, естетичар, критичар 49, 50, 51, 54, 55, 58, 59, 65 – **Стефан** деспот 229, 246, 248

Лазић Гордана *15–35* – **Милорад** 188 – **Снежана** 24

Лакедемонија 305

Ламброс Сп. П. 291, 293

Лапушња манастир – архитектонски простор 260

Лапушнеану Јован Александар IV молдавски војвода – ктитор м. Дохијара 276, 289, 293 – ктитор изградње и живописања католикона м. Дохијара 289

Ласкарис М. 284

Лезбос острво 68

Леко архитекта 7, 18 – палата „Атина" у Београду (1900) 5

Лепенац река 110

Ле Сиданер 56

Лесковац Младен 92

Лесново манастир – Димитар Кратовски као ктитор 278 – породица Димитра Кратовског као ктитори 278, 279

Летонци 189

Летопис Матице српске – о М. Шербану 82, 84

Livia-Hantlaki G. 321

Линотопи место у Грчкој – сликари из Л. и Српска црква 319–325

Липљан место – **ц. Ваведења Богородице** (1441) 114

Литванци 189

Лицов К. фон (C. von Lützow) 76

Личеноска З. 279

Личеноски Лазар 83, 92

Ловрић Божо хрватски песник – поводом Треће југословенске уметничке изложбе 37

Ловрин Вице – осликао ц. Св. Богородице у Тврдошу 260

Локвице село – **ц. Св. Илије** (1866) 110 – **ц. Св. Арханђела** (14. в.) 110 – **ц. Св. Јована** или Св. Борђа (16. в.) 110

Ломпица манастир – ц. Светог Ђорђа – лик св. Борђа Кратовца 172 – архитектонски простор у зидном сликарству 263, 264 – архитектонски простор у зидном сликарству **капеле Св. Стефана** 264 – осликавање 264

Лонгин зограф – осликао м. Ломницу (16. в.) 264

Лонгин митрополит 145, 146, 148

Лондон – Међународна изложба (1907) 32

Лоренцети Амброђо (Ambrogio Lorenzetti) 266

Лос Адолф 25

Лот Андре (Andre Lhote) ликовни педагог 83, 84 – и М. Шербан 83, 84, 85

Лубарда Петар 83

Лука протопоп – писмо о вратима м. Слепчански Продром 280

Лукић Живојин 43, 44, 48

Лукомски Виктор архитекта 8

Луначек Владимир 37

Лутовац Милисав 99, 100

Лучев Иван 83

Љубавић браћа штампари из Гораждa 198, 204 – штампање књига у Венецији (1519–23) 185, 194 – пренос штампарије у Румунију (1545/7) 201 – *Служабник* (1519) 194, 195 – **Божидар Горажданин** штампар 199, 201, 204, 206 – **Димитрије** штампар 201, 202 – **Ђурађ** презвитер 194, 204 – **Теодор** милешевски јермонах, штампар 199, 203, 204, 205, 206, 210, 220 – у Венецији (1519) 204, 206 – у м. Милешеви 206

Љубижда место 107

Љубинковић Р. 280 – о грачаничким и. *Христос на престолу* и *Богородица на престолу* 297, 298

Љубић Шиме 103

Љубљана 91

Љубостиња манастир архитектонски простор у зидном сликарству м. Љ. 259

Mavropoulou-Tsioumi C. 320

Мазалић Ђ. 263

Мађарска – почетак штампарства (1473) 189

Мајиц – почетак штампарства 188

Макарије митрополит Новгорода и Пскова (1539) 167, 170

Макарије јермонах милешевски штампар 203

Макарије цетињски јермонах 210 – штампар влашких (румунских) књига у Трговишту (1508–1512) 136, 191, 192 – штампање књига у Венецији 191 – збирка М. књига у Хиландарској библиотеци 191

Македонија 255, 276, 278, 282, 324

Максим владика в. Бранковић Борђе

Максим Миха (Mihai Maxim) 272, 284, 292

Максим игуман м. Грачанице 248

Максим руски митрополит 302

Максимовић Ј. 278

Мала Азија 273

Мало Бело Поље место у Метохији 103

Манасија манастир 239, 240 – архитектонски простор у зидном сликарству м. М. 259

Манастирица место 110

Мандић Светислав 197

Мане Едуар 56

Маневић З. 2, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 30, 32

Мано-Зиси Катарина 197, 208

Манојловић Тодор – о М. Шербану 85, 86, 89, 90

Мара ћерка деспота Стефана Бранковића 152, 159, 163

Мардарије игуман м. Бање 203, 204, 205, 220

Мардарије јермонах штампар Мркшине цркве 208, 210 – *Четворојеванђеље* (1552) 206, 209 – *Четворојеванђеље* (1562) 208, 209 – *Триод посни* (1566) 208, 209

Мардарије јеромонах милешевски штампар *205, 206, 221 – штампао Београдско четворојеванђеље* (1552. и 1557) 117, 208, 210

Марија ћерка деспота Јована Бранковића 155

Марија мајка Борђа Кратовца 168

Марија ктитор осликавања ц. Св. Димитрија у Палатицији (1570) 320

Марија Александровна руска царица – приложница српских цркава 103

Маринковић Боривоје 185 – **Миха** 53, 54 – **Радмила** 133, *175–184*

Маричка битка (1371) 111

Марко мајстор интарзиста 274, 280 – архијерејски трон Прохора охридског архиепископа (1540) 274

Марко Ксилокаравис цариградски патријарх и охридски архиепископ 281

Марко Требињац поп – о претварању цркава у џамије (15. в.) 101

Марков манастир архитектонски простор у зидном сликарству у м. М. 259

Марков Петар крзнар у Крушевцу – у имовини П. М. и књиге Ф. Р. Мицаловића штампане 1512. г. (1544) 193

Марковић В. 131, 132, 133, 134

Марковић-Млатишума Станиша – м. Драча као задужбина С. М.–М. 246

Маркони Винсент грађевински извођач 17, 19 – Гранд хотел у Београду 17, 19 – Дом Друштва за улепшавање Врачара 17

Мартиноски Никола 83, 91

Мартиновић У. 12

Мартиновић-Цвијин К. 6

Масареки Петар папски визитатор 115, 123 – извештај о М. Обилићу (1623/4) 115 – у Призрену (1623) 107

масони 19, 25 – Велика ложа у Југославији (1919) 19 – амблематика 24 – М. Антоновић као масон 19, 25 – Б. Вајферт као м. 19 – Д. Миличевић као М. 20

Матејча манастир 321 – архитектонски простор у зидном сликарству м. М. (15–16. в.) 259

Матеј писар – у Слепчанској школи 275

Матија Властар – *Синтагма* М. В. 284

Матија Корвин угарски краљ 127, 130, 136, 153, 156, 179

Матис Анри 83, 94

Матић В. 130, 137, 141, 142, 240, 241, 242, 243 – **Павле** 30

Матка место – **Богородичина црква** – архитектонски простор у зидном сликарству Б. ц. 260, 261

Матковски А. 271

Матоска река 114, 112

Матош Антун Густав 37

Maul D. 78

Махмуд-паша Бушатлија – у Призрену (1795) 109

Мацура архитекта 12

Медаковић Дејан 2, 5, 73, 76, 142, 143, 160, 164, 171, 185, 191, 196, 197, 198, 200, 201, 207, 208, 219, 232, 238, 243, 266, 298, 305

Мекдоналд В. Л. (W. L. Macdonald) 1

Менандар 303

Менар 56

Мендервил Јоханес де – *Reise ins heilige Land* рукопис 231

Метеори 67

Метохија 99, 101, 102, 104, 105, 107, 117, 119, 250

Мехмед II султан 105, 134

Мештровић Иван 38, 47, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 62 – на изложби у Загребу (1908) 38 – изложба И. М. у Загребу (1910) 48 – фигура Милоша Обилића 48 – *Видовдански фрагменти* 52 – циклус *Марка Краљевића* 52 – *Моја мајка* 59

Мијатовић Никола 30

Мије Г. (G. Millet) 172, 321

Микеланђело 46, 48, 60

Миклошић Фр. 180

Милан „штампар" милешевски 220

Милан из Обна у Црној Загори – штампао *Молитвеник* (1545) 203, 205, 206

Милановић-Јовић Оливера 142, 154

Милаш Н. 139, 140

Милешковић Б. 1

Милетић-Абрамовић Љ. 8

Милешева манастир 169, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 261 – прва штампарија (1544) 203 – нова штампарија (1557) 206, 207 – значај у србуљском штампарству 206 – Б. Вуковић у м. М. 204, 206 – *Псалтир* (1544) 177, 219–227 – типографија 221, 222, 226 – штампарске грешке 223 – поговор 224, 225, 226; *Молитвеник* (1546) 177, 219–227 – типографија 221, 222, 226 – штампарске грешке 223 – поговор 225, 226; *Псалтир* (1557) 177 – препис *Зборника* (1536) 179; архитектонски простор у зидном сликарству 262, 263 – зидно сликарство 322 – портрети Саве Немањића и Симеона Немање (13. в.) 67

Милица кнегиња – као монахиња Евгенија издала повељу м. Дечанима (1397) 106

Милица звана војвоткиња Деспина, супруга Јована Нагоја Басарабе 136, 140, 143 – помоћ приликом подизања м. Крушедола 147 – поклон ризници м. Крушедола везени фелон 143, 145

Миличевић Душан хотелијер 19 – као масон 20 – **Коста** сликар 43, 44, 48 – с. *Дунавско пристаниште* 50 – **Милић** 30

Миловановић Ђока 42 – на изложби у Загребу (1908) 39 – пејзажи из Хиландара 40 – **М. А.** 39 – **Милан** сликар 39 – с. *Душанов мост на Вардару* 41, 42

Миловска Д. 169

Милосављевић Пеђа 93

Милошевић Д. 67, 154, 158, 162, 299 – **Милош** 196

Милуповић Мило 85, 88

Милутин краљ 248 – архитектонска решења у споменицима к. М. 258, 259, 261, 262, 264, 267, 268 – саградио м. Богородица Љевишка у Призрену (1306/7) 107

Мина јеромонах – запис из 1552. г. 106

минијатура – велики дука Алексије Апокавк на м. (1341–1345) 161

Минхен 32, 62

Милюков П. Н. 272, 279

Миок Д. 140

Мирковић Воја 30 – **Л.** 99, 121, 142, 143, 144, 145, 158, 164, 168, 169, 170, 172, 214, 216, 309 – **Мирко** 97, 105, 134, 140, 271 – **Чеда** 30

Мирчеа (J. R. Mircea) 133, 135, 136, 140

Митилина на острву Лезбосу – Митрополитски музеј – и. са ликовима св. Саве и Симеона Мироточивог 68

Митриновић Димитрије критичар 51, 52, 58, 64

Митровић М. архитекта 12

Митровица 120

Митрофан монах из м. Зограф (1539) 167

Михаило зограф из Хјонаде 71

Михаило кнез из Пљеваља 123

Михаило призренски митрополит 108

Михаиловић Јања неимар 3

Михајловић Р. 73, 75

Михајловски В. 310

Михна војвода 136

Мицаловић Франо Ратков дубровачки штампар – покушај штампања српских књига у Дубровнику (1510) 192 – проширење ћириличког штампарства у Венецији (1512) 192 – пренос штампаних књига у Србију из Венеције (1512) 193 – ћирилично *Офучије Бого-родице* (1512) 209

Младеновић Александар *219–227*

Мојсеј Дечанац монах штампар – у штампарији Б. Вуковића (1536/8) на штампању *Саборника (Празничког минеја)* 106, 201 – у штампарији Д. Љубавића на штампању *Молитвеника* (1547) 201

