ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

Matica srpska journal for fine arts

47

Editorial board

ALEKSANDAR KADIJEVIĆ, editor-in-chief
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

KOKAN GRČEV
(Eastern Mediterranean University of Famagusta – Department of Architecture)
MIODRAG MARKOVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)
LIDIJA MERENIK
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)
IVAN STEVOVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)
RUDOLF KLEIN
(Szent István University, Budapest)
BISSERA PENTCHEVA
(Stanford University, USA)
ALEKSANDAR IGNJATOVIĆ
(University of Belgrade – Faculty of Architecture)
SRĐAN MARKOVIĆ
(University of Nish – Faculty of Arts)
DRAGAN DAMJANOVIĆ
(University of Zagreb – Faculty of Philosophy)
IGOR BOROZAN
(University of Belgrade – Faculty of Philosophy)

NOVI SAD
2019

ISSN 0352-6844 / UDK 7 (5)

Зборник Матице српске за ликовне уметности

47

Уредништво

АЛЕКСАНДАР КАДИЈЕВИЋ, главни и одговорни уредник
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

КОКАН ГРЧЕВ
(Источномедитерански универзитет Фамагуста – Одељење архитектуре)
МИОДРАГ МАРКОВИЋ
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)
ЛИДИЈА МЕРЕНИК
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)
ИВАН СТЕВОВИЋ
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)
РУДОЛФ КЛАЈН
(Универзитет Сент Иштван, Будимпешта)
БИСЕРА ПЕНЧЕВА
(Универзитет Стенфорд, САД)
АЛЕКСАНДАР ИГЊАТОВИЋ
(Универзитет у Београду – Архитектонски факултет)
СРЂАН МАРКОВИЋ
(Универзитет у Нишу – Факултет уметности)
ДРАГАН ДАМЈАНОВИЋ
(Свеучилиште у Загребу – Филозофски факултет)
ИГОР БОРОЗАН
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

НОВИ САД
2019

МАТИЦА СРПСКА
Одељење за ликовне уметности

MATICA SRPSKA
Department of Fine Arts

Copyright © Матица српска, Нови Сад, 2019

ЗБОРНИК ЗА ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ МАТИЦЕ СРПСКЕ је покренут 1963. године као научни часопис Одељења за ликовне уметности Матице српске у Новом Саду. У њему се објављују радови из историје српске и југословенске, али и светске уметности средњовековног, нововековног и модерног раздобља. Отворен је и за расправе из музеологије, херитологије, студија визуелне културе и теорије ликовних уметности. Међународна редакција прихвата само необјављене чланке који у истоветном облику не могу бити понуђени другом издавачу. За све научне радове објављене у часопису редакција из круга угледних домаћих и страних научника обезбеђује најмање две независне рецензије.

Чланци, расправе и прилози имају сажетке, кључне речи, резимее на страним језицима по избору аутора и УДК број по међународној библиотечкој класификацији. Часопис излази редовно једанпут годишње у обиму до 50 ауторских табака. Сваки број садржи именски и географски регистар, а доспева разменом у око 100 светских библиотека.

Излажење часописа финансијски помажу Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и Покрајински секретаријат за културу и информисање Аутономне Покрајине Војводине. Индексиран је на ЕРИХПЛУС и ЕСЦИ Клеривејт аналитикс листама међународних научних часописа.

Бесплатан приступ интернет издању часописа у ПДФ формату омогућен је на сајту: http://www.maticasrpska.org.rs/en/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice--srpske-za-likovne-umetnosti/

MATICA SRPSKA JOURNAL FOR FINE ARTS was founded in 1963 as the journal of the Department of Fine Arts of the Matica srpska in Novi Sad. It publishes papers related to the history of Serbian and Yugoslav art, as well as art heritage from medieval, New Age and modern periods from all parts of the world. It also welcomes discussions in the field of museology, heritology, studies of visual culture and theory of fine arts. The journal accepts only previously unpublished papers which cannot be simultaneously offered in the same form to another publisher. All articles will be subject to double-blind peer reviewing, given by prominent Serbian or foreign scholars.

Articles, discussions and contributions should include abstracts, keywords, summaries in a foreign language of choice of the respective authors, as well as a UDC by International Library Classification. The journal is published annually in up to 50 sheets of copyright. Each issue contains a name and geographic index and is distributed through exchange to close to 100 libraries worldwide.

The Journal is financialy supported by the Ministery of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and Provincial Secretariat of Culture and Information of the Autonomous Province of Vojvodina. The publication of the journal is financially supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia and the Provincial Secretariat for Culture and Public Information of the Autonomous Province of Vojvodina. It is indexed in ERIHPLUS and ESCI Clarivate Analytics lists of international scientific journals.

Free access to the online edition of the journal in PDF format at the following website: http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice--srpske-za-likovne-umetnosti/

САДРЖАЈ — CONTENTS

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

1. Бојана М. Стевановић, СРПСКО СРЕДЊОВЕКОВНО СЛИКАРСТВО КАО ИЗВОР ЗА ЛУНУЛАСТЕ НАУШНИЦЕ
Bojana M. Stevanović, SERBIAN MEDIEVAL PAINTING AS INSPIRATION FOR LUNULAR EARRINGS 13
2. Svetlana V. Maltseva, ON THE PROBLEM OF SOUTH SLAVIC INFLUENCES ON THE OLD--RUSSIAN ARCHITECTURE OF THE 12TH–15TH CENTURIES
Светлана В. Маљцева, О ПРОБЛЕМУ ЈУЖНОСЛОВЕНСКИХ УТИЦАЈА НА СТАРОРУСКУ АРХИТЕКТУРУ ОД XII ДО XV ВЕКА 35
3. Љубица З. Винуловић, ИКОНЕ МАРИЈЕ АНГЕЛИНЕ ДУКЕ ПАЛЕОЛОГИНЕ
Ljubica Z. Vinulović, ICONS OF MARIA ANGELINA DOUKAINA PALAILOLOGINA 47
4. Anđela Đ. Gavrilović, THE REPRESENTATIONS OF SUN AND MOON IN THE MONASTERY OF ZAVALA AND THE REASONS OF THEIR DEPICTION
Анђела Ђ. Гавриловић, ПРЕДСТАВЕ СУНЦА И МЕСЕЦА У МАНАСТИРУ ЗАВАЛИ И РАЗЛОЗИ ЊИХОВОГ СЛИКАЊА 57
5. Nikola P. Piperski, AN ASSUMED DEDICATION OF THE MEDIEVAL FRANCISCAN MONASTERY IN BELGRADE TO THE ASSUMPTION OF MARY
Никола П. Пиперски, ПРЕТПОСТАВКА О ПОСВЕТИ СРЕДЊОВЕКОВНОГ ФРАЊЕВАЧКОГ САМОСТАНА У БЕОГРАДУ УЗНЕСЕЊУ МАРИЈИНОМ 69
6. Angelina R. Milosavljević, GIORGIO VASARI AND GIOVANNI PAOLO LOMAZZO ON BALDASSARE PERUZZI. REFLECTIONS ON THE RECEPTION OF HIS WORKS IN THE 16TH-CENTURY LITERATURE ON ART
Ангелина Р. Милосављевић, ЂОРЂО ВАЗАРИ И ЂОВАНИ ПАОЛО ЛОМАЦО О БАЛДАЗАРУ ПЕРУЦИЈУ. ЈЕДАН ОСВРТ НА РЕЦЕПЦИЈУ ЊЕГОВОГ ДЕЛА У ЛИТЕРАТУРИ О УМЕТНОСТИ У XVI ВЕКУ 81
7. Марина Н. Цветаева, „ТАИНСТВО ДУШИ" В РУССКОМ ПОРТРЕТНОМ ЖАНРЕ XVIII ВЕКА
Марина Н. Цветајева, „САКРАМЕНТ ДУШЕ" У РУСКОМ ЖАНРУ ПОРТРЕТА XVIII ВЕКА
Marina N. Tsvetaeva, "SACRAMENT OF THE SOUL" IN THE RUSSIAN PORTRAIT OF THE 18TH CENTURY 93

8. Александра П. Кучековић, СЛИКАР ТРИФОН И ЊЕГОВ КРУГ У СЛАВОНИЈИ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XVIII ВЕКА
Aleksandra P. Kučeković, PAINTER TRIFON AND HIS CIRCLE IN SLAVONIA IN THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY 103

9. Jasminka S. Najcer Sabljak, Silvija F. Lučevnjak, PITANJA TRANSFERA I PROVENIJENCIJE UMJETNINA NA PRIMJERU ZBIRKI OBITELJI ELTZ I ODESCALCHI
Jasminka S. Najcer Sabljak, Silvija F. Lučevnjak, TRANSFER AND PROVENANCE OF ARTWORKS ON THE EXAMPLE OF THE COLLECTIONS OWNED BY THE FAMILIES ELTZ AND ODESCALCHI 121