Мокри Дол манастир – у попису 1485. г. 105

Молдавија 147, 284, 289 – односи са Охридском архиепископијом 292, 293 – ћирилски запис у *Минеју за јуни* писара јеромонаха Доротеја, молдавске редакције 292

Молепар 78

Molin Virgil 191

Молтени Г. 74

Момчиловић – на изложби у Загребу (1908) 39

Момировић Петар 142, 202, 279

Моне 56

Монасан Ги де 32

Мор Ђорђе београдски бан (1501) 154

Морава нахија – у попису 1455. г. 113, 123

Моравска као средиште словенског штампарства (16. в.) 194

Морача манастир 261 – архитектонски простор у зидном сликарству м. М. 264 – антички мудрац на фрескама м. М. 313

Мосареки Петар папски визитатор – о српским свештеницима (1623/24) 123

Москва 11, 43 – Кремљ **Благовештенски сабор** металне двери 306 – **Државна библиотека** В. И. Љењина *Служба светом Борђу Крајовцу (Новом)* презвитера Василија (1558) 169

Москопоље, Москополис 320 – прештампавање *Службе св. Јована Владимира* (1741) 71

Мошин В. 305, 312

Мркшина црква манастир 169, 205, 206, 208, 210 – штампање књига (1566) 205 – *Четворојеванђеље* (1562) 177 – *Триод цветни* (1566) 177, 206 – *Триод постни* (1566) 206

Мужљак манастир код Кориша 109

Мурат I султан 115

Мурат II султан 105, 115

Мурат III (1574–1595) султан 105

Мурат Марко 43, 46, 51, 53, 55 – Н. Петровић о М. М. 44, 45

Мушицки Лукијан 189

Мушниково – ц. Св. Апостола – рад грчких сликара (1563/4) 323

Мушутиште место 120 – **ц. Св. Петра и Павла** (16. в.) 110 – **ц.** стара **Богородице Одигитрије** задужбина Јована Драгослава (1315) 112 – **ц. Св. Николе** 112 – **ц. Св. Спаса** 112 – **ц. Св. Симеона** 112 – **ц. Св. Арханђела Михаила** 112 – **ц. Св. Николе** (друга) 112 – **ц. Св. Атанасија** 112 – **ц. Св. Ђорђа** 112 – **ц. Св. Петке** 112 – развалине омање **ц.** 112

Настасијевић Живорад 43, 54

Nasturel P. S. 289

Начић Јелисавета архитекта – зграда основне школе у Београду (1906) 5

Небрегошт место – **ц. Св. Илије** 110
Невола Јан 5
Неготин српска црква 4
Недељко новобрдски поп – забелешке (1532. и 1542/3) 313, 314
Немањићи 142, 146, 147, 151, 160
Немачка 202, 207 – почетак штампарства 189
Немировски Евгеније Љвович 189, 194, 197
Непадовић Павле митрополит – у црквици Благовештења м. Обеда на острву Обедске баре код Купинова (1754) 137 – опис крушедолске ризнице (1753) 143, 144
Ненезић З. 19, 25
Неофит из Верије митрополит 323
Неродимље област 114
Несторовић Богдан архитекта 5, 6, 7, 8, 10, 15, 18, 23, 27, 30, 32 – Управа фондова у Београду (1903) 5 – кућа трговца Стаменковића у Београду (1910) 7 – Београдска задруга 32
Нешковић Никола вршачки сликар 1, 15, 19, 30, 164 – израдио копију и. *Св. десеторица Бранковића* 164
Никанор калуђер, преписивач *Слова светих отаца* (1503) 123 – преписивач у м. Дечани 108
Никанор грачанички митрополит, **хиротонија** – на и. *Христос на престолу са апостолима* 297–317 – на и. *Богородица на престолу са пророцима* 297-317 – ктиторство 312 – библиотека м. Н. 312 – као присташа Охридске архиепископије 298 – брига за књигу 298, 312 – штампање *Октоиха* (1539) 298, 312 – и антички текстови 314
Никанор инок писао *Јеванђеље* за м. Крушедол (1579) 164
Никанор јеромонах милешевски 203, 204 – у Венецији (16. в.) 220
Никанор митрополит липљански односно новобрдски 122, 200, 202, 220, 285, 313, 314 – у м. Грачаници (1544) 116 – запис на *Прологу* за три месеца (1530) 202
Никанор српски архијерej, охридски архиепископ (+1557) 285
Никић Љубомир 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 30, 33, 100
Никодим Светогорац Агиорит – *Празничник* (1749–1809) 72
Никол Ј. (J. Nicole) 1
Никола брат Димитра Кратовског – ктитор м. Леснова 279
Никола охридски архиепископ 281
Никола V папа – була о грађењу цркава на тлу Угарске (15. в.) 243
Никола протомајстор – осликао м. Богородицу Љевишку у Призрену 108
Николај Софијски обућар – каменовање у Софији (1555) 170 – мошти 170
Николајевић Божидар С. критичар 65 – предавач на Уметничко-занатској школи у Београду 40 – о изложби Српског уметничког удружења 40, 41 – о изложби Уметничко-занатске школе у Београду (1908) 43 – о четвртој Ладиној изложби 49 – **Миливој** – о М. Шербану 94
Николаос сликар из села Линотопи 319, 323, 324 – у ц. Св. Димитрија у селу Палатицији (1570) 319, 320, 324 – сликарска радионица 320
Nicolescu S. 136, 145, 213
Николић Ђура грађевински извођач 17 – Палилулска основна школа 17
Николовски А. 255
Никољац манастир код Бијелог Поља – архитектонски простор у зидном сликарству м. Н. 264
Никон јеромонах, ктитор живописања м. Крушедола 146
Нифон солунски митрополит и цариградски патријарх 135 – *Житије* 135
Нифон II васељенски патријарх *Житије Нифона* светогорског прота Гаврила 276
Новгород – ц. Преподобног Евтимија Великог 167
Ниш место 119, 231
Новаковић Стојан 157, 169, 207, 284, 304
Нова Павлица манастир архитектонски простор у зидном сликарству у *Причешћу апостола* 259
Нови Пазар – претварање цркве у џамију 100 – **ц. Св. Петра** седиште рашких епископа 118 – **Дежеви двор** 118 – **дворска ц.** 118 – Евлија Челебија о Н. П. 118
Нови Сад – Библиотека Матице српске – *Псалтир* 44 листа 185, 186, 188, 191 – *Молитвеник* (1546) 221 – **Галерија Матице српске** – с. *Са Калварије* М. Шербан 85, 87 – с. *Мртва природа* М. Шербан (1935) 87 – с. *Пролеће у Фрушкој гори* М. Шербан 87 – с. *Предео из Фрушке горе* 87 – **М. Шербан** у Н. С. – у Мушкој гимназији 82, 83 – изложба (1928) 83 – изложба (1908) 94 – изложба (1932) 87 – изложба (1933) 87 – **зграда Радничке коморе** 10

Ново Брдо град и рудник 101 – пад (1441) 100, 113, 115 – у попису 1525/6. г. 113 – ливење слова у руднику за грачаничку штампарију 198, 199 – зборник хеленских драмских дела (1474) 313, 314

Ново Хопово манастир – првобитна грађевина живописана 1541. г. 137 – садашња ц. (1576) 137

„Новости" лист 92

Новострујев 132, 180

Ножинић О. 17

Нонвејер Никола инжењер 26

Норвежани 189

Нушић Бранислав 20, 117

Обед манастир 141 – дрвена црквица Благовештења 137

Обедска бара 137

Облик група београдских сликара (1931) 85, 90, 91, 92 – изложба (1931) 85, 86, 87, 88, 89

Обно у Црној Загори 203, 205, 206

Обреповац 94

Обренов Лазар из Штрпца 121

Обреновић Александар краљ 31 – **Милан** 149 – **Милош** кнез – градитељство у доба М. О. 3, 4

овчарско-кабларски манастири „Српска Света Гора" као преписивачки центри 229

Oikonomides N. 289

Оксипија у Каламбачкој епархији – **х. Св. Георгија** – лик Јована Владимира 71, 72

Окунев Н. 321

Олар Корнелија 201

Оливер поп, презвитер, преписивач књига 202, 203

Оливијери Карло (Carlo Olivieri) аустроугарски пуковник 82

Онуфри зограф живописао м. Зрзе 281

Опленац црква 19

Ораовац Ђорђе 83

Ораховац варошица – стара **ц.** 113 – **ц. Успенија Богородице** (1859) 113

Орашје село – **ц. Св. Јована** – архитектура 246, 248

Оргосто село 111

Орест јеромонах – преписивач дела посвећених кнезу Лазару (1536) 177

Орешека село 111

Орландос А. К. 290

Острогорски Г. – о синајској и. *Јована Владимира* 71

Отоманска држава – српски живаљ (16. в.) 175

Охрид 70, 274, 278, 282, 284 – **ц. Св. Богородице Перивлепте** (Св. Климент) 272 – гробна плоча Прохора охридског 272, 273 – трон Прохора охридског (1540) 272, 273, 274, 280 – полијелеј Прохора охридског архиепископа 272, 274, 280 – сахрана Прохора охридског (1550) 273 – **Архиепископска библиотека** 274 – литургијски предмети 274 – кости Климента Охридског пренете из м. Св. Пантелејмон 273 – **Света Софија** 274 – губљење својства катедралне ц. 274 – претварање у џамију 272 – сличност Григоријеве припрате са трпезаријом м. Дохијара 272, 276, 292 – **Богородичин манастир** – прот Гаврило у Б. м. 276 – **Имарет** установа – на месту Климентове ц. 273 – **Свети Пантелејмон манастир** 274 – претварање у џамију 272 – рушење и изградња Имарета (15. в.) 273 – пренос костију Климента Охридског у ц. Богородице Перивлепте 273 – **Сабор** (1532) 148

Охридска архиепископија 71, 98, 148, 271, 273, 276, 277, 279, 280, 283, 284, 285, 298 – **Библиотека** 274 – *Грчки кодекс* О. а. 274 – однос са Пећком патријаршијом у 15. в. 97, 98, 319, 320, 322, 323 – сагласност за потчињавање Пећке патријаршије (1525–1528) 98 – однос према Српској цркви 97, 134, 135, 282 – однос молдаво-влашке епархије са О. а. 276, 284, 292 – дуборезачка делатност (16. в.) 279 – црквенословенски језик у О. а. 281, 282 – доминација ресавске писмености у О. а. 282 – однос са Светом Гором 294 – потискивање О. а. 139, 148 – Димитрије Кантакузин о О. а. 314 – Никанор, грачанички митрополит о О. а. (1534/5) 298, 314

Охризаде род утицајних муфтија у Охриду 273, 284

Павле поп у Штрпцима 121

Павле смедеревски епископ, митрополит – побуна против јурисдикције Охридске архиепископије 98, 148, 271, 276, 283, 298 – покрет за осамостаљење Српске цркве 97, 283, 284, 285, 298

Павловић Леонтије 110, 132, 133, 145, 153, 154, 155, 157, 159, 169, 170, 172, 180, 181, 283 – **Милан** 22

Пајсије игуман м. Хиландара – код руског цара Ивана Грозног (1550) 171

Пајсије патријарх (1614–1648) – у м. Грачаници 116

Пајтић П. 108, 121

Пакрац – Библиотека Епархије славонске – друга по величини збирка штампаних срубуља 188, 221