10. Юрий Р. Савельев, НЕОВИЗАНТИЙСКИЙ СТИЛЬ В РОССИИ ПОД ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА II И ИМПЕРАТРИЦЫ МАРИИ АЛЕКСАНДРОВНЫ. 1855–1881
Јуриј Р. Савељев, НЕОВИЗАНТИЈСКИ СТИЛ У РУСИЈИ ПОД ПОКРОВИТЕЉСТВОМ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА II И ИМПЕРАТОРКЕ МАРИЈЕ АЛЕКСАНДРОВНЕ, 1855–1881.
Yuri R. Savelyev. NEO-BYZANTINE STYLE IN RUSSIA UNDER THE AUSPICES OF EMPEROR ALEXANDER II AND EMPRESS MARIA ALEXANDROVNA, 1855–1881 133

11. Gordana M. Jauković, THE ROLE OF MIHAILO VALTROVIĆ AND DRAGUTIN S. MILUTINOVIĆ IN CREATION OF NATIONAL VISUAL IDENTITY ON KINGDOM OF SERBIA BANKNOTES IN THE PERIOD 1884–1900
Гордана М. Јауковић, УЛОГА МИХАИЛА ВАЛТРОВИЋА И ДРАГУТИНА С. МИЛУТИНОВИЋА У СТВАРАЊУ НАЦИОНАЛНОГ ВИЗУЕЛНОГ ИДЕНТИТЕТА НА НОВЧАНИЦАМА КРАЉЕВИНЕ СРБИЈЕ У ПЕРИОДУ ОД 1884. ДО 1900. ГОДИНЕ 155

12. Igor B. Borozan, ARNOLD BÖCKLIN AND THE RECEPTION OF HIS ART IN THE *NOVA ISKRA* JOURNAL IN THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES
Игор Б. Борозан, АРНОЛД БЕКЛИН И ЊЕГОВА РЕЦЕПЦИЈА У ЛИСТУ *НОВА ИСКРА* КРАЈЕМ XIX И ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА 171

13. Isidora S. Savić, FROM FEMME FRAGILE TO FEMME FATALE: THE MOTIF OF WOMAN IN THE ITALIAN SYMBOLISM PAINTING
Исидора С. Савић, ОД *FEMME FRAGILE* ДО *FEMME FATALE*: МОТИВ ЖЕНЕ У СЛИКАРСТВУ ИТАЛИЈАНСКОГ СИМБОЛИЗМА 185

14. Dunja D. Andrić, INTERNATIONAL COURSE OF THE SERBIAN ARCHITECTURAL *ART NOUVEAU*: BELGRADE AND CENTRAL SERBIA
Дуња D. Андрић, ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ ТОК СРПСКОГ АРХИТЕКТОНСКОГ АР НУВОА: БЕОГРАД И ЦЕНТРАЛНА СРБИЈА 197

15. Бојана В. Поповић, ФРАНЦУСКО АРХИТЕКТОНСКО ИСКУСТВО ДУШАНА ЈАНКОВИЋА
Bojana V. Popović, FRENCH ARCHITECTURAL EXPERIENCE OF DUŠAN JANKOVIĆ . . 209

16. Vladana B. Putnik Prica, ABOUT THE DEVELOPMENT OF SMALL APARTMENT TYPOLOGY IN BELGRADE INTERWAR ARCHITECTURE
Владана Б. Путник Прица, О РАЗВОЈУ ТИПОЛОГИЈЕ МАЛОГ СТАНА У БЕОГРАДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА 225

17. Јелена Д. Гачић, ПРЕГЛЕД ОПУСА АРХИТЕКТЕ ЈОВАНКЕ ЈЕФТАНОВИЋ (1912–1994)
Jelena D. Gačić, OVERVIEW OF THE ARCHITECTURAL OPUS OF JOVANKA JEFTANOVIĆ (1912–1994) 235

18. Милица С. Божић Маројевић, Марија С. Станковић, ПИОНИРСКИ ГРАДОВИ У БЕОГРАДУ И ЗАГРЕБУ – ОД МЕСТА РАДОСТИ ДО ПРОСТОРА АНТИУТОПИЈЕ
Milica S. Božić Marojević, Marija S. Stanković, PIONEER CITIES IN BELGRADE AND ZAGREB FROM CREATION TO THE DISAPPEARANCE OF CHILDREN'S UTOPIA 249

19. Душко Р. Кузовић, АРХИТЕКТУРА ПАРТЕРА ТРГА ПАРТИЗАНА У УЖИЦУ (1961)
Duško R. Kuzović, LANDSCAPE ARCHITECTURE OF THE PARTISAN SQUARE IN UŽICE (1961) 263
20. Jasmina Đ. Čubrilo, THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART IN BELGRADE AND POST-REVOLUTIONARY DESIRE: PRODUCING THE ART HISTORY NARRATIVE OF YUGOSLAV MODERN ART
Јасмина Ђ. Чубрило, МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ ОД ИДЕОЛОШКОГ ПРОСТОРА ДО ЖЕЉЕНОГ МЕСТА: СТВАРАЊЕ ИСТОРИЈСКОУМЕТНИЧКОГ НАРАТИВА О ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ МОДЕРНОЈ УМЕТНОСТИ 281
21. Aleksandar Đ. Kadijević, Milan I. Prosen CRITICAL REGIONALISM IN THE WORK OF ARCHITECT BRANISLAV MITROVIĆ
Александар Ђ. Кадијевић, Милан И. Просен КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ АРХИТЕКТЕ БРАНИСЛАВА МИТРОВИЋА 295
22. Весна Л. Круљац, ЕНФОРМЕЛ МИОДРАГА МИЋЕ ПОПОВИЋА
Vesna L. Kruljac, ART INFORMEL OF MIODRAG MIĆA POPOVIĆ 307

ПРИКАЗИ
REVIEWS

1. Драгана С. Павловић: *Татјана Стародубцев, Свети лекари. Поштовање и представљање у источнохришћанском свету средњега века* 323
2. Вук Ф. Даутовић: *И. Женарју Рајовић, Црквена уметност XIX века у Рашко-призренској епархији (1839–1912)* 326
3. Саша М. Брајовић: *И. Борозан, Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије* 328
4. Софија В. Мереник: *Влахо Буковац: паришко раздобље 1877–1893.* 332
5. Милан И. Просен: *Марина Павловић, Никола Несторовић* 339
6. Dubravka V. Đukanović: *Rudolf Klein, Metropolitan Jewish Cemeteries of the 19th and 20th Centuries in Central and Eastern Europe. A Comparative Study* 341
7. Biljana D. Purić: *Iva Glisic, The Futurist Files: Avant-Garde, Politics, and Ideology in Russia, 1905–1930.* 344
8. Дејан М. Тубић: *Изложба Марко Челебоновић (1902–1986)* 346
9. Александар Ђ. Кадијевић: *Adolph Stiller, Bojan Kovačević, Aleksej Brkić 1922–1999. Architekt in Belgrad* 349
10. Бојана З. Матејић: *Дејан Ећимовић: Документа (ур. В. Стевановић)* 352
11. Iva S. Glišić: *Love & Desire: Pre-Raphaelite Masterpieces from the Tate (The Australian National Gallery, Canberra)* 355

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР 359
ГЕОГРАФСКИ РЕГИСТАР 372
УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ 377
РЕЦЕНЗЕНТИ РАДОВА 385

ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ
ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS

UDC 75.033(=163.41)
75(497.11) ”04/14”

БОЈАНА М. СТЕВАНОВИЋ
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Институт за историју уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Српско средњовековно сликарство као извор за лунуласте наушнице**

САЖЕТАК: Наушнице у облику полумесеца, чешће у науци називане лунуластим, врста су наушница која се на нашим просторима јавља као наслеђе, пре свега везано за византијски културни круг. Ради довођења у везу са археолошким налазима, биће сагледане, представе и композиције српског средњовековног сликарства у оквиру којих је приказан поменути тип наушница. У раду ће бити изложени примери сликања лунуластих наушница и истакнута хронологија њиховог настанка. Судећи по представама на фрескама, овај тип наушница је обилато коришћен током XIV века. Међутим, будући да је накит најчешће наслеђиван, није чест међу археолошким налазима.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: лунуласте наушнице, накит, српски средњовековни портрети.

Наушнице у облику полумесеца, чешће у науци називане лунуластим, врста су наушница која се на нашим просторима у позносредњовековно доба јавља као древна традиција, пре свега везана за византијски културни круг. Наушнице су накит који је радо ношен у средњем веку, како у случају владарки, властелинки, тако и међу ширим слојевима становништва нарочито од средине XIV века (Радојковић 1989: 141–142). Коришћење средњовековног живописа као ликовног извора за проучавање накита код Срба појављује се у периоду између два рата и то приликом проучавања портрета српских средњовековних владара којем се посветио Светозар Радојчић (1997[2]: 36). Архивски документи и грађа пружају могућност за изучавање накита (Радојковић 1989: 13). Накит зрелог средњег века је у односу на раније периоде по броју налаза и по резултатима истраживања знатно скромнији.[1] Ваља напоменути да се не мисли на скромнију

* bojanastev@gmail.com
** Рад је настао као део резултата остварених на пројекту бр. 177036 – *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* – који подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије. Суштину овог рада чини реферат под насловом *Serbian Medieval Painting as a Source for the Crescent Earrings* прочитан 25. 8. 2016. на 23rd International Congres of Byzantine Studies Belgrade, 22–27 August 2016.
[1] За раније примере лунуластих наушница и распрострањеност накита овог типа вид.: Langó 2010: 369–410; Радичевић 2017: 215–216.

уметничку обраду, већ на врсте пронађених примерака (Радојковић 1989: 14–15). Бојана Радојковић је истакла да су при проучавању накита и костима на зидном сликарству најчешће коришћени као паралела византијски извори који се односе на репрезентативни костим и накит. Веома су пак мало експлоатисане ризнице Дубровачког и Которског архива које садрже спомене и о начину украшавања лаика (Радојковић 1989: 15–16, 25). На портретима властеле могу се наћи појединости које одговарају описима и поменима накита у писаним изворима. Уочена је веродостојност, пре свега, наушница и појасева. Истакнуто је да без писаних података о врстама накита није могуће утврдити да ли су сликари приказивали реалан изглед накита или је он плод њихове маште. Стога накит са представа владара и властеле ранији истраживачи нису у пуној мери узимали у обзир (Радојковић 1989: 15).

Осим зидног сликарства, извор за проучавање накита код нас су лаички текстови и минијатуре. Пример томе налази се у Александриди, изгорелој 1941. године у Београду (Радојковић 1989: 15–16; Живковић 2013: 169–200, посебно 186, 189 сл. 22). Светозар Радојчић први указује на сличност наушница са женских портрета са оригинално сачуваним налазима наушница, а потом то чини и Миодраг Пурковић (Пурковић 1941: 17; Радојковић 1989: 19). Ђорђе Мано-Зиси уочава и указује на везу између наушница из оставе Маркове Вароши и сликаних наушница на фрескама (сл. 1). Самим тим овај истраживач указује на могућност коришћења фресака као изворног материјала за изучавање накита, а пре свега наушница и појасева (Мано-Зиси 1941: 22; Радојковић 1989: 19). Нешто доцније Мирјана Ђоровић Љубинковић ће се, тражећи паралеле наушницама из Маркове Вароши, такође ослањати на живопис. Приликом проучавања накита из ове оставе Мирјана Ђоровић Љубинковић је користила и објављену грађу из Дубровачког архива (Ђоровић-Љубинковић 1949: 102–113; Радојковић 1989: 19). Уговор од 1. јуна 1319. између Брате Богдановића из Брскова којим обавезује златара Паскоја из Дубровника

Сл. 1. Наушнице, Маркова Варош (према: Вікіć 2010)

да му израђује златне и сребрне предмете недвосмислено сведочи о изради српског накита у Дубровнику и његовом увозу у Србију (Радојковић 1989: 34, 55; Јовановић и др. 2004: 184). Узор за израду накита на читавом источном културном подручју била је Византија (Радојковић 1989: 73–74).[2] Луксузни накит у раздобљу од прве половине XIII до средине XIV века у Србији је свој врхунац достигао за време краља Милутина који је тежио да се изједначи са византијским двором (Радојковић 1989: 70).

У касносредњовековном накиту разликују се две скупине крупних наушница, у основи лунуластог облика, које се често називају обоце (Bikić 2010: 52).[3] Овај назив обухвата како округле (назване тако због површине која има облик засеченог круга) тако и зракасте или лепезасте наушнице које су назив добиле због купастих или цевастих украса дуж доње ивице лунуле (Bikić 2010: 52). Позносредњовековне лунуласте наушнице наставак су типа наушница из претходне епохе, у измењеном облику (Јовановић и др. 2004: 202). У Византији доба Палеолога, али и српским земљама, обоце висе са круна владарки, а носе их и властелинке у саставу својих богато искићених оглавља (Parani 2003: 30, 79–89; Поповић, Цветковић 2004: 389, 393). Иако су нам наушнице познате у много мањем броју, за разлику од прстења оне су често и прилично верно приказиване на портретима владарки и властелинки у средњовековном живопису (Јовановић и др. 2004: 202). У зидном сликарству наилазимо на два типа обоца који висе са ивице круне. Једне су зракасте, сачињене од већих и мањих цевчица које се зракасто/звездасто шире од централног поља, док су друге од једног или два низа бисера који окружују централно поље које је у сликартву приказано златном, љубичастом или тамноплавом бојом (Поповић 2006: 121). Захваљујући сачуваном зидном сликарству, сазнаје се да је тип лунуласто-округлих наушница (пореклом из Византије), био у употреби од друге половине XIII (Радојковић 1989: 134)[4] до средине XIV века, када се постепено трансформише у зракасте наушнице (Радојковић 1989: 134). Као кружне или зракасте највише се јављају око средине XIV века, а како показује зидно сликарство, њихова употреба се постепено губи у XV веку, када се јавља више облика наушница (Ђоровић-Љубинковић 1949: 107). Поједини истраживачи истичу да се од средине XIV века наушнице чешће приказују на портретима (Поповић 2006: 121–122).[5]

Расположива ликовна грађа је у даљем излагању представљена хронолошки, а не кроз призму типова представљених лунуластих наушница. Разлог овоме лежи пре свега у методологији историје уметности као научне дисциплине, која се заснива на културно-историјским тумачењима. Осим тога, треба истаћи и чињенице да се обе поменуте групе лунуластих наушница, дефинисане на основу својих морфолошких облика, јављају у сликарству средњовековне Србије хронолошки посматрано истовремено, док се у

[2] О модним детаљима заступљеним на живопису са простора Македоније вид.: Dimitrova, Zorova 2017: 249–262.

[3] У ћирилским документима општи назив за наушнице је обоце. У архивској грађи се срећу називи çerçelle, verchillo или обоци (Радојковић 1989: 40–41). Сва је прилика да се на ове врсте наушница у дубровачким документима односе називи çerçelli rotundi или ad modum slavicum (Bikić 2010: 52, са старијом литературом).

[4] М. Ђоровић Љубинковић истиче да се археолошки и у живопису појава лунуластих наушница везује за почетак XIV столећа (1949: 107).

[5] Бојан Поповић наводи портрет севастократорке Владиславе из Псаче, притом пренебрегава раније примере (2006: 121–122).

неким случајевима јављају у оквирима исте композиције. Одабрани примери фреско-сликарства су међутим разврстани по једном другом параметру, који се заснива на социјалном статусу представљених жена, па тако издвајамо припаднице владарског дома и племкиње, свете жене, као и представнице нижег сталежа.

* * *

Наш преглед започећемо представама на којима се налазе владарке и племкиње. У моду женског украшавања овековечену у српским историјским портретима уводи краљица Симонида. У зависности од датовања, будући да у науци има мишљења да сликарство Цркве светих Јоакима и Ане у Студеници треба датовати у време након поуздано датованог сликарства припрате Цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину,[6] најранији портрет српске краљице Симониде са обоцама била би представа са јужног зида Краљеве цркве (Радојчић 1997[2]: 35–36; Бабић 1987: 182, 184 сл. 131; Тодић 1998: 328; Радојковић 1989: 34 сл. 16) (сл. 2). Обоце висе на бисерним нискама и прекривају владаркине уши (Радојчић 1997[2]: 36; Бабић 1987: 182; Тодић 1998: 57). Сва је прилика да се живопис Краљеве цркве може датовати у 1314. или 1315. годину.[7] На северном зиду припрате Цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину чије сликарство је окончано 1317/1318. године[8] иста владарева супруга такође је насликана са крупним округлим наушницама (Радојчић 1997[2]: 37–38; Тодић 1993: 118 црт. 21). Краљица Симонида је и на портрету из Грачанице (сл. 3) који се датује у време непосредно пре смрти краља Милутина носила идентичне наушнице (Тодић 1988: 170–171, табла у боји XVIII, сл. 105; 1998: 57; Радојчић 1997[2]: 45).[9] Ваља скренути пажњу на слич-

Сл. 2. *Краљица Симонида*, Краљева црква, Студеница (фото: Д. Војводић)

[6] У науци је изнето мишљење да живопис Краљеве цркве треба померити у време након осликавања Цркве Светог Ђорђа у Старом Нагоричину, у 1318. или 1319. годину (Марковић 2004: 104; 2016: 176–177). Бранислав Тодић сматра да упркос оштећењу на поуздано датованом портрету краља Милутина из 1317/1318. краљ Милутин са портрета из Цркве светих Јоакима и Ане делује старије – његова брада у Студеници више је седа, а очи су искошеније (1998: 20, 326–327).