Палатицца близу Верије – **ц. Св. Димитрија** – као метох м. Хиландара 68 – рад сликара Николаоса (1570) 319, 323, 324 – осликавање (1570) 319, 323 – зависност од м. Ватопеда 321 – лик Св. Саве 68 – ф. *Успење Богородице* 321 – ф. *Св. Ахилеј* 323 – ф. *Св. Климент Охридски* 323 – ф. *Св. Димитрије* 323

Палеолози – епоха 161, 308 – традиција уметности 276 – увођење васељенских судија 308 – Јован Урош в. Јован Урош Палеолог

Panaitescu P. P. 136

Панић-Суреп М. 118

Панковић Душан 189

Панкратије јеромонах, игуман м. Крушедола 145, 146 – писао *Четворојеванђеље* по заповести архиепископа Максима 157

Панкратије митрополит (1515) 167

Панонска област – продор Турака (15–16. в.) 127

Пантелејмон манастир – *Житија* и *Службе* св. Саве и св. Симеона 72

Пантић Мирослав 185, 186, 193

Панчево 241 – **Успенска ц.** 4 – **Преображенска ц.** (1874–78) 6

Papaevangelou P. S. 320

Папас Јован из Неокастре (Елбасан) – штампао *Службу* и *Житије* Јована Владимира (1690) 71

Париз 20, 32, 62 – Међународна изложба (1900) 32 – Ајфелов торањ (1884) 33 – Гимарова станица метроа (1899) 33 – **Лувр** 83 – с. *Der Hegle Joseph* 77 – **М. Шербан** у П. 83, 84, 86 – Колароси (Colarossi) сликарска школа на Монпарнасу 83 – изложба југословенских сликара и вајара (1928) 83

Патринелис Х. Г. 294

Пауновић Сипиша 92

Пафнутије игуман м. Св. Николе Топличког 278, 280

Пахомије писар, преписивач, калиграф Слепчански – у Слепчанској школи 275 – личне интервенције у преписивању 275

Певзнер Николаус (N. Pevsner) 1, 24

Пезаро место 192

Пејановић Ђорђе 102

Пејин из Штрпца – **Новица** 121 – **Радивоје** 121 – **Раја** 121

Пелагонија – Прохор охридски у П. 272, 278, 279 – дела примењене уметности у П. (16. в.) 279

Пелион област 324

Пелопонез 254

Пенделоф у Казаничкој епархији **х. Св. Ахилеја** – лик Јована Владимира 71, 72

Пенић Дујмо 83

Пенталофос Воја код Кожана у Тесалији **ц. Св. Ахилеја** – лик св. Јована Владимира (1774) 70

Пепик кратовска породица – Крстовдан породична слава 279

Перић Фердо 83

Персијанци 189

Песиос Т. 70

Петар поп из Бање – преписује *Четворојеванђеље* (16. в.) 123

Петар Велики – чин хиротоније у време П. В. 301

Петар из Горанаца – у попису 1452. г. 111

Петар Смедеревац златар у Бечкереку – оковао *Четворојеванђеље* јеромонаха Панкратија (1514) 145, 157 – оков *Крушедолског четворојеванђеља* (1540) 235

Петар терзија – даривао *Јеванђеље* митрополиту Никанору (1548) 116

Петканова Д. 304

Петковић Владимир критичар 55, 56, 57, 64, 65 – **В.** 134 – **Вл.** 105, 110, 118, 122 – **В. Р.** 163, 165, 172 – **Сретен** 67, 104, 116, 122, 140, 143, 145, 147, 148, 161, 162, 163, 164, 170, 171, 172, 173, 258, 263, 264, 271, 319, 320, 321, 322, 323

Петров Михаило С. сликар и критичар – о М. Шербану 82, 84, 91

Петровић Вељко 74, 127 – **Д.** 276 – **Зора** 88 – **Миодраг** 43, 44, 48, 54 – **Надежда** 39 – на изложби Српског уметничког удружења 41, 42 – као ликовни критичар 44, 45, 46, 48, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65 – на изложби у Риму (1911) 53 – на Четвртој југословенској изложби (1912) 62, 65 – **Растко** – о М. Шербану 85, 86, 89, 90, 91 – **Р.** 57

Петроград – Јавна библиотека Салтиков-Шчедрин – најлепши примерак цетињског *Псалтира* 190

Пећ 103, 104, 119, 123 – **пахија** 104

Пећани место, село – **испоснице** 112 – **ц. Ваведење Богородице** 112 – у попису 1451/2. г. 112

Пећка патријаршија 102, 103, 250 – у 15. в. 97 – **обнова** (1557) 98, 102, 104, 108, 113, 127, 146, 172, 176, 237, 239, 243, 252, 282, 283, 298, 319, 322, 324 – однос са Охридском архиепископијом 97, 136, 319 – као седиште старе српске државе 99 – **штампање српских књига** до обнове 185–211 – **припрата** (16. в.) 308 – престоли српских патријарха 308 – **чин хиротоније** 301 – калуђери као соколари 103 – **архитектура** 252 – фреске (1561/5) 321, 322 – у попису 1485. г. 102 – у попису 1570/1. г. 102 – лик св. Борђа Кратовца (1565) 172, 173 – **ц. Св. Апостола** 67, 261, 262 – **ц. Св. Димитрија** 252, 262 – **Богородичина ц.** 262

Pečirka J. 91

Pechayre P. A. 323

Пешић генерал 30

Пешта 32, 229

Пиглер А. (A. Pigler) 76, 78

Пијаде Моша критичар 59, 62, 63, 64, 65

Пикар ле Ду (Picart-le-Dou) париски учитељ М. Шербана 83

Пилц Е. (E. Piltz) 301, 302

Пиндар – песме у зборнику Димитрија Кантакузина (1474) 313

Писаро 56

Питагора антички мудрац – на и. *Христос на престолу* у м. Грачаници 302, 312 – као пратилац на сликама Христовог родословља 305

Пјомбинос Ф. 70, 71

Плавшић Душан 37 – **Лазар** 197

Планчић Јурај 83

Пламани село – **ц. Св. Тројице** 110 – **ц. Рождества Богородице** 110

Платон као пратилац на сликама Христовог родословља 305

Пловдив 91

Плутарх као пратилац на сликама Христовог родословља 305

Пљевља 123

Пиуће (Дежевска река) река 118

Поганово манастир 266 – архитектонски простор у зидном сликарству м. П. 260, 261

Подриње 254

Polívka Gj. 304

Политас Лишос 291

„Политика" лист – о М. Шербану 85

Поличевић Миша трговац 29

Поп Пеја – *Житије Борђа Кратовца* 135, 146, 153, 155, 165, 166, 168, 170, 171, 172, 173, 283 – *Служба св. Борђу Кратовцу* 165, 170, 171, 172, 173 – духовни отац, учитељ и очевидац страдања Ђ. Кратовца 165 – у Трнову полагао ц. Св. Николе 165 – и култ Бранковића 146

Поповић Богдан 19 – оснивач и уредник *Српског књижевног гласника* (1910) 32 – **Бранко** сликар 85 – с. *Аутопортрет* 57, 58, 61, 62 – **В.** 7 – **Д.** 130, 131, 145, 146 – **Д. Ј.** 132, 139, 141 – **Ђорђе** 92 – **Ј.** 145, 301, 303, 307, 308, 310 – **Јован** сликар (19. в.) – доловске рипиде 73–80 – као кописта 74 – портрет Петра Краљевића 79 – **Јован Стерија** 78 – **П.** 303 – архитекта 32 – Официрска задруга у Београду (1908) 7

Поповић Хаџиславић Викентије митрополит – гроб у м. Крушедолу 149

Португалија почетак штампарства (1481) 189

Профирчев И. А. 304, 305

посавско-подунавске области – процват српске средњовековне културе 127

Постењ код Новог Пазара – стара **ц.** 118 – **„Латинска црква"** 118

Поступовић Радић челник, ктитор м. Ресаве 246

Праг – штампање ћириличних књига (1517) 194, 209

Први светски рат 6, 16, 24, 25

Предић Милан критичар 46, 56, 57 – **Урош** 46, 49, 50, 53, 58, 82, 83 – на изложби у Загребу (1908) 38

Премерштајн А. 305

Привина глава манастир ктитор деспот Јован Бранковић 136

Придворац манастир – у попису 1570/1. г. 105

Призрен 107, 108, 111 – **ц. Св. Спаса** (Вазнесења Христовог) 108, 109 – **ц. Св. Димитрија** 108 – **ц. Св. Николе Карађева** (16. в.) 109 – **ц. Св. Врача** у Подграђу 109 – **ц. Св. Пантелејмона** у махали Пантелији 109 – **ц. Св. Томе** 109 – **ц. Св. Прокопија** 109 – **ц. Св. Ане** 109 – **ц. Св. Антопија** у тврђави 109 – **ц. Св. Петра** 109 – **ц. Св. Илије** 109 – **ц. Св. Богојављења** 109 – **ц. Преображења** 109 – **ц. Св. Николе „Градска"** 109 – **ц. Св. Николе Рајкова** (14. в.) – опљачкана (1795) 109 – обновљена (1857) 109 – **ц. Св. Ђорђа Руновића** (15. в.) 109 – **ц. Св. Николе Тутића** (14. в.) 109 – **ц. Св. Недеље** (Краљевића Марка) (1371) 109 – **Госпођина ц.** 109 –

Саборна ц. 109 – **тврђава Калаја** 108, 109 – **Мехмед-пашина џамија** са библиотеком 109 – **м. Св. Варвара** (16. в.) 109 – м. Богородица Љевишка в. Богородица Љевишка манастир

Прилепска регија – грчки сликари у П. р. (1570–1656) 324

Примовић Лука (Примојевић) дубровачки канцелар – молио Сенат да оснује српску штампарију (8. III 1514) 186, 192

Приштина 113 – **ц. Св. Спаса** (Вазнесења Христовог) претварање у џамију 100, 114 – **вилајет** – у попису 1455. г. 113 – у попису 1525. г. 113 – у попису 1477. г. 114 – у попису 1487. г. 114 – **м. Буковац** или Богородица 114 – **м. Св. Ђорђа** 114 – **ц. Св. Петке** 115 – **Копт-џамија** 115 – **ц. Св. Николе** 115 – **Стара Митрополија** 115 – **Пиринас џамија** 115 – **ц. Часног Крста** 115 – **ц. Св. Недеље** 115 – **ц. Св. Арханђела** 115

Пројка супруга Попа Пеје 165

Пропије Пруп, Прип, Пруписан персијски прот на и. *Христос на престолу са апостолима* у м. Грачаница 303, 304, 312

Протатон манастир – капела Св. Јована Претече 275, 276 – **Саборна црква** у П. и прот Гаврило 276

протестанти – и штампање ћириличких књига 201, 202 – и глагољичке и ћириличке књиге 209

Протић Миодраг Б. – о М. Шербану 89, 93

Прохор јеромонах, дуборезац – певница у м. Зрзе 279

Прохор монах из м. Зографа (1539) 167

Прохор охридски архиепископ (1525–1550) 271–287, 289–295, 323 – као архиепископ Прве Јустинијане 291 – **ктиторство** на Светој Гори 272, 289–295 – ктиторство м. Св. Јован Продром 275, 281 282 – у м. Дохијару 272, 289, 290, 291, 293, 294 – у ц. Св. Богородице Перивлепте 272, 273 – **трон** 272, 273, 274, 280 – **полијелеј** 272, 274, 280 – **гробна плоча** 272, 273 – кости 273 – сахрана (1550) 273 – **у Кичеву** 272, 279, 282 – **у Пелагонији** 272, 278, 279 – као протагониста словенске писмености 281, 282, 283 – ресавске рецензије 275, 276 – неговање култа српских светитеља 282, 283 – утицај на развој интарзије, дубореза 278 – и **Слепчанска школа** 275, 277 – *Прохоров Грчки автограф* 282 – и култ св. Борђа Кратовца 283 – и Висарион Дебарски 275 – и Димитрије Кратовски 278, 279 – и светогорски прот Гаврило 276 – и молдаво-влашке војводе 276, 284 – и Павле Смедеревац 276, 283, 284, 285 – на сабору у Охриду (1532) 148 – у Јањеву (1548) 116