[7] Време подизања Цркве светих Јоакима и Ане нам је познато са натписа који носи 1313/1314. годину. Када је у питању време осликавања, немамо тачних података (Радојчић 1986: 207; 1997[2]: 35; Тодић 1998: 20; 2016: 148; Бабић 1987: 20–22).

[8] О години када је окончано осликавање припрате сведочи натпис исписан на западном зиду у лунети изнад улаза (Тодић 1993: 27, 87; 1998: 20; Марковић 2004: 104).

[9] На основу изгледа краља Милутина настанак грачаничких владарских портрета смештамо у време након портрета насталих у Старом Нагоричину (Тодић 1988: 72–73; 1998: 330–331). Портрети у Грачаници настали

Сл. 3. *Краљица Симонида*, Грачаница (фото: И. М. Ђорђевић)

ност поменутих наушница са луксузним наушницама ископаним 2010. године на Скопском кале (Maneva 2013: 269–271, 278 сл. 3–4) (сл. 4). У византијском живопису раније сведочанство приказивања жена са лунуластим наушницама представљају примери из Грчке и Бугарске. Реч је о портрету Ане Радене из Светих врача у Касторији настао у позном XII веку, и портрету Десиславе, севастократорове супруге из Бојанске цркве датован у 1259. годину (Parani 2003: 79 pl. 84; Albany 2010: 193). Обичај ношења ове врсте накита који је у Србију увела краљица Симонида следи најпре краљица, а потом царица Јелена. Тако је била приказана на недавно откривеном портрету са фасаде Цркве Ваведења Богородичиног у Липљану, датованом у доба Душанове владавине (Vojvodić 2012: 143–144, 145 крт. 2). Краљица Јелена је у јужном делу западног травеја укључена у портретску целину из Цркве Благовештења у Карану (Бела црква каранска) по свему судећи насталу између 1332. и 1337. године (Ђорђевић 1994: 140–141; Војводић 2006–2007: 138 сл. 3, 144 сл. 6, 147–150) (сл. 5). У истој цркви властелинке Струја, жена ктитора, и његова старија кћерка приказане су са лунуласто-зракастим наушницама (Ђоровић-Љубинковић 1949: 106–107; Ђорђевић 1994: 141, сл. у боји 5; Bikić 2010: 52 сл. 26, 53) (сл. 6). Њиховом облику одговарају наушнице из Британског музеја (датоване у прву половину X века), златне наушнице из Музеја Бенаки у Атини (датоване у касни XII век) (Albany 2010: 195, табле 4–5), као и оне из некрополе око цркве у Старој Павлици (Bikić 2010: 52 сл. 24) (сл. 7). Типолошки су им сличне и наушнице из Маркове Вароши код Прилепа (сл. 1), са налазишта из околине Вршца, пар наушница из села Горње Оризари као и оне из Драгижева, у Бугарској (Ђоровић-Љубинковић 1949: 102, 103 сл. 1, 106–107; *Историја Титовог Ужица*

Сл. 4. Наушнице, Скопско кале (према: Maneva 2013)

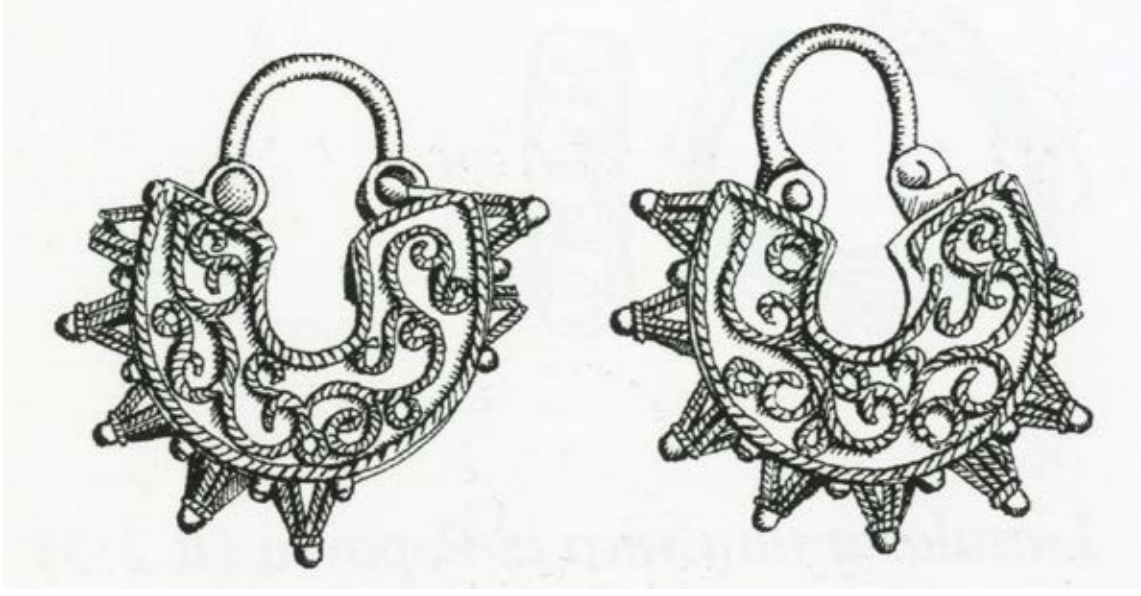
су свакако пре смрти краља Милутина 29. октобра 1321. Најпоузданије је датовати их око 1320. (Марковић 2004: 104).

Сл. 5. *Краљица Јелена*, Црква Благовештења у Карану (Бела црква каранска) (фото: И. М. Ђорђевић)

(до 1918) I 1989: 141; Bikić 2010: 52 сл. 25, 53; Dimitrova, Zorova 2017: 252). Налаз из Драгижева датован је у трећу деценију XIV века, што се оквирно поклапа са приказима овог типа наушница у сликарству (Ђоровић-Љубинковић 1949: 106–107). Са оваквим типом наушница сликане су и бугарске властелинке из цркава Светог Николе у Станичењу (почетак четврте деценије XIV века) (Поповић (М.) и др. 2004: 81, 89 сл. 35– 36, 90–92, 91 сл. 38–39, 95, 95 сл. 41), и географски блиској Доњој Каменици (средина XIV – почетак XV века).[10] Краљица Јелена као и две млађе Брајанове кћерке (сл. 5, сл. 8), за разлику од мајке и старије сестре, носе округле обоце оперважене са два реда бисера око крстоликог мотива у средишту (*Историја Титовог Ужица (до 1918) I* 1989: 141; Ђорђевић 1994: 141). У припрати Богородичине цркве у Кучевишту горњи део фигуре краљице Јелене је уништен (Расолкоска-Николовска 1985: 40 сл. 1, 43), те се о њеним наушницама не може поуздано говорити, мада не треба сумњати да је она, у складу са својим представама на осталим портретима, носила округле обоце. Војводица Владислава пак носи једноставне зракасте наушнице (Расолкоска-Николовска 1985: 45 сл. 6; Ђорђевић 1994: 135 сл. 11). Будући да је краљевски пар Душан и Јелена у припрати кучевишке цркве насликан без сина Уроша, портрети су датовани након 1332. када се Душан оженио Јеленом, а свакако пре

[10] Ваља напоменути да су зракасте наушнице носиле три женске особе сликане у Доњој Каменици – деспотица, ктиторове жена и кћерка (Panayotova 1970: 148–149, сл. 2, црт 1, 152–153 сл. 5; Atanasova 2016: 381–388). Дора Панајотова датује портрете у трећу дец. XIV века (Panayotova 1970: 154–156; Живковић 1987; Фрфулановић 2001: 299–343, са исцрпно наведеном старијом релевантном литературом посебно 324). Аутор је указала на сличност са наушницама из Беле цркве каранске. Време настанка сужава на оквир од средине XIV до почетних година XV века (Фрфулановић 2001: 320).

Сл. 6. *Властелинка Струја са кћерком*, Бела црква каранска (фото: Blago Fund.)



Сл. 7. Наушнице, Стара Павлица (према: Вікіć 2010)

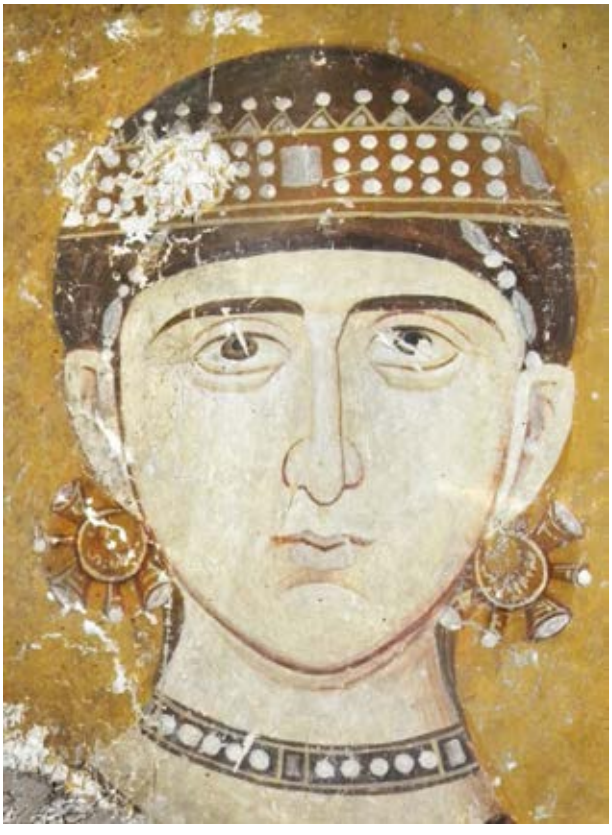
Сл. 8. *Млађе ктиторове кћерке*, Бела црква каранска (фото: Blago Fund.)

1336/1337. године када је рођен Урош (Ђорђевић 1981: 84; 1994: 135; Расолкоска-Николовска 1985: 41–43).

У доба Душановог краљевања, између 1342. и јесени 1345. године настају портрети његове породице[11] из спољашње припрате Сопоћана, а краљица Јелена као и на претходним портретима носи округле наушнице (Радојчић 1997[2]: 55, 192 сл. 41; Ђуриć 1991[2]: 160; Живковић 1984: 39). Истим хронолошким оквирима припада и портрет краљице Јелене из Цркве Светог Николе у Љуботену (Расолкоска-Николовска 1986: 45 сл. 1, 46, 46 сл. 3–4; Радојчић 1997[2]: 122, 194 сл. 44; Ђорђевић 1994: 145–146). Загорка Расолкоска Николовска наводи да краљица носи јагодасте наушнице, истичући запажање Светозара Радојчића који је аналогију овом облику нашао у налазу из Драгижева крај Трнова, сматрајући да је реч о специјалном бугарском украсу који је Јелена, будући бугарска

[11] У 1343. годину се датује портрет краљице Јелене са северног зида манастира Добруна на којем она носи бели вео (Радојчић 1997[2]: 123; Ђорђевић 1994: 144). За разлику од њених других портрета, овде је приказана без крупних наушница. Истакнуто је да се портрет из Добруна разликује од њених портрета из Беле цркве каранске, Леснова и Матеича на којима она носи наушнице (Милосављевић 2006: 24–26, 169–170, 169 сл. 59). Ова владарка у Матеичу носи бели вео и не носи наушнице, као што је то случај у добрунској цркви. Уп. Димитрова 2002: табла у боји XLI.

принцеза, пренела на српски двор (Расолкоска-Николовска 1986: 46).[12] Ипак драгижевске припадају типу зракастих наушница, попут оних из Маркове Вароши, оних из места Горно Оризари (код Кичева), или можда најпре налаза из Алешића у Босни датованог у другу половину XIV века (Радојковић 1989: 136–137, табле 63–64, 88). Као и љуботенски може се датовати портрет краљице Јелене са некадашње западне фасаде Цркве Светог Ђорђа у Полошком на којем носи зракасте наушнице, готово истоветне какве носи и Драгушинова супруга насликана у зони испод владарских портрета (Грозданов, Ћорнаков 1983: 60, 63, 66 нап 62; 1984: 86, сл. 1, 89, 89 сл. 4, 90 сл. 5–6; Ђорђевић 1994: 147–148; Радојчић 1997[2]: 123, 223 сл. 73; Ќорнаков 2006: 42, 44–46) (сл. 9),[13] иако су још од времена краљице Симониде сматране отменијим наушнице великог обима опточене бисерима (Грозданов, Ћорнаков 1984: 89). У време око 1345. се датује и портретска целина са јужне фасаде јужног трема Цркве Светог Николе Болничког у Охриду где је као и у већини случајева Јелена приказана са округлим наушницама (Грозданов 1980: 56–57, сл. 7; Поповска-Коробар 2013: 137 сл. 7).[14]



Сл. 9. *Суйруга Јована Драгушина*, Црква Светог Ђорђа у Полошком (фото: М. Радујко)

Као краљица и царица Јелена је са великим кружним обоцама опточеним бисерима приказана више пута у Дечанима: у оквиру илустрације 12 кондака Богородичиног акатиста (Бабић 1995: 157–158, сл. 13; Радојчић 1997[2]: 53, сл. 38; Тодић, Чанак-Медић 2005: 368, 369 сл. 288, 445 сл. 364) (сл. 10),[15] на западном зиду јужног параклиса (Војводић 1995: 265, 268 сл. 15; Радојчић 1997[2]: сл. 40; Тодић, Чанак-Медић 2005: 439–440)[16] и на северном зиду припрате (Војводић 1995: 285 сл. 8, сл. 20; Радојчић 1997[2]: 54; Тодић,

[12] Још је Мирјана Ћоровић Љубинковић указала на наушнице пронађене након изласка Радојчићеве књиге (1949: 105).

[13] Ови портрети су били дуго прекречени.

[14] Радојчић истиче да су портрети из доба царства (1997[2]: 57), уп. касније додате коментаре (1997[2]: 122, 195 сл. 45–46).

[15] Насликано пре јесени 1343. године.

[16] Портрети се датују пре јесени 1343. године.

Сл. 11. *Василиса (деспотица) Марија Ливерина*, Лесново (фото: И. М. Ђорђевић)

Сл. 10. *Краљица Јелена*, детаљ из Богородичиног акатиста, Дечани (фото: Платонеум)

Чанак-Медић 2005: 442 сл. 362, 443).[17] Велике округле обоце обрубљене крупним бисерима носи царица Јелена приказана на портрету са северног зида припрате манастира Леснова, датованом у 1349. годину (Радојчић 1997[2]: 55–56, 193 сл. 42, 194 сл. 43; Ђорђевић 1994: 160; Габелић 1998: 169, табла у боји XLI). У зони испод је портрет ктиторове жене деспотице Марије Ливерине, са крупним зракастим наушницама (Ћоровић-Љубинковић 1949: 106–107; Ђорђевић 1994: 159–160, сл. 17; Габелић 1998: 171, табла у боји XLIII; Вікіć 2010: 53) (сл. 11).[18] Мода ношења лунуластих наушница наставила се и током доба Моравске Србије. Вероватно око 1385. године је настала, сада веома оштећена, портретска целина у гробној Цркви кнеза Лазара Раваници (Стародубцев 2012: 333–348, сл. 1; 2013: 267–269, 269 сл. 3, 276 сл. 10). На северном делу западног зида, супруга кнеза Лазара, кнегиња Милица, носи крупне наушнице, изгледа округле лунуласте.[19] Такође на западном зиду, у својој задужбини манастиру Љубостињи, кнегиња Милица на портрету

[17] Јелена је приказана као царица, датује се у 1346. годину (Војводић 1995б: 286, 288).

[18] По типу јесу зракасте, ипак су другачије насликане од оних у Карану. Сличне су нпр. онима из Маркове Вароши. Вид.: Вікіć 2010: 53 сл. 25.

[19] Мирјана Ћоровић Љубинковић је навела да је у Раваници пример сликања зракастих наушница (1949: 106–107); Тодоровић 1984: 68, 69 сл. 2. У идеалној реконструкцији портрета Драган Тодоровић црта округле наушнице (1984: 72 сл. 7); Радојчић 1997[2]: 65, 203 сл. 55; Беловић 1999: 237, I–II, 238, IV. Није прецизно наведено којег су облика наушнице, истакнуто је само да кнегиња носи обоце (Стародубцев 2012: 337), или пак прецизније „крупне обоце са бисерима" (Стародубцев 2013: 269). Приметно је да се обликом знатно разликују од зракастих са кнегињиног љубостињског портрета. Уп. Исто, 276 сл. 10, 277 сл. 11; Стародубцев 2016: 32 црт. 4, 37.

с почетка XV столећа (Ђуриć 1985: IV, 88, црт. 25, 90; Радојчиć 1997[2]: 66, 158 табла VIII, 205 сл. 57),[20] носи разнобојне, драгоцене наушнице, овај пут зракастог облика (Ђоровић-Љубинковић 1949: 106–107; Вікіć 2010: 53).

* * *

Осим представа припадница владарске лозе или племићког сталежа на живопису српских средњовековних цркава се од поч. XIV века срећу и композиције са светитељкама које носе идентичне врсте наушница. Округле лунуласте наушнице повезане ниском перли за базу круне носи Света Јелена из Светих апостола у Пећи (сликарство око 1300) (Љубинковић 1964: сл. 59; Војводић 1988: 616–618, кат. бр. 9). У Љевишкој је могуће запазити два типа наушница које носе свете жене. У време краљице Симониде, пре него што се јављају на портретима, са округлим лунуластим наушницама, у Богородици Љевишкој[21] сликане су света Недеља и Ирина и једна непрепозната светитељка (Радовановић 1979: 116, сл. 3, сл. 5, сл. 7; Војводић 1988: 620–622 кат. бр. 12–14; Чанак-Медић, Тодић 2015: 163 сл. 142–143). Сликане обоце су изгледом сродне нађеним на Скопско кале (сл. 4).[22] Необично богато украшене наушнице појединих светих жена су, на пример, наушнице Свете Варваре (Војводић 1988: 618 кат. бр. 10; Чанак-Медић, Тодић 2015: 116 сл. 103, 162 сл. 141) (сл. 12). Оне су по типу најсродније наушницама из Ираклиона, само што се на овом из Љевишке налазе три висуљка при дну (од бисера), завршена драгим каменом (Радојковић 1989: 135) и бисерима (Чанак-Медић, Тодић 2015: 116 сл. 103, 162 сл. 141). Ипак, наушницама које носи Света Варвара типолошки се најближе аналогије могу наћи временски удаљеније аналогије, наушнице датоване у X век, какве се чувају у музеју Велики Преслав у Преславу или оне из Националног археолошког музеја из колекције Stathatos у Атини (Albany 2010: 194, табле 6, 7a, 7b).