Псков 167

Пустеник село – стара **ц.** 111

Раваница манастир у Србији 239, 240 – преписивач јеромонах Орест у м. Р. (1536) 177 – архитектонски простор у зидном сликарству 259

Радовановић Дејан 16, 20, 25, 26, 27, 28 – **Јанко** 146, 147, 148, *151–173* – **Лука** дубровачки свештеник тестаментом оставио пресу за штампање књига П. Вукашиновићу (1502) 185

Радовић Иван 85, 93

Радојичић Ђ. Сп. 128, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 145, 151, 152, 180, 181, 190, 197, 201, 203, 205, 219, 226, 271, 298, 313

Радојковић Б. 157, 164, 234

Радојчић Светозар 67, 143, 171, 213, 231, 232, 263, 266, 278, 280

Радонић Јован 97, 134, 152, 153, 155, 278, 279

Радонић-Лучев Станка 83

Радоњић Новак 82

Радоња Србин из Горанаца – у попису 1452. г. 111

Радош поп 103 – купио рукописну књигу (1561) 103

Радул ђак – сарадник на штампању *Триода посної* (1566) 208

Радул калуђер у м. Томанце 105

Радул Велики влашки војвода (+1508) 128

Радуловић О. 73

Раичевић Андреја сликар – у м. Крушедолу (1649) 148 – заједничка и. *Светих деспота Бранковића* 161, 162, 163 – и. *Пресвета Богородица са Христом* (1644/5) 161 – и. *Св. Јован Претеча Кефалофорос* (1644) 161

Рајачић Јованка 29

Рајкић Р. 172

Рајко из Горанаца – у попису 1425. г. 111

Рајков Б. 213

Рајски Ф. фон 74

Раковац манастир 239 – **х. Св. Врачеви** – архитектура 240 – *Ремеђско четворојеванђеље* (1580) 216

Рале поп – преписао *Тропарник* у Штипу (1515) 123

Рамаћа манастир архитектонски простор у зидном сликарству м. Р. 259

Раресш Петру молдавско-влашки војвода 276, 284

Рас 99, 102

Расолкоска-Николовска З. 278, 280, 281, 282

Рафаило калуђер – у м. Томанце 105

Рејно 33

Рембрант 41, 75, 76

Реноар 83

Ресава манастир – архитектура 242, 246

Рехак черевићки учитељ М. Шербана 82

Речане село – **ц. Св. Кузмана и Дамјана** 110

Решетар М. 192

Ризај С. 280

Рила манастир у Бугарској – рукопис Јована Србина из Кратова у м. Р. 215, 216

Рим 43 – Међународна изложба (1911) 51, 52, 53, 64, 65 – павиљон Краљевине Србије 51, 52, 53, 65

Рјепин Иља 82

Робертсон К. С. (C. S. Robertson) 1

Роден 57, 61

Рожанац село – **ц. Св. Ђорђа** 111 – стара **ц.** 111

Розенбаум Х. (H. Rosenbaum) 77

Розов В. 275

Роксандић Сима Симеон 45, 53 – скулптура *Изненађење* 53

Росандић Тома 53, 56

Рош Себастијан инжењер 28

Рубенс 76, 78

Рударац Димитрије 128, 134, 137, 141, 143, 144, 145, 148, 149, 161, 168, 169, 170 – о постављању темеља м. Крушедола 128, 129 – о рукополагању Максима Бранковића 135 – **Иларион** 128, 129, 134, 135, 138, 140, 141, 145, 153, 180, 191, 214

Рујан манастир 209, 210 – као штампарски центар 196, 197, 199 – *Јеванђеље* 197 – *Четворојеванђеље* (1573) 206, 207, 208

Румуни 189, 211, 213

Румунија 229, 298 – култ Срба светитеља 67

Румунска патријаршија 143

Рупел В. 202 – **Мирко** 202

Руси 189, 211

Руски манастир на Светој Гори – Дмитар Кратовски као ктитор 278

Русија 171, 201, 305 – култ Срба светитеља 67 – *Службе Србима светитељима* 169, 170 – проглашење Ђорђа Кратовца за свеца (1539) 170 – Сабори 1547. г. и 1549. г. 170 – почетак штампања књига (1564) 196

Рускони Зорзо (Ђорђо) венецијански штампар 192 – *Офимије (Служба) од Блажене Марије* (1512) 192 – *Петнаесш молишви свеше Брижише* (1512) 192

Сабо Драгутин 30

Сава река 153, 154, 160, 229, 231, 232, 237, 238, 239, 242, 243

Сава јеромонах милешевски 204, 220

Сава Немањић (Свети Сава, св. Сава Српски) 134, 147, 151, 179, 182, 320, 322, 323, 324 – портрет у м. Милешеви (13. в.) 67 – у м. Крушедолу 158 – у ц. Сретења Господњег у селу Крушедолу 158 – на сечаници крста м. Крушедола 159 – у ц. Св. Димитрија у Палатицији (1570) 68, 320 – на и. у Митрополитском музеју у Митилини 68 – у ц. Св. Георгија у Доменико Еласону 68, 69, 72 – о ширењу култа 72 – сличност С. Н. и св. Максима (Б. Бранковић) 158 – *Похвала* 160 – хиротонија у Жичи (1220) – као оснивач Хвостанске епископије 104 – у м. Ватопеду 321 – *Житије* и *Служба* у м. Пантелејмону 72 – у м. Св. Никола Топлички 282 – обележавање празника у Слепчанској школи 283 – у м. Хиландару 72, 171

Самарџија-Костић М. 73

Самарџић Р. 115

Самуило бугарски цар 67

Сарајево 58, 89, 123

Сара мајка Ђорђа Кратовца 165

Света Богородица јашуњски манастир – архитектонски простор (1524) 260

Света Гора 68, 71, 72, 168, 229, 231, 276, 289 – ктиторство Прохора охридског архиепископа 272, 276, 292 – патријарх Нифон у С. Г. 135 – преписивачке школе 231 – словенске форме у повезима у м. С. Г. 282 – однос са Охридском архиепископијом 294 – *Тиквешки зборник* (15–16. в.) 277 – **Кареја – Моливоклисија** (Оловна ц.) – лик Ђорђа Кратовца 172, 320, 321 – **Скит св. Ане** 72

Света Пречиста манастир – у попису 1570/71. г. 105

Света Тројица манастир 208

Света Тројица Пљеваљска манастир – оков на *Четворојеванђељу* (16. в.) 235 – архитектонски простор у зидном сликарству 263, 264

Света Тројица–Русиница манастир – преписивачки центар 112 – у попису 1572/3. г. 112 – обнављање ц. (1827) 112 – **испосница** Руси-

ница 112 – осам испосница на изворишту Матоске реке 112 – у време Селима II 112

Свети Арханђели манастир задужбина Цара Душана – оштећен турским освајањима и потпуно уништен 108 – **мала ц. Св. Николе** 108

Свети Арханђели манастир у Кучевишту – антички мудраци на ф. 313

Свети Ђорђе манастир – у попису 1570/1. г. 105

Свети Иван манастир код Истока – у попису 1485. г. 104

Свети Илија Кармил манастир у Пећкој нахији – у попису 1485. г. 105

Свети Јован јашуњски **манастир** – архитектонски простор (1499) 260

Свети Јован манастир – у попису 1570/1. г. 105

Свети Јован Продром манастир у Демир Хисару 275 – Слепчанска преписивачка школа и Прохор охридски 275, 277 – *Писмовник* м. 275, 276

Свети Јован Продром манастир у Слепчу 281, 282 – Димитар Кратовски у м. 278 – врата м. 279, 280

Свети Марко манастир код Кориша задужбина браће Влахић (1467) 110 – у попису 1521/3. г. 110 – мошти св. Петра Коришког 110 – **испосница** св. Марка Коришког 110

Свети Никита манастир архитектонски простор у зидном сликарству м. Св. Н. 260, 261

Свети Никола манастир код Дечана – у попису 1570/1. г. 105

Свети Никола други **манастир** код Дечана – у попису 1570/1. г. 105

Свети Никола Дабарски манастир – утицај руске архитектуре 266

Свети Никола Топлички манастир код села Жван 274, 276, 277, 279, 280 – Димитар Кратовски као ктитор м. 278 – иконостас 282 – игуманска столица 280 – св. Сава и св. Симеон Српски у м. 282 – Св. Климент Охридски у м. 282, 283

Свети Никола Шишевски манастир – архитектонски простор у зидном сликарству 265 – рад грчких сликара (1565) 322

Свети Павле светогорски **манастир** 159 – ктиторске обавезе сремских деспота Бранковића 132 – *Светопавловска повеља* деспота Бранковића (1435) 180

Свети Пантелејмон манастир у Нерезима – рад грчких сликара (1555) 322

Свети Прохор Пчињски манастир – архитектонски простор у зидном сликарству 260

Свети Сава в. Сава Немањић

Свето писмо 77, 303, 310 – **Стари завет** 305 – из 1850. г. 75 – **Гутенбергова Библија** четрдесетдоредна 190, 192 – тридесетшесторедна 190, 192 – **Килијанова библија** 76

Сегедин 77

Сезан 56, 57, 60, 61, 62, 83

Секулић Ј. 73 – **Јован** 21

Селим султан 167

Селим I султан 105

Селим II султан (1566–1574) 101, 105, 112, 117

Селинкић С. 34

Селоградц место – **ц. Св. Недеље** 112 – старо српско гробље 112

Сентандреја – Библиотека Будимске епархије – *Триод цветни* краковски (1493) 189

Сењ – најстарија глагољичка штампарија у Хрватској (1493–1508) 190

Сергій архиепископ 168

сецесија у Београду 18, 19, 20, 21, 23, 24, 27, 32 – кућа Ј. Смедеревца 32, 33 – Официрска задруга 32 – Београдска задруга 32 – кућа М. Аласа 32 – Телефонска централа 32 – кућа трговца Стаменковића 32 – хотел „Москва" 32 – робни магазин Азриел 32 – зграда М. Павловића 33 – зграда у Космајској бр. 38 33

Силвестер крушедолски игуман 145, 146, 157, 158

Симеон јеромонах – ктитор живописа м. Крушедола 146

Симеон охридски архиепископ, митрополит – рашки ктитор ц. Св. Варваре (1526) 122, 285

Симеон Немања Стефан Немања, св. Симеон 151, 160, 170, 179, 180 – потрет у м. Милешеви (13. в.) 67 – лик на и. у Митрополитском музеју у Митилини 68 – представе у ц. Св. Георгија у Доменико Еласону 68, 69 – о ширењу култа С. Н. 72 – у м. Крушедолу 158 – на сечаници крста у м. Крушедолу 159 – оснивачка *Хиландарска повеља* у Купинику 180 – *Житије* и *Служба* у м. Пантелејмону 71 – у м. Св. Никола Топлички 282 – обележавање празника у Слепчанској школи 283 – у м. Хиландару 72, 171

Симеон Солунски архиепископ – о симболу вере 300 – о митри 302 – о јеванђељу 308 – о епископима 310 – о празнику Духови 311

симетрија у архитектури – у античко доба 1 – у новијој српској а. 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12 – у грчко-римској а. 1 – у средњовековној

хришћанској 1 – у ренесанси 1 – у неокласицизму 2

Симић Павле 75

Симон дијак – у м. Врела писао *Пролоі* (1560) 104

Синан паша – у Призрену (1615) 108

Сисле 56

Сисоје инок, писар Слепчанске школе 275

Ситница река 116

Скадар 169 – претварање цркве у џамију 100 – српска насеобина 103 – женидба Стефана Бранковића (1460) 152

Скадарско језеро 67

Скарина Франциско штампар – штампао ћириличке књиге у Прагу (1517) 194, 209 – образован на Краковском универзитету 194 – докторат медицине у Падови (1512) 194

Скендербег 153

Сковран А. 263

Скопље место 124 – земљотрес (1556) 119 – преписивачке школе (16. в.) 229

Скопска митрополија 134

Скопска Црна Гора 250

Славонија 152, 229

Слапкамен 138, 153 – **ц.** у С. као задужбина деспота Бранковића 179 – **ц. Св. Николе** 239 – архитектура 239, 240

слепчанска преписивачка школа 275 – и Прохор охридски архиепископ 275, 277 – орнаментика 277, 278 – ресавска рецензија у С. ш. 277 – обележавање празника св. Симеона и св. Саве 283

Слијепчевић Ђ. 134, 139, 148, 271

Словаци 189

Словенци 38, 55

Смедерево град 130, 154 – **пад** (1459) 134, 175, 179 – претварање ц. у џамије 110 – **ц. Благовештења** деспота Ђ. Бранковића 130, 138 – Стефан Доместик преписао *Зборник текстова Јована Златоустог* (1458) 114

Смира село – **ц. Св. Спаса** задужбина Никанора, грачаничког митрополита 298

Смирнакис Герасимос 290

Смирнов С. Н. 168

Смирнова Э. 302

Снегаров И. (Снѣгаровъ) 271, 274, 278, 281, 282, 285, 292, 293

Соколовић Макарије српски патријарх 97, 102, 103, 122, 124 – имања М. С. 103 – обнова Пећке патријаршије 172 – преузео бригу над м. Врела (1560) 104 – обновио м. Будисавце (1568) 104

Соколовић породица 116

Сократ као пратилац на сликама Христовог родословља 305

Солдатовић Јован скулптор 94

Соломон син Бурђа Црнојевића 136

Солуи 91

Сопчин Ћиролимо (Јероним Герш) штампар из Пезара 192

Сопина место – трагови српског гробља 112

Сопоћани манастир – преписивачка делатност 117 – мошти Стефана Првовенчаног 117 – фреске 118

Софија град 91, 134 – спаљивање и страдање Борђа Кратовца (1515) 165, 173, 283, 320 – мошти српског краља Милутина 166 – **ц. Св. Софије** 166 – **ц. Св. Марине** 167, 170 – вешање и мошти Георгија Новејша 170 – мошти Николаја Софијског 170 – **ц. Св. великомученика Георгија** и мошти св. Борђа Кратовца 170

Софијанос Д. 67, 68

Спасић браћа, грађевински извођачи – зграда „Зора" 17, 21

Спаский Ф. Г. 172

Spatharakis J. 161

Спициерис К. 305

Сплит 91

Спремић М. 243

Срби 38, 51, 55, 57, 62, 63, 138 – у Угарском Краљевству 132, 133 – уметничко стварање С. у Угарској 239 – була папе Николе V и подизање манастира у Угарској 243 – светитељи, иконографија (16. в.) 153–175 – и прва сазнања о античком свету 312, 313

Србија 18, 27, 40, 48, 68, 70, 99, 142, 152, 154, 169, 206, 238, 254, 255, 298, 305 – **Стара** 97–124 – **црквени живот** (16. в.) 97, 124 – обнова унутрашњег црквеног живота (1575) 97 – претварање цркава у џамије 100, 101 – **уметност књиге** (16. в.) 229–236 – прве манастирске **штампарије** 232 – оснивање локалних штампарија (16. в.) 177 – штампање књига (1536–1556) 185 – обнова преписивачке делатности (16. в.) 176 – **симетрија у новијој архитектури** 1–13 – **градитељство** у доба М. Обреновића 2,3 – варошка архитектура (1815–25) 3 – сецесија 9 – павиљонски систем градње болница 17 – оснивање *Српског техничког листа* (1890) 18 – преношење моравске традиције у јужну Угарску 240 – преношење

рашке традиције у јужну Угарску 242 – сликање српских светитеља за живота 67

Средска место – **ц. Св. Петке** 110 – **ц. Св. Ђорђа** (16. в.) 110 – **ц. Св. Богородице** (17. в.) 110 – **ц. Св. Николе** (16. в.) 110

Средачка жупа 110

Срем 130, 131, 132, 135, 136, 138, 139, 142, 146, 148, 153, 154, 155, 156, 159, 160, 229 – продор Турака (1716) 143, 146 – долазак Бранковића у С. (1486) 180 – одлазак Бранковића у Влашку 180 – мошти деспота Стефана 179 – Калевитова делатност у С. 135 – рукополагање Максима Бранковића 135

Сремска Митровица – Галерија „Лазар Возаревић" 94 – **ц. Петковица** – лик св. Ђорђа Кратовца (1588) 172

Сремска митрополија 148

Сремски Карловци – ц. Св. Николе порушена (1758) 241 – датовање 241 – **ц. Ваведења Богородице** 241 – датовање 241, 242 – **Саборна ц.** (1762) 241 – датовање 241

српска књижевност (16. в.) – књижевни живот 175–184 – религиозна књижевност 176 – технологија умножавања књига 176, 177 – обнова црквене књижевности 177 – аутобиографски исказ 178 – **тестаменти** као литература (16. в.) 178 – **повеље** као с. к. 180 – **службе** и **житија** као жанрови с. к. 180 – крушедолска школа 181 – концепција свеца-војника у с. к. 182, 183 – циклус о Бранковићима 183, 184

српска ликовна критика од 1908–1914. г. 37–66

Српска православна црква 98, 151 – обнова унутрашњег црквеног живота (1557) 97–124 – претварање цркава у џамије 100, 101, 111 – одредбе о „продаји цркава" (1564) 101 – страдање 118 – културне тежње монаштва (16. в.) 177 – обнова црквене књижевности 177 – борба за самосталност 97, 98, 283, 284, 285, 298 – градитељство црквено (1459–1557) 237–256

српска књига – уметност (16. в.) 229–235 – пергамент 230 – хартија 230 – текст 230 – *Куманичко четворојеванђеље* 230 – заставе 230 – иницијали 230 – фигуралне представе 230 – исламски елементи 231 – *Лесновски псалтир* 231 – у фрушкогорским манастирима 232 – *Пећки апостол бр. 368* 232 – повез књиге 233 – обрезивање књиге 233 – корице 233, 234 – копче са ременима 234 – окови 234, 235

српска штампана књига до обнове Пећке патријаршије – **слова** 185, 186, 187, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 207 – **цетињске инкунабуле** 186, 187, 189, 199, 204, 207 – **србуље** 187, 188, 192, 195, 196, 200, 202, 203, 206, 208, 209, 210, 211 – **инкунабуле** 186, 187, 189, 190, 192, 193, 199, 204, 209 – **глагољица** 189, 190, 193, 201, 209 – **ћирилица** 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 201, 202, 204, 209 – грачаничко штампарство 197, 198, 199, 200, 201, 203 – милешевско штампарство 203, 204, 206, 207 – *Псалтир* неидентификовани 185, 186, 191, 192 – *Зборник за путнике* Б. В. (1520. и 1536) 185 – *Октоих петогласник* (1494) 186, 188, 189, 190, 198, 207 – *Псалтир* (1569) 187 – *Празнични минеј* Б. В. (1536–7) 188 – *Октоих првогласник* (1493–96) 189, 190, 199 – *Псалтир* (1493–96) 189, 190, 204, 207, 208 – *Требник* (1493–96) 189, 190 – *Бревијар* (1493) 190 – *Офичије од блажене Марије* (1512) 192, 209 – *Петнаест молитви свете Брижите* (1512) 192 – *Служабник* Б. В. (1519) 194, 195 – *Псалтир* (1519) 195 – *Псалтир* (1546) 195, 207 – *Зборник молитви* (1547) 195 – *Октоих петогласник* (1536–37) 196, 198, 206 – *Служабник* (1554) 196 – *Јеванђеље* 196, 197 – *Октоих петогласник* (1538–39) 198, 199, 200, 201 – *Молитвеник* (1547) 201 – *Саборник* (1536–38) 195, 201, 204 – *Пролог за три месеца* (1530) 202 – *Псалтир* (1544) 203, 204, 206, 207, 208 – *Требник* (1545) 203, 204, 206, 208 – *Служабник* (1545–46) 203 – *Служабник* (1545) 203 – *Молитвеник* (1545) 203 – *Псалтир* (1521) 204 – *Псалтир* (1557) 207, 208 – *Четворојеванђеље* (1552) 208, 209 – *Триод посни* (1566) 208, 209 – *Четворојеванђеље* (1562) 208, 209 – **инкунабуле краковске** – *Триод посни* (1491–93) 189, 206 – *Триод цветни* (1491–93) 189, 206 – *Октоих* (1491) 189, 206 – *Часловац* (1491) 189, 206

српско зидно сликарство – архитектонски простор (15–16. в.) 257–270 – до пада Деспотовине (1459) 258 – од 1459. г. до обнове Пећке патријаршије (1557) 258, 260 – после обнове Пећке патријаршије 258, 261 – однос према италијанској уметности 266 – моравско сликарство 259, 264

Ставроникита манастир – Јеремија I као ктитор м. С. 294

Станић Р. 246, 250

Станковић 214 – **Милутин** 30 – **Небојша** *37–66*

Станојевић В. 17

Станчић В. 136

Стара Рашка жупа 117

Стара Србија в. **Србија**

Стари Сланкамен – ц. Светог Николе 142

Старо Нагоричино манастир 321

Старо Село (Старосел Киша) – трагови порушене **ц.** 111

Старо Хоново манастир – у катастарском дефтеру (1546) 137 – земљотрес (1751) 137

Стефан игуман м. Св. Јован Продром у Слепчи 279

Стефан Дечански 103 – повеља (1327) 103 – култ 164, 165

Стефан Доместик – преписао *Зборник текстова Јована Златоустог* (1458) 144

Стефан Урош цар 281

Стафан Урош III краљ 106

Стефановић архитекта 5 – Управа фондова у Београду (1903) 5 – кућа трговца Стаменковића у Београду (1907) 7, 18, 32 – **Боривоје** 39, 42, 45, 46 – М. 128, 137

Стијовић Ристо 83

Стојаковић Анка *257–270*

Стојановић Б. 12 – **Љубомир** 97, 100, 108, 119, 137, 138, 144, 145, 152, 157, 164, 167, 198, 203, 205, 213, 214, 216, 219, 221, 226, 233, 241, 248, 271, 272, 279, 282 – **Светозар** 15, 19 – **Сретен** – о М. Шербану 85

Стојановски А. 273, 284

Стојчевска-Антић В. 277

Стошић Љ. 73

Стражмештеров С. 137

Страл Светислав – о М. Шербану 85, 91

Страхиња из Будимља зограф – осликао Св. Тројицу Пљеваљску (16. в.) 264

Стружје место 110

Студеница манастир 160 – *Минеј* (1530) 123 – фреске (1568) 321, 322 – рад грчких сликара (1568) 322 – лик св. Борђа Кратовца (1568) 172 – *Зборник* (15. в.) 305 – **Богородичина ц.** – архитектонски простор у зидном сликарству 262, 263 – **Краљева ц.** – архитектонски простор у зидном сликарству 261, 262, 263, 264