Сл. 12. *Света Варвара*, Богородица Љевишка (фото: Платонеум)

[20] За датовање вид.: Војводић 1995a: 69–72; Тодић 2007: 101–115. У новије време портрети се датују између 1406. и 1408. године (Стародубцев 2013: 268, 268 нап. 6, са наведеном литературом; 2016: 89–91).

[21] Слој живописа из времена краља Милутина се на основу портрета из припрате датује између 1310. и краја 1313. године (Паниć, Бабиć 2007[3]: 59–61); за уже датовање после 1312, а пре фебруара 1314. вид.: Чанак-Медић, Тодић 2015: 70–74.

[22] Као примери у живопису су наведене света Ирина и Варвара из Богородице Љевишке, са непрецизним датовањем у 1306/7. годину (Maneva 2013: 282 сл. 12–13).

Сл. 13. *Света Недеља*, Црква Светог Ђорђа у Полошком (фото: И. М. Ђорђевић)

У Старом Нагоричину Света Јелена носи крупне обоце (Војводић 1988: 626 кат. бр. 22). Из допрозорника донедавно зазидане бифоре на северном зиду западног травеја пећке Цркве Светог Димитрија, на слоју из XIV столећа, потичу стојеће представе двеју несигнираних раскошно одевених светих жена са округлим обоцама које нису као што је то често случај по рубу искићене бисерима.[23] Са уобичајеним кружним наушницама је насликана Света Недеља из јужне бифоре пећке Богородице Одигитрије (Војводић 1988: 664–668 кат. бр. 128; Петровић 2008: 222 сл. 12). У Цркви Светог Ђорђа у Полошком, иста света жена носи зракасти тип наушница[24] (сл. 13), док Света Варвара носи наушнице (Војводић 1988: 680 кат. бр. 154; Ќорнаков 2006: 76–77) у виду алке украшене бисерима.[25] Са округлим наушницама, у Дечанима је два пута сликана Света Јелена – као стојећа фигура са Светим царем Константином) (Војводић 1988: 686–688 кат. бр. 162), у оквиру Менолога (Петковић, Бошковић 1941: табла CXXVII; Војводић 1988: 704 кат. бр. 195) и непрепозната света (у источном прозору северног спољног брода).[26] Света Јелена из охридских Малих светих врача (Грозданов 1980: сл. 30; Војводић 1988: 710 кат. бр. 209, (око 1380) Света Јелена и Света Недеља из Цркве Светог Николе у Палежу такође носе обоце као и на већ поменутим примерима (Војводић 1988: 750–752 кат. бр. 294–295; 1998–1999: 127 сл. 8–131 сл. 14). Такве наушнице имају Света Недеља приказана у Матеичу (Војводић 1988: 714 кат. бр. 214; Димитрова 2002: 224, табла у боји LVII), Света Јелена из јужног параклиса Богородице Перивлепте у Охриду (Грозданов 1980: сл. 108; Војводић 1988: 720 кат. бр. 221), Свете Екатерина и Варвара у Малом Граду (Ђурић 1975: 35 сл. 10; Војводић 1988: 724 кат. бр. 224–225) (сл. 14), Света Јелена из Марковог манастира (Војводић 1988: 732 кат. бр. 236),[27] и непрепозната света жена из Цркве Светог Николе у Градцу (Живковић 1974: 37, 40 крт. 3; Војводић 1988: 750 кат. бр. 293).

---

[23] Непоуздано идентификоване представе светих жена откривене 2006. године, према чијим неким иконографским елементима је Радомир Петровић био склон да препозна свете Фотину и Антусу. За представе светих жена види у дискутабилном тексту: Петровић 2008: 209–229, посебно 209–210, 214–221, 218 сл. 6–7, 219 сл. 8–9.

[24] У литератури је истакнуто да су у питању округле обоце: Војводић 1988: 680 кат. бр. 153; Ќорнаков 2006: 76

[25] На основу фотографије. Слично налазу из Поповца, само по рубу украшено са бисерима. Уп. Вікіć 2010: 51 сл. 22.

[26] Петковић свету идентификује као Свету Фотину (Петковић, Бошковић 1941: CXLV; Војводић 1988: 690 кат. бр. 165. Уп. Марковић 1995: 260 нап. 195.

[27] У овој прилици захваљујемо колегиници Марки Томић Ђурић која нам је уступила своју фотографију.

Сл. 14. *Свете Екатерина и Варвара*, Мали Град (фото: И. М. Ђорђевић)

Као што може да се примети, у науци је истакнуто да су неке свете жене у српском средњовековном живопису приказиване делимично у одећи сувремених жена високог рода и са накитом какав су носиле властелинке и владарке (Ђорђевић 1994: 92). То је истакнуто приликом сагледавања светих жена приказаних у Богородици Љевишкој (Панић, Бабић 2007[3]: 62; Радовановић 1979: 115–124).[28] Као пример томе можемо да наведемо обоце богато украшене бисерима које се јављају у Палежу на представама Свете Јелене и Свете Недеље, а такве или сличне, готово редовно, јављају се на портретима српских владарки из XIV века (Војводић 1998–1999: 130–131). Уочено је да иако се на портретима српских владарки из XIV века округле наушнице редовно јављају, оне нису неизоставно сликане на представама светих жена „царског рода". У сликарству Моравске Србије и сликарству православних земаља с краја XIV и из почетка XV века на представама Свете Јелене, Свете Недеље или других светица изгледа да кружних наушница уопште нема (Војводић 1998–1999: 131). Јављају се наушнице неких других облика, као што је случај, на пример, у Рамаћи (Кнежевић 1968: 157–158, сл. 14–15).[29] Међутим, не може да се јасно одреди у којој мери се сувремена мода одражавала на начин одевања

[28] Бојан Поповић је истакао да костим светих мученица које су биле владарског или властеоског ранга може бити изворник за познавање костима (2006: 118).

[29] О проучавањима и датовању Рамаћке цркве која нуде ранији истраживачи вид.: Стародубцев 2009: 148–151; 2016: 215 сл. 210.

Сл. 15. *Свадба у Кани*, детаљ, Свети Никола Орфанос (фото: И. М. Ђорђевић)

светих жена сликаних у властеоским задужбинама (Ђорђевић 1994: 93, 136, 139, 145, 146, 149, 162, 168, 177). Сличности без сумње постоје само у детаљима, оне су некад на нивоу једног елемента, а некад је број тих елемената знатно већи. Такође, запажа се да свете жене углавном не носе наушнице зракастог облика какве се срећу на портретима историјских личности. На извесне сличности са реалним костимом скренула је пажњу Марија Парани приликом анализирања сцене Свадба у Кани из Цркве Светог Николе Орфаноса у Солуну (Parani 2000: 185–216). На тој сцени млада носи округле наушнице (Parani 2003: сл. 189; Maneva 2013: 271–272, 276 сл. 6) (сл. 15).

* * *

Као последња, најмалобројнија група ликовних представа, када су у питању лунуласте наушнице, јесу представе жена које су учесници појединих илустрованих догађаја. Тако, обоце носи и принцеза у епизоди циклуса Светог Ђорђа која илуструје чудо са аждајом из Старог Нагоричина (Millet, Frolow 1962: pl. 104 сл. 3; Тодић 1993: сл. 67) и Дечана (Тодић, Чанак-Медић 2005: 402, 403 сл. 323) (сл. 16). У нагоричкој представи су прикачене за круну тракама у виду ниски бисера (Тодић 1993: сл. 67). Исти тип наушница је и у оквиру сцене Рођења Богородице из бугарске Цркве Светог Ђорђа у Кремиковцима, осликаној крајем XV века (Радојковић 1989: 28 сл. 4).[30] Округле обоце оперважене бисерима носи и жена са белом марамом и круном на глави у оквиру неидентификоване сцене са фасаде припрате Пећке патријаршије.