Сфаторакос Константин иконописац 69

Суботин-Голубовић Т. 323

Суботић Гојко 147, 172, 173, 250, 266, 272, 276, 280, 282, 283, 320 – **Јован** 78 – **Озрен** 82

Сува Река село – остаци **ц.** 112

Сулејман султан 248

Сулејман султан (1520–1566) 104

Сулејман I султан 105, 229

Сулејман II султан 103, 105

Сулејман Законодавац султан 98

Сучевица манастир у Молдавији (17. в.) 305

Сушић Перо Ђурђев (или Шупић) покушај штампања српских књига (1511) 192

Табаковић Иван – и М. Шербан 83, 88, 93

Тавлакис И. Е. 290

Талви Леон инжењер 22

Тальяменто река 153

Таназевић Бранко архитекта 7, 18 – Министарство просвете на Теразијама 6 – Телефонска централа у Београду 7, 32

Тарнанидис Ј. 71, 72

Татић-Ђурић М. 144, 162

Tahiaos A. E. 271

Тврдош место – **ц. Св. Богородице** – иконографија 260

Теа Е. 266

Темска манастир код Пирота лик св. Борђа Кратовца 172

Теодоракис М. 321

Теодосије син Јована Нагоја Басарабе 140

Теодосије Милешевац штампар 206

Теодосије Рујански монах штампар – као каligраф и ливац слова 197, 199 – штампање *Јеванђеља* 197

Теодосије Хиландарац – *Житије* и *Служба светом Петру Коришком* 171

Теоктист монах м. Дохијара 289

Теофан архиепископ, београдски митрополит 135, 138, 139

Теохаридис П. А. 290

Тесалија 67, 68, 69, 71

тестаменти као литература у српској књижевности (16. в.) 178 – деспота Стефана Бранковића (1. X 1476) 178 – Ђурђа Црнојевића (22. X 1499) 178 – Милоша Белмужевића (8. IX 1495) 178

Тешић В. 17

Тибинген – штампање ћириличких протестантских књига (16. в.) 194

Тимотијевић Мирослав 73, *127–149*

Тирнов у Тесалији – **ц. Богородице Фанеромени** – лик Јована Владимира са четири догађаја 70

Тителбах Стојан 20

Тодић Б. 100, 114, 299, 310

Тодоровић Стева сликар 42

Томазевић Бранко критичар 47, 48

Томанце (Туменица) **манастир** – у попису 1485. г. 105

Томпсон А. (A. Thompson) 1

Тополница пахија – у попису 1455. г. 113, 123

Торезано Андрија венецијански штампар – штампао глагољички *Бревијар* (1493) 190

Торино – међународна изложба (1911) 32

Тошић Драгутин 37, 38, 51, 58

Трепча место – у попису 1525/6 113

Трескавац манастир – архитектонски простор у зидном сликарству м. Т. 260 – дуборезна врата (16. в.) 279, 280

Трговиште 202 – штампање првих влашких књига 136 – ћириличко штампарство 193 – Макарије јеромонах као штампар румунских књига (16. в.) 191 – Димитрије као штампар у Т. 201

Трифуновић Ђ. 130, 153, 155, 157, 159, 181 – **Лазар** 40, 47, 51, 57, 64, 65 – о М. Шербану 88, 94

Трифуноски Ј. 110, 111

Трново код Криве Паланке – **ц. Св. Николе** (1505) 165

Трст 30

Трстеник 103

Тршћански залив 153

Тунер Љујо инжењер 30

Турска 195 – почетак штампарства 189

турски пописи – 1452. г. 110, 111, 112 – 1455. г. 99, 113, 123 – 1485. г. 102, 103, 104, 105, 107 – 1521. г. 110 – 1526. г. 109 – 1535. г. 114 – 1544. г. 111 – 1559. г. 109 – 1568. г. 111 – 1570/1. г. 102, 104, 105 – 1582. г. 104

Турта Анастасија 68, *319–325*

Турци 107, 119, 120, 151, 155, 156, 189, 314 – у Србији (16. в.) 96 – освајања (14–15. в.) 98, 101 – јаничари 103 – уништавање м. Св. Арханђела 108

Ћирило из Смирне велики протосинђел цариградске патријаршије 293

Ћирковић Сима 130, 131, 132, 133, 135, 142, 201, 202, 238, 243, 252, 309

Ћорнаков Д. 279

Ћоровић-Љубинковић М. 161, 279, 299

Ћураковац место – **ц. Св. Николе** 104 – обновљена 1529. г. 104 – у попису 1570/71. г. 104 – у попису 1582. г. 104

Ћурчин Милан критичар 38, 39, 43

Ћурчић С. 237

Угарска 99, 121, 130, 136, 139, 145, 160, 238 – градња манастира (15–16. в.) 239 – моравска традиција у јужној У. 240, 242, 243 – рашка градитељска традиција у јужној У. 241, 243 – уметничко стварање Срба у У. 239 – була о грађењу цркава (15. в.) 243 – јачање српске црквене организације (16. в.) 134, 139 – српски народ у У. 175, 179 – рат са Турском (1501/3) 154

Угровласи 213

Угровлашка 145

Ужице 94 – Соколски дом 9

Узелац 85

Украјинци 189

Улић М. 147

Улрих Цељски гроф 144

Улцињ – претварање ц. у џамију 100

Урах – штампање ћириличких протестантских књига (16. в.) 194 – штампање књига ћирилицом 201, 202, 203

Урошевац место 114

Урошевић А. 101

Успенски П. 272

Фавори (Favory) – париски учитељ М. Шербана 83

Филип – писао *Триод* (1530) 123

Филиповић М. 263

Финдрик Р. 244

Финци 189

Фирих Јозеф бечки сликар, назарен 74

Фолгић-Корјак А. 6

Форезјен Жан Палери француски путописац – о приштинским ц. (1582) 115

Фотија московски митрополит 3 – мали сакос (16. в.) 301 – велики сакос (15. в.) 301

Фрагонар 83

Фрej Д. (D. Frey) 1

Фрамптон К. (K. Frampton) 1

Франгеш 47, 56

Француска 27 – почетак штампарства (1470) 188, 189

Фролоу А. (A. Frolow) 321

Фрушка гора 138, 151, 254 – на сликама М. Шербана 87, 88 – оснивање српских манастира 127 – рукописи ресавске традиције 229

Фурланија 129, 153

Хабзбуршка монархија 127 – црквена организација Срба у Х. м. 127

Хакман 85

Хан В. 272, 274, 278, 279

Ханзен Теофил – и бечка неовизантијска школа 6

Ханцић А. 113

Харисијадис Мара *213–217*

Хаџибеговић 113

Хаџи Иларион митрополит београдско-сремски (1656/7) 161, 164

Хаџи Калфа путописац – о Баковици 107

Хвостанска епископија 104 – од 1318. г. митрополија 104

Хвостанска Студеница (Врела Пречисте, Шрала, Врела, Мала Студеница) **манастир** 103 – седиште Хвостанске епископије 104 – последњи помен 1635. г. 104

Хегедушић Крста 83, 84 – М. Шербану 84

Hezey L. 230

Хермес (Ермије) писац 303

Хиландар манастир 68, 159, 160, 171 – мошти св. Харалампија 68 – ширење култа св. Саве и св. Симеона 72 – ктиторске обавезе сремских деспота Бранковића 132 – култ Борђа Кратовца 170, 171 – *Житије* и *Служба св. Борђу Кратовцу* Попа Пеје у м. Х. 170, 171 – *Житије* и *Служба св. краља Милутина* Данила бањског 171 – ктитори м. Хиландара 171 – *Житије* и *Служба св. Стефану Дечанском* 171 – *Житије* и *Служба св. Петру Коришком* 171 – Кнез Лазар и Борђе Кратовац на и. у м. Х. 171 – параклис Светог Николе 171 – **ризница** 171 – и. ктитора м. Х. *Св. Саве и Симеона Немање* 171 – и. *Краља Милутина и светог кнеза Лазара* 171 – **Библиотека** – *Псалтир* (1511) 231 – *Четворојеванђеље бр. 5.* 232 – *Повеља деспота Бранковића* (1495) 180 – препис дела посвећених кензу Лазару (1536) 177 – *Метафраст* (1465) 305 – Данилов *Зборник* (1553) 177 – *Саборник* Б. Вуковића на пергаменту 204 – *Празнични минеј* Б. Вуковића на пергаменту 206 – *Хиландарска повеља* Немањина 180 – највећа збирка Макаријевих цетињских и румунских књига 191, 192

Хиндуси 189

Хјонада место 71

Холандија – почетак штампарства (1473) 189

Хопово манастир – х. Светог Николе 128, 148 – најстарији портрет деспота Стефана Бранковића 154

Хоповска митрополија 148

Хрвати 38, 45, 47, 51, 55, 56

Хрватска – *Мисал* (1483) 189, 190, 192 – *Бревијар* глагољички (1491) 189

Хумор манастир у Молдавији (1530) 305

Хутер Антон 83

Цамблак Григорије – *Мучење Јована Новог* (Београдског) 168 – *Служба* и *Житије светом Стефану Дечанском* 171

Цариград 203, 231 – **Света Софија** 308, 311 – ц. **Св. апостола** 310

Цариградска патријаршија 98, 135, 140, 150, 283, 324

Цветко поп – обновио ц. у Бураковцу (1592) 104 – запис у ц. Св. Борђа Руновића у Призрену (1592) 109

Цветковић Бранислав *73–83*

Церић Л. 301

Цетиње – штампање књига 187, 190, 201, 210 – *Октоих петогласник* (4. I 1494. г.) 186, 187, 189, 190, 198, 207 – **инкунабуле** 186, 187, 189, 190, 191, 207, 208 – *Октоих првогласник* 190 – Макаријева издања за Румуне 208 – **Библиотека митрополије** – краковски *Часловац* (1491) 189

Цигани 111

Цимерман К. немачки графичар, назарен 75

Цирих 16, 18, 31, 33

Црквени Луг место – мала **ц.** 113 – **извор Св. Петке** 113

Црна Гора почетак штампарства (1493) 189

Црна Река манастир – мошти Стефана Првовенчаног 117

Црни Луг 123

Црнојевићи штампари – као узори српском штампарству (16. в.) 177, 178 – преса и слова у штампарији Ц. 186 – издања Ц. 199 – **Ђурђе Бураћ**, војвода, 136, 187, 210

Црпоклез место – **ц. Св. Јована** 105 – живописана 1673. г. 105

Чађевић Милица 43, 44, 48

Чајниче – рукописни *Служабник* (1545) 203

Челеби Јусуф кадија-муфетиш охридски – сахрањен у турбету Имарета 273 – **Синан** 273

Челебоновић 85

Черевић место у Срему 82, 94 – завичајни музеј посвећен М. Шербану 94

Чернић Е. 307

Чешка – као средиште словенског штампарства (16. в.) 194
Чичовица планина „Српска Света Гора" – у попису 1477. г. 177 – у попису 1487. г. 117 – у попису 1525. г. 117 – у попису 1530. г. 117 – у попису 1544. г. 117
Чубриловић В. 271
Чурчић Лазар *185–211*

Џурова А. 276

Шабановић Х. 273
Шабац 94
Шакота Мирјана 106
Шалитуровић В. 220, 221
Шарепик место – **ц. Успенија Богородице** (манастир Св. Уроша) 114
Шар планина – помор оваца (1540) 119
Шафарик Павел Јозеф 189
Швајцарска 16, 31 – почетак штампарства (1470) 188
Шведска почетак штампарства (1483) 189
Шевић Милан критичар 51
Шелмић Лепосава 73, 75
Шемљуг манастир у Банату – оснивач деспот Јован Бранковић 163 – култ деспота Бранковића 163 – и. *Св. десйоша Бранковића* 163, 164
Шеноа В. 77
Шербан Миленко 81–94 – професор сценографије 81, 93 – аутор позоришних декора 81 – рад у позориштима 92 – рођење 82 – као средњошколац у Н. Саду 82 – у Паризу 83, 84, 85, 94 – с. *Јерменска црква* 84 – с. *Кулйин* 84 – с. *Електрична централа у Новом Саду* 84 – с. *Портрет Љубе* (1927) 84 – с. *Лежећи акт* 85 – с. *Акт* 85, 86 – с. *Са Калварије* 85, 87 – с. *Дечак* (1931) 86 – с. *Стара дама у ентеријеру* (тј. *Стара пијанисткиња*) 86 – с. *Дечак* (1933) 87 – с. *Мртва природа* 87, 91 – с. *Портрет мајке* 87 – с. *Мртва природа са хармоником* 87 – с. *На Лиману* 88 – с. *Лето у Фрушкој гори* 88, 90 – с. *Голо Брдо* 88, 90 – с. *Телеј* 88 – с. *Из каменичке баште* 88, 90 – с. *Шумарак* 88 – с. *Јесењи йредео* 88 – с. *Из Лединаца* 88 – цр. *Из мој села* 88 – цр. *Цвеће* 90 – с. *Младић* 91 – с. *Новосадска рација* 93 – с. *Обнова* 93 – као сценограф у СНП 92 – изложбе у Србији 94 – **Соња** 83 – **Нада** 83
Шефер Е. (**E. Schaeffer**) 77
Шид 94
Шиптари муслимански 111
Шишатовац манастир – рукописни *Йротокол* о патријарху Чарнојевићу 149
Шиштевац село 111
Шкаламера Жељко 2, 5, 8, 15, 16, 20, 23
Шмит Р. 130
Штављанин-Ђорђевић Љ. 301
Штефанеску Ј. 305
Штернер Г. 33, 34
Штеха В. 91
Штипкар 123
Штип 123 – **ц. Св. Спаса** – архитектонски простор у зидном сликарству 265
Штраус М. 12
Штрехубер А. немачки назаренски сликар 75
Штрпци место – о градњи ц. 121
Шулц Х. Ј. (**H. J. Schulz**) 307
Шумановић Сава 83, 85
Шумати Богавац манастир – у попису 1485. г. 105
Шонда М. београдски индустријалац 21
Шоази А. (**A. Choisy**) 1
Шупут Марица 130, 137, 141, 142, *237–256*

Слике, фотографије, цртежи, бакрорези, мапе, факсимили

Аитгић Иван
Музеј савремене уметности у Београду, 1961. г. (сл. 15, 14/15)

Антоновић Милан
Основна школа „Вук Караџић", 1894–5. г. (сл. 1, 36/37); Палата „Анкер", 1898–9. г. (сл. 2, 36/37); Гранд хотел, 1900. г. (сл. 3, 36/37)
Дом Друштва за улепшавање Врачара, 1901/2. г. (сл. 4, 36/37); Фото-атеље Милана Јовановића, 1902. г. (сл. 6, 36/37); Главна фасада фото-атељеа Милана Јовановића, 1902. г. (сл. 7, 36/37); Кућа Платона Папакостопулоса, 1906–7. г. (сл. 8, 36/37); Кућа Платона Папакостопулоса, основ приземља, 1906–7. г. (сл. 9, 36/37); Кућа „Зора", 1903. г. (сл. 10, 36/37); Кућа Драгољуба Антоновића, 1907. г. (сл. 12, 36/37); Кућа Милана Павловића, 1906–7 (сл. 11, 36/37); Кућа Милана Антоновића, 1908. г. (сл. 13, 36/37); Кућа Милана Антоновића, детаљ, 1908. г. (сл. 14, 36/37); Кућа Платона Папакостопулоса, у Космајској улици (сл. 15, 36/37); Зграда Француско-српског друштва за јавне радова 1921–2. г. (сл. 16, 36/37); Зграда „La Nationalle", 1923. г. (сл. 17, 36/37); Кућа Андре Јовановића, 1923. г. (сл. 18, 36/37); Кућа Софије Киш, 1922. г. (сл. 19, 36/37); Кућа Мише Поличевића, 1925. г. (сл. 20, 36/37); Вила Савке Димитријевић, 1927–8. г. (сл. 21, 36/37); Југословенски лојд, 1922. г. (сл. 22, 36/37)

Арденица манастир
Житејна и. *Св. Јована Владимира,* 1731. г. (сл. 7, 72/73)

Бабић Душан
Стамбена зграда, 1931. г. (сл. 12, 14/15)

Бањани манастир
ц. Св. Ђорђе
Христос пред Кајафом (ц. 16, 270/271)
Успење (ц. 17, 270/271)

Београд
архитектура
Конак књегиње Љубице, 1829–31. г. (сл. 1, 14/15); Саборна црква, Ф. Јанке, 1836–41 (сл. 2, 14/15); Официрски дом, Ј. Илкић, М. Рувидић, 1895. г. (сл. 3, 14/15); Хотел „Москва", Ј. Илкић (сл. 4, 14/15); Београдска задруга, А. Стефановић, Н. Несторовић, 1905–7. г. (сл. 5, 14/15); Зграда трговца Стаменковића, Н. Несторовић, А. Стевановић, 1907. г. (сл. 6, 14/15); Телефонска централа, Б. Таназевић, 1908. г. (сл. 7, 14/15); Министарство просвете, Б. Таназевић, 1912. г. (сл. 8, 14/15); Завод за израду новчаница, Ј. Хајман, 1928-30. г. (сл. 10, 14/15); Министарство саобраћаја, С. Јовановић, 1930–32. г. (сл. 11, 14/15); Стамбена зграда, Д. Бабић, 1931. г. (сл. 12, 14/15); Вила Лазића, Д. Брашован, 1932 (сл. 13, 14/15); Државна штампарија, Д. Брашован, 1933–40. г. (сл. 14, 14/15); Музеј савремене уметности, И. Аитгић, И. Распоповић, 1961. г. (сл. 15, 14/15); Основна школа „Вук Караџић", М. Антоновић, 1894–5. г. (сл. 1, 36/37); Палата „Анкер", М. Антоновић, 1898–9. г. (сл. 2, 36/37); Гранд хотел, М. Антоновић, 1903. г. (сл. 3, 36/37); Дом Друштва за улепшавање Врачара, М. Антоновић, 1901–2. г. (сл. 4, 36/37); Ограда на крову зграде Друштва за улепшавање Врачара (сл. 5, 36/37); Фото-атеље Милана Јовановића, М. Антоновић, 1902. г. (сл. 6, 36/37); Главна фасада фото-атељеа Милана Јовановића (сл. 7, 36/37); Кућа Платона Папакостопулоса, М. Антоновић, 1906–7. г. (сл. 8, 36/37); Кућа Платона Папакостопулоса, основ приземља, М. Атноновић (сл. 9, 36/37); Кућа „Зора", М. Антоновић, 1903. г. (сл. 10, 36/37); Кућа Милана Павловића, М. Антоновић, 1906–7. г. (сл. 11, 36/37); Кућа Милана Антоновића, М. Антоновић, 1908. г. (сл 13, 36/37); Кућа Милана Антоновића, детаљ (сл. 14, 36/37); Кућа Платона Папакостопулоса (у Космајској улици), М. Антоновић (сл. 15, 36/37); Зграда Француско-српског друштва за јавне радове, М. Антоновић, 1921–2. г. (сл. 16,

36/37); Зграда „La Nationalle", М. Антоновић, 1923. г. (сл. 17, 36/37); Кућа Андре Јовановића, М. Антоновић, 1923. г. (сл. 18, 36/37); Кућа Софије Кипп, М. Антоновић, 1929. г. (сл. 19, 36/37); Кућа Мише Поличевића, М. Антоновић, 1925. г. (сл. 20, 36/37); Вила Савке Димитријевић, М. Антоновић, 1927–8. г. (сл. 21, 36/37); Југословенски лојд, М. Антоновић, 1922. г. (сл. 22, 36/37)

Музеј примењене уметности

Делови окова јеванђеља, XVI в. (сл. 11, 236/237)

Музеј српске православне цркве

Св. Максим деспот, детаљ окова Четворојеванђеља, 1543. г. (сл. 1, 174/175); и. Св. сремски деспоти Бранковићи, Андреја Раичевић, 1644. г. (сл. 2, 174/175); **Требник 3. 1.63.1,** збирка Рад. Грујића; Заставица, 4 в. (сл. 18, 218/219); Заставица, 28 в (сл. 19, 218/219); Заставица, 62 в (сл. 20, 218/219); Заставица, 39 р (сл. 21, 218/219; *Јеванђеље бр. 332.1;* Заставица, 5 р (сл. 23, 218/219); Заставица 779 р. (сл. 24, 218/219); Заставица, 128 р (сл. 25, 218/219); Заставица, 211 р (сл. 26, 218/219); Заставица, 1 р (сл. 27, 218/219); Заставица, 76 р (сл. 28, 218/219); Заставица, 125 р (сл. 29, 218/219); Запис, 289 р (сл. 30, 218/219); Запис, 289 в (сл. 31, 218/219); **Оков Крушедолског четворојеванђеља**, 1540. г. (сл. 9, 236/237); **Оков Бешеновског четворојеванђеља**, 1570. г. (сл. 10, 236/237)

Народни музеј

М. Шербан, *Дечко* (сл. 2, 96/97); М. Шербан, *Стара пијанисткиња* (сл. 3, 96/97)

Патријаршијска библиотека

Требник бр. 171.1.; Запис, 306 в (сл. 1, 218/219); Насловна страна, 1. р (сл. 2, 218/219); Иницијал, 11 в (сл. 3, 218/219); Иницијал, 159 в (сл. 4, 218/219); Иницијал, 65 в (сл. 5, 218/ 219); Иницијал, 122 в (сл. 6, 218/219); Иницијал, 62 в (сл 7, 218/219); Иницијал, 82 в (сл. 8, 218/219); Иницијал, 159 р (сл. 9, 218/219); Иницијал 123 в (сл. 10, 218/219); Иницијал, 157 р (сл. 11, 218/219); Иницијал, 165 р (сл. 12, 218/219); Иницијал, 194 р (сл. 13, 218/219); Заставица 32 р (сл. 14, 218/219); Заставица, 232 р (сл. 15, 218/219); Орнамент, 169 р (сл. 16, 218/219); Орнамент 202 р (сл. 17, 218/219); Иницијал, 83 р (сл. 22, 218/219)

Универзитетска библиотека „Светозар Марковић"

Лесновски псалтир, XVI в (сл. 3, 236/237)

Бач

Национална библиотека

Главичник митрополита Пахомија, Cod. Slav. 28 (сл. 5, 236/237)

Богородица Љевишка манастир

Причешће апостола (цр. 3, 270/271)

Борач

ц. Св. Михаила

Основа и подужни пресек (сл. 1, 245); Поглед са истока (сл. 7, 256/257); Поглед са југоистока (сл. 8, 256/257)

Брашован Драгиша

Вила Лазић, 1932. г. (сл. 13, 14/15); Државна штампарија, 1933–40. г. (сл. 14, 14/15)

Брезовица

Успење (цр. 37, 270/271)

Ван Дајк А.