Сл. 16. *Свети Ђорђе спасава принцезу од аждаје*, детаљ, Дечани (фото: И. М. Ђорђевић)

У српском монументалном сликарству XIII века наушнице се јављају само у оквиру портрета владарки. Тек од почетка XIV века у сликарству су далеко више заступљене. Сликају се на представама старозаветних личности, владарки, властелинки. У оквиру сцена могу да се јаве у представама Рођења Христа, Богородице (наушнице носе жене које купају малог Христа, или оне које приносе дарове Светој Ани), Крштењу Христовом, Свадбе у Кани и оним сценама у оквиру којих се сликају персонификације и женски ликови уопште (Bikić 2010: 18; Стевановић, Лукић, Живковић 2010: 94–95).[31]

[30] Грешком је наведено да је реч о сцени Рођења Христовог; уп. Паскалева-Кабадаиева 1980: 96–99 сл. 58–61.

[31] На пример, служавке у оквиру сцене рођења Богородице из Нереза (1164) (Parani 2003: сл. 233), или из Кремиковаца (XV) (Паскалева-Кабадаиева 1980: 96–99 сл. 58–61).

Са наушницама су биле сликане и поједине свете жене. Приметно је да у самој Србији XIII века представа светих жена нема. Оне почињу да се сликају у црквама Немањића, њихове властеле и црквених достојанственика тек од друге деценије XIV века (Војводић 2006–2007: 136). Фигуре светих жена приказиване су и у властеоским задужбинама Моравске Србије. Наушнице се јављају на представама светих жена које су сликане у иконографији владарки и властелинки. Могуће је уочити извесне сличности између светих жена (делова одеће, накита, инсигнија) и сувремених портрета историјских личности (Стевановић 2013: 198–199, 205),[32] те ваља имати у виду и представе наушница. Лунуласте наушнице су сликане на представама светих жена које су сликане као властелинке, будући да је то уз дијадему најтипичнији елемент властеоског украшавања главе (Ђоровић-Љубинковић 1949: 110–111).[33] Мирјана Љубинковић је схематичнији приказ наушница са оштећене фреске из Југ Богданове цркве у Прокупљу које носи Света Недеља[34] објаснила истакавши да су везе са реалношћу слабе, јер није реч о портрету већ о представи свете жене (1949: 106–107).[35]

Уочено је да су поједине наушнице какве су пронађене у депозитима српске властеле у Дубровнику сликане на портретима владарки и властелинки (Vikić 2010: 52). Међу налазима са Новог Брда посебно место имају наушнице лунуластог типа. Неколико примера шупљих лунуластих наушница пронађених у Сашкој цркви у ствари су хронолошки најмлађа варијанта лунуластих наушница (Јовановић и др. 2004: 200–201).[36] Блискост са сликаним обоцама показује рецимо пар новобрдских позлаћених сребрних наушница, несумљиво најлепши примерак накита са тог подручја. Реч је о типу округлих луксузних наушница који је био општеприхваћен у српским земљама већ током XIV и XV века и добро знан преко ликовних извора, али и оригиналних примерака (Јовановић и др. 2004: 201 сл. 21, 206). Представе лунуластих наушница показују сличност и са наушницама пронађеним у Русији (Ђоровић-Љубинковић 1949: 109–110). Обично је округла плоча била обрађена и на њој су представљене фантастичне животиње, флорални и геометријски мотиви, што на фрескама најчешће није представљано (Ђоровић-Љубинковић 1949: 109–110).[37] Ипак, понекад су, као на портрету Јелене из Дечана, наушнице насликане са флоралним орнаментима (Ђоровић-Љубинковић 1949: 109–110; Радојковић 1989: 135). Дакле, археолошки налази недвосмислено показују да су сликари приказивали реални изглед накита који је красио жене, иако сами женски портрети XIV века

[32] Марија Парани указала је на сличност светих Константина и Јелене и појединих светих жена са портретима историјских личности (Parani 2003: 40–41, 98–99, 99 нап. 102).

[33] Неретко наушнице и дијадема чине једну целину као што је случају налаза из Маркове Вароши. Тако је на портрету Ане из Доње Каменице или севастократорке Десиславе из Бојанске цркве (Ђоровић-Љубинковић 1949: 110–111; Радојковић 1989: 38 сл. 23; Г. Атанасов, *Инсигниите на средновековните български владетели. Корони, скиптри, сфери, оръжия, костюми, накити*, Плевен 1999, 240 сл. 82–83, 85 табла VII), или представи невесте из Свадбе у Кани из Цркве Светог Николе Орфаноса (Parani 2000: 186 сл. 1).

[34] Потребно је скренути пажњу на то да представе свете Недеље нема у прогаму живописа Латинске цркве којем се посветио Душан Тасић (1967: 109–128).

[35] Ипак, неки примери попут представа светих жена из Богородице Љевишке, Пећи то мишљење оспоравају.

[36] Датоване су у оквирима XV столећа или евентуално поч. XVI (Јовановић и др. 2004: 202; Зечевић 2006: 44–45); за примере из Новог Брда вид.: Јовановић и др. 2004: 200–201 сл. 17–19, сл. 21, 202–206; Зечевић 2006: 44–47.

[37] На фрескама округла плоча као једна бојена површина или понекад украшена драгим каменом.

не показују одлике реализма.[38] Такође, истакнуто је да одабрани комади накита, осим што красе особу која их носи, указују на њен имовински статус (Вікіć 2010: 33).

Судећи по представама на фрескама, типови лунуластих наушница су обилато коришћени током XIV века, међутим, то својим бројем не потврђују археолошки налази јер је накит најчешће наслеђиван (Вікіć 2010: 53). О њиховој бројности, разноликости и цењености сведоче архивски документи (Радојковић 1989: 40–41), нпр. у тестаменту Јелене Балшић, поред описа наушница наведене су особе којима их она оставља (Ковачевић 1953: 146; Вікіć 2010: 52).

Ликовни материјал показује да је зракасти тип наушница био у моди од 30-их до 80-их година XIV века. Овај облик је особен за земље централног Балканског полуострва, а прототип им је у скупоценим византијским наушницама XI–XII века (Радојковић 1989: 137).

Ипак, неопходно је указати на извесну неусаглашеност између наушница које срећемо у фреско-сликарству и археолошке грађе која нам је доступна. Наиме, примери које срећемо у сликарству, будући да превасходно приказују чланове владарске породице и племство, луксузне су израде, често украшене бисерима, ређе дијамантима и драгим камењем. Одговарајућа археолошка грађа са простора Србије указује на то да је реч о наушницама начињеним од племенитих метала који су само ретко били богато украшени. Наушнице лунуластог типа, са висећим елементима попут оних са којима је приказана Света Варвара, нису красиле портрете српских владарки и властелинки. Оне свакако нису без аналогија када је реч о археолошким налазима са простора под утицајем византијске културе. Археолошки налази су речити показатељ да су сликари приказивали реални изглед накита који је красио жене. Као што о томе сведоче сачувани портрети, пронађене раскошно украшене наушнице се могу везати за припаднице највишег сталежа. Округле лунуласте наушнице, судећи по сликаним представама историјских личности, биле су резервисане за владарке, а само по изузетку носи их понека угледна властелинка. Занимљиво је истаћи да се тракасто/зракасте наушнице јављају подједнако како у средњовековном српском фреско-сликарству, тако и у одговарајућем археолошком материјалу који потиче са простора Србије. Са поменутим типом наушница сликане су историјске личности, понајпре властеоског рода, док то није случај са представама светих жена. Такође, мора се истаћи и чињеница да писани као и ликовни извори указују на то да је овај тип наушница био цењен и радо ношен. Ипак, покретни налази не сведоче овоме у прилог, будући да су релативно малобројни. Стиче се утисак да је један од разлога и чињеница да су представљали велику драгоценост, која није сахрањивана са покојницом после њене смрти, већ је прелазила у наследство следећој генерацији. Овоме у прилог би могао да сведочи и тестамент Јелене Балшић, датован у 1442. годину: „...ако је милост господина војводе, да се дâ госпође Јелене војводине, и јоште оглавје моје с камењем и са бисером, и оботци велици... И господичне Каталине оботци мали...”[39]

---

[38] Одсуство реалистичног приказивања женских ликова далеко је израженије на портретима владарке, него што је то у случају портрета властелинки. За моделовање портрета владарки вид.: Popović 2011: 19.

[39] *Списи о Косову* 1993: 165–167.

ЛИТЕРАТУРА

Albany, Jenny. "Elegance Over the Borders: the Evidence of the Middle Byzantine Earrings." In: *Intelligible Beauty. Recent Research on Byzantine Jewellery.* British Museum Press (2010): 193–202 <https://www.academia.edu/8155538/>.

Атанасов, Георги. *Инсигниите на средновековните български владетели. Корони, скиптри, сфери, оръжия, костюми, накити*. Плевен, 1999.

Atanasova, Kalina. "The headdress of three female ktetors' portraits from Donja Kamenica." *Ниш и Византија* (*Niš i Vizantija*) XIV (2016): 383–394.

Бабић, Гордана. *Краљева црква у Студеници*. Београд: Просвета – Републички завод за заштиту споменика културе (Babić, Gordana. *Kraljeva crkva u Studenici*. Beograd: Prosveta – Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1987.