Св. Јован Јеванђелиста, 1615–20. г. (сл. 1, 80/81); Св. Матеја, 1615–20. г. (сл. 3, 80/81)

Вољавча манастир

ц. Св. Михаила

Основа и подужни пресек (сл. 3, 249); Поглед са југозапада (сл. 13, 256/257); Поглед са истока (сл. 14, 256/257)

Враћевшница манастир

Поглед са југозапада (сл. 10, 256/257); Поглед са запада (сл. 11, 256/257); Детаљ јужне фасаде (сл. 12, 256/257)

Горович

ц. Преображења

Поглед са североистока (сл. 4, 256/257); Јужна фасада (сл. 5, 256/257); Део јужне фасаде (сл. 6, 256/257)

Грачаница манастир

и. Христос на престолу с апостолима (сл. 1, 318/319); Детаљ (сл. 2, 318/319); Портрет митрополита Никанора (сл. 3, 318/319); Персијски пророк Пропије (сл. 4, 318/319); Антички мудрац Питагора и апостол Филип (сл. 5, 318/319); Мироснице јављају апостолима да су виделе Христа (цр. 1, 270/271)

Добровић Олга

На излету у Фрушкој гори, 1932 (сл. 1, 88)

Добровић Петар

На излету у Фрушкој гори, 1932. г. (сл. 1, 88)

Доменико Еласон

ц. Св. Георгија

Св. Симеон Српски, 1611. г. (сл. 5, 72/73); Св. Сава Српски, 1611. г. (сл. 6, 72/73)

Дохијар манастир

Трпезарија, западна фасада (сл. 1, 296/297);

Крст архиепископа Прохора, прва страна, 1546–7. г. (сл. 2, 296/297); Крст архиепископа Прохора, друга страна, 1546–7. г. (сл. 3, 296/297); *Кодекс 170,* 1546. г. (сл. 296/297); *Кодекс 171,* 1547. г. (сл. 5, 296/297); *Кодекс 173,* 1547. г. (сл. 6, 296/297); и. Св. Николе Скоропомоштника (сл. 7, 296/297); *Кодекс 416* – Поменик, XVIII в. (сл. 8, 296/297); *Кодекс 417* – Поменик XVIII в. (сл. 9, 296/297)

Драча манастир
ц. Св. Николе
Основа и подужни пресек (сл. 5, 253); Поглед са истока (сл. 17, 256/257); Поглед са југозапада (сл. 18, 256/257)

Дучић Јован (сл. 1, 47)

Злоковић Милан
Пројекат за музеј поморске страже у Сплиту, 1928. г. (сл. 9, 14/15)

Зограф манастир
Четворојеванђеље попа Јована из Кратова, бр. 44, л. 89 в (сл. 1, 236/237)

Илкић Јован
и. М. Рувидић, Официрски дом у Београду, 1895. г. (сл. 3, 14/15); Хотел „Москва" у Београду, 1905–6. г. (сл. 4, 14/15)

Јанке Франц
Саборна црква у Београду, 1836–41. г. (сл. 2, 14/15)

Јован поп из Кратова (Јован Кратовац)
Четворојеванђеље, 1569. г. (сл. 1, 236/237)

Јованович Светозар
Министарство саобраћаја, 1930–32. г. (сл. 11, 14/15)

Каленић манастир
Поклоњење мудраца (цр. 8, 270/271)

Каменица манастир
ц. Св. Јована
Основа и подужни пресек (сл. 4, 251); Поглед с југоистока (сл. 15, 256/257); Поглед са севера (сл. 16, 256/257)

Кондо Вук златар
Оков Бешеневског четворојеванђеља, 1570. г. (сл. 10, 236/237)

Кратово
Грančице на маргинама из разних рукописа, XVI в. (сл. 2, 236/237)

Крушедол манастир
Панорама (сл. 1, 129);
Иконостас, Богородица и арханђео Михаило, Деисис крушедолског иконостаса између 1512. и 1516. године (сл. 1, 150/151); Исус Христос, Деисис крушедолског иконостаса, између 1512. и 1516. године (сл. 2, 150/151); Свети Јован Претеча и арханђео Гаврило, Деисис Крушедолског иконостаса, између 1512. и 1516. године (сл. 3, 150/151); Свети деспоти Бранковићи, Алдрија Раичевић 1644. године (сл. 4, 150/151)
Ризница, Светитељски дом Бранковића (сл. 4, 150/151)

Лазаревић Бранко (сл. 2, 50)

Ломница
ц. Св. Ђорђе
Улазак Христов у Јерусалим (цр. 31, 270/271); Сцене из живота Св. Борђа (цр. 23, 270/271)

Манасија манастир
Парабола о блудном сину (цр. 7, 270/271)

Марков манастир
ц. Св. Димитрија
Причешће апостола (цр. 6, 270/271)

Матејча манастир
Суђење Св. Петру и св. Павлу (цр. 5, 270/271); Бекство у Египат (цр. 4, 270/271)

Матка
ц. Св. Богородице
Сретење (цр. 14, 270/271); Јуда прима сребренике (цр. 4, 270/271)

Метеори
Манастир Преображења
Св. Јоасаф, 1483. г. (сл. 1, 72/73)

Манастир Преображења нова црква
Св. Јоасаф, 1552. г. (сл. 2, 72/73); Св. Атанасије и св. Јоасаф, 1552. г. (сл. 3, 72/73)

Милешева манастир
Тајна вечера (цр. 30. 270/272)

Митилини
Музеј митрополије
Ваведење Богородице, св. Сава, св. Симеон и св. Харалампије, XVIII в (сл. 4,72/73)

Митриновић Димитрије (сл. 3, 52)

Морача манастир
ц. Успења Богородичиног
Христос међу Јудејима (цр. 33, 240/271); Христос изгони трговце из храма (цр. 34, 270/271); Ваведење (цр. 35, 270/271); Успење (цр. 36, 270/271)

Најман Јосиф
Завод за израду новчаница у Београду, 1928–30. г. (сл. 10, 14/15)

Несторовић Никола
и А. Стефановић, Београдска задруга у Београду, 1905–7. г. (сл. 5, 14/15); и А. Стефановић, Зграда трговца Стаменковића у Београду, 1907. г. (сл. 6, 14/15)

Нова Павлица манастир
Причешће апостола (цр. 9, 270/271)

Нови Сад
Галерија Матице српске
М. Шербан, Са Калварије (сл. 1, 96/97); Пролеће у Фрушкој гори (сл. 6, 96/97); Предео из Фрушке горе (сл. 7, 96/97); Мртва природа (сл. 8, 96/97)

Оксинија Каламбакас
ц. Св. Георгије
Св. Јован Владимир, 1779. г. (сл. 9, 72/73)

Орашје
ц. Св. Јована
Основа и подужни пресек (сл. 2, 247)

Палатиција близу Верије
ц. Св. Димитрија
Поглед са истока (сл. 1, 325); Ктиторски запис (сл. 2, 325); Запис о ктиторима у апсиди (сл. 3, 325); Св. Сава Српски (сл. 4, 325); Св. Сава Српски, детаљ (сл. 5, 235); Св. Борје млади (сл. 6, 325); Успење Богородице (сл. 7, 325); Успење Богородице, детаљ (сл. 8, 325); Успење Богородице, детаљ (сл. 9, 325); Свети Ахил (сл. 10, 325); Св. Климент Охридски (сл. 11, 325)

Петар Смедеревац златар
Оков крушедолског четворојеванђеља, 1540. г. (сл. 9, 236/237)

Пећка патријаршија
ц. Св. Димитрија
Причешће апостола (цр. 19, 270/271)
ц. Св. Богородице
Христос се јавља апостолима (цр. 20, 270/271)
Припрата
ф. Св. Георгије Нови, 1565. г. (сл. 6, 174/175); Парабола о блудном сину (цр. 21, 270/271); Исцељење двају слепаца (цр. 22, 270/271); Исцељење кћери Јаирове (цр. 23, 270/271)

Пијаде Моша (сл. 4, 59)

Повези књига
Орнаментика, XVI в. (сл. 6, 236/237); Орнаментика, XV в. (сл. 8, 236/237); Копче, XVI в. (сл. 8, 236/237)

Поганово манастир
Рођење Богородице (цр. 11, 270/271); Прање ногу (цр. 12, 270/271); Причешће апостола (цр. 13, 270/271)

Поповић Јован
Апостол Јован, 1854–5. г. (сл. 2, 80/81); Апостол Матеја, 1854–5. г. (сл. 4, 80/81)

Раичевић Андреја
Икона Свети сремски деспоти Бранковићи, 1644. г. (сл. 2, 174/175)

Раковац манастир
Поглед с југа (сл. 2, 256/257)

Ресава манастир
Поглед с југа (сл. 9, 256/257)

Рувидић Милорад
и Ј. Илкић, Официрски дом у Београду, 1895. г. (сл. 3, 14/15)

Свети Никита манастир
Свадба у Кани (цр. 2, 270/271); Делови успења (цр. 18, 270/271)

Свети Никола Дабарски манастир
Тајна вечера (цр. 27, 270/271); Смрт св. Еуфемија (цр. 28, 270/271); Смрт св. Николе (цр. 28, 270/271)

Свети Прохор Пчињски манастир
Благовести (цр. 10, 270/271)

Сланкамен место
ц. Св. Николе
Поглед с југа (сл. 1, 265/257)

Сплит
Пројекат за музеј поморске страже, Милан Злоковић, 1928. г. (сл. 9, 14/15)

Стефановић Андра
и Н. Несторовић, Београдска задруга у Београду, 1905–7. г. (сл. 5, 14/15); и Н. Несторовић, Зграда трговца Стаменковића у Београду, 1907. г. (Сл. 6, 14/15)

Студеница манастир
ц. Свете Богородице
Успење (цр. 24, 270/271) ; Христос пред Пилатом и Ругање Христу (цр. 25, 270/271); Тајна вечера (цр. 26, 270/271)

Табаковић Иван
На излету у Фрушкој гори, 1932. г. (сл. 1, 88)

Таназевић Бранко
Телефонска централа у Београду, 1908. г. (сл. 7, 14/15); Министарство просвете у Београду, 1912. г. (сл. 8, 14/15)

Тирнавос
ц. Богородице
Св. Јован Владимир, 1778. г. (сл. 8, 72/73)

Хиландар манастир
и. Св. Борје Кратовац и св. кнез Лазар, фрагмент, XVI в. (сл. 3, 174/175); и. Св. Кнез Лазар и св. Георгије Нови, поп Данило, 1677. г. (сл. 4, 174/175)
Капела манастира Хиландара Моливоклисија
Свети Борје Кратовац, 1541. г. (сл. 5, 174/175)
Библиотека
Четворојеванђеље бр. 5, 1.299, XVI в. (сл. 4,

236/237); Главичник митрополита Пахомија, XVI в. (сл. 5, 236/237)

Шербан Милешко

На излету у Фрушкој гори, 1932. г. (сл. 1, 88)
Са калварије, 1929. г. (сл. 1, 96/97); Дечко, 1931. г. (сл. 2, 96/97); Стара пијанисткиња, 1931. г. (сл. 3, 96/97); Леденици, 1932. г. (сл. 4, 96/97); Предео из Фрушке горе, 1932–3. г. (сл. 5, 96/97); Пролеће у Фрушкој гори, 1933. г. (сл. 6, 96/97); Предео из Фрушке горе, 1934. г. (сл. 7, 96/97); Мртва природа, 1935. г. (сл. 8, 96/97); Из мог села, 1933. г. (сл. 9, 96/97).

БИБЛИОТЕКА
ОДЕЉЕЊА ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ
Инв. бр.
Сигн.
ФИЛОЗОФСКОГ ФАКУЛТЕТА
УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ



ВОЈВОЂАНСКА БАНКА

ЗНАК ПРАВИХ ВРЕДНОСТИ