Бабић, Гордана. „Богородичин Акатист." У: Ђурић, В. Ј. (ур.). *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*. Београд: Српска академија наука и уметности (Babić, Gordana. „Bogorodičin Akatist." In: Đurić, V. J. (ed.). *Zidno slikarstvo manastira Dečana, građa i studije.* Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1995, 149–159.

Беловић, Марина. *Раваница. Историја и сликарство.* Београд: Завет – Републички завод за заштиту споменика културе (Belović, Marina. *Ravanica. Istorija i slikarstvo*. Beograd: Zavet – Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1999.

Bikić, Vesna. *Vizantijski nakit u Srbiji, modeli i nasleđe* [Byzantine Jewellery in Serbia: models and heritage], Beograd: Arheološki institut, 2010.

Војводић, Драган. *Представе светитељки хришћанске историје на фрескама средњовековне Србије*. (Дипломски рад одбрањен на Филозофском факултету у Београду 1988). Београд (Vojvodić, Dragan. *Predstave svetiteljki hrišćanske istorije na freskama srednjovekovne Srbije*. (Diplomski rad odbranjen na Filozofskom fakultetu u Beogradu 1988). Beograd), 1988.

Војводић, Драган. „Владарски портрети српских деспота." У: *Манастир Ресава, историја и уметност*. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа" (Vojvodić, Dragan. „Vladarski portreti srpskih despota." In: *Manastir Resava, istorija i umetnost*. Despotovac: Narodna biblioteka „Resavska škola"), 1995a, 66–98.

Војводић, Драган. „Портрети српских владара, црквених великодостојника и племића у наосу и припрати." У: Ђурић, В. Ј. (ур.). *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*. Београд: Српска академија наука и уметности (Vojvodić, Dragan. „Portreti srpskih vladara, crkvenih velikodostojnika i plemića u naosu i priprati." In: Đurić, V. J. (ed.). *Zidno slikarstvo manastira Dečana, građa i studije.* Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1995б, 265–299.

Војводић, Драган. „О времену настанка зидног сликарства у Палежу." *Зограф* (Vojvodić, Dragan. „O vremenu nastanka zidnog slikarstva u Paležu." *Zograf*) 27 (1998–1999): 123–133.

Војводић, Драган. „О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке." *Зограф* (Vojvodić, Dragan. „O živopisu Bele crkve karanske i suvremenom slikarstvu raške." *Zograf*) 31 (2006–2007): 135–151.

Vojvodić, Dragan. "Newly discovered portraits of rulers and the dating of the oldest frescoes in Lipljan." *Зограф* 36 (2012), 143–155.

Габелић, Смиљка. *Манастир Лесново, историја и сликарство.* Београд: Стубови културе (Gabelić, Smiljka. *Manastir Lesnovo, istorija i slikarstvo*. Beograd: Stubovi kulture), 1998.

Грозданов, Цветан. *Охридско зидно сликарство у XIV веку.* Београд: Институт за историју уметности – Филозофски факултет (Grozdanov, Cvetan. *Ohridsko zidno slikarstvo u XIV veku*. Beograd: Institut za istoriju umetnosti – Filozofski fakultet), 1980.

Грозданов, Цветан, Димитар Ћорнаков. „Историјски портрети у Полошком (I)." *Зограф* (Grozdanov, Cvetan, Dimitar Ćornakov. „Istorijski portreti u Pološkom (I)." *Zograf*) 14 (1983): 60–67.

Грозданов, Цветан, Димитар Ћорнаков. „Историјски портрети у Полошком (II)." *Зограф* (Grozdanov, Cvetan, Dimitar Ćornakov. „Istorijski portreti u Pološkom (II)." *Zograf*) 15 (1984): 85–93.

Димитрова, Елизабета. *Манастир Матејче.* Скопје: Центар за културно и духовно наследство Каламус (Dimitrova, Elizabeta. *Manastir Matejče*. Skopje: Centar za kulturno i duhovno nasledstvo Kalamus), 2002.

Dimitrova, Elizabeta, Orhideja Zorova. "Haute couture of Macedonia Byzantina: Fashion, Jewelry, Accessories." *Ниш и Византија* (*Niš i Vizantija*) XV (2017): 249–262.

Ђорђевић, Иван М. „Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевишту." *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Đorđević, Ivan M. „Slikarstvo XIV veka u crkvi sv. Spasa u selu Kučevištu." *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 17 (1981): 77–108.

Ђорђевић, Иван М. *Зидно сликарство српске властеле*. Београд: Филозофски факултет (Đorđević, Ivan M. *Zidno slikarstvo srpske vlastele*. Beograd: Filozofski fakultet), 1994.

Ђурић, Војислав Ј. „Мали град – Св. Атанасије у Костуру – Борје." *Зограф* (Đurić, Vojislav J. „Mali grad – Sv. Atanasije u Kosturu – Borje." *Zograf*) 6 (1975): 31–50.

Ђурић, Војислав Ј. *Сопоћани*. Београд: Просвета – Републички завод за заштиту споменика културе; Приштина: Јединство (Đurić, Vojislav J. *Sopoćani*. Beograd: Prosveta – Republički zavod za zaštitu spomenika kuture; Priština: Jedinstvo), 1991.

Ђурић, Срђан. *Љубостиња. Црква Успења Богородичиног*. Београд: Просвета – Републички завод за заштиту споменика културе (Đurić, Srđan. *Ljubostinja. Crkva Uspenja Bogorodičinog.* Beograd: Prosveta – Republički zavod za zaštitu spomenika kuture), 1985.

Живковић, Бранислав. „Откривање живописа у цркви Св. Николе у Градцу." *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* (Živković, Branislav. „Otkrivanje živopisa u crkvi Sv. Nikole u Gradcu." *Saopštenja Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture*) 10 (1974): 37–41.

Живковић, Бранислав. *Сопоћани, цртежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Živković, Branislav. *Sopoćani, crteži fresaka*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1984.

Живковић, Бранислав. *Доња Каменица. Цртежи фресака*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Živković, Branislav. *Donja Kamenica. Crteži fresaka*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1987.

Живковић, Милош. „О византијском пореклу фигуралних минијатура Београдске Александриде." *Зограф* (Živković, Miloš. „O vizantijskom poreklu figuralnih minijatura Beogradske Aleksandride." *Zograf*) 37 (2013): 169–200.

Зечевић, Емина. *Накит Новог Брда: из Археолошке збирке позног средњег века*. Београд: Народни музеј (Zečević, Emina. *Jewelry from Novo Brdo: From the Archeological Collection of the Late Middle Ages*. Belgrade: National Museum in Belgrade), 2006.

Историја Титовог Ужица (до 1918) I. Титово Ужице: Народни музеј (*Istorija Titovog Užica (do 1918) I*. Titovo Užice: Narodni muzej), 1989.

Јовановић, Војислав, Сима Ћирковић, Емина Зечевић, Вујадин Иванишевић, Весна Радић. *Ново Брдо*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Jovanović, Vojislav, Sima Ćirković, Emina Zečević, Vujadin Ivanišević, Vesna Radić. *Novo Brdo*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 2004.

Кнежевић, Бранка. „Црква у селу Рамаћи." *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Knežević, Branka. „Crkva u selu Ramaći." *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 4 (1968): 121–166.

Ковачевић, Јован. *Средњовековна ношња балканских Словена*. Београд: Научна књига (Kovačević, Jovan. *Srednjovekovna nošnja balkanskih Slovena*. Beograd: Naučna knjiga), 1953.

Ќорнаков, Димитар. *Полошки манастир Свети Ѓорѓи*. Скопје: Матица македонска 2006.

Langó, Péter. "Crescent-shaped Earrings with Lower Ornamental Band." In: *Byzanz-das Römerreich im Mittelalter.* Teil 3. Peripherie und Nachbarschaf Hrsg., Falko Daim – Jorg Drauscke 2010, 369–410.

Љубинковић, Радивоје. *Црква Светих Апостола у Пећкој Патријаршији*. Београд: Југославија (Ljubinković, Radivoje. *Crkva Svetih Apostola u Pećkoj Patrijaršiji*. Beograd: Jugoslavija), 1964.

Maneva, Elica. "Luxurious 14th century jewellery from a hoard discovered in Skopsko Kale." У: *Прилози посвећени на академик Цветан Грозданов по повод 50 години научноистражувачка дејност. Зборник на трудови од научниот собир одржан на 4 октомври 2012 во Охрид*. Скопје: МАНУ, 2013, 269–284.

Мано-Зиси, Ђорђе. „Српски средњовековни накит и украс II." *Уметнички преглед* (Mano-Zisi, Đorđe. „Srpski srednjovekovni nakit i ukras II." *Umetnički pregled*) 1 (1941): 19–22.

Марковић, Миодраг. „Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима." У: Ђурић, В. Ј. (ур.). *Зидно сликарство манастира Дечана, грађа и студије*. Београд: Српска академија наука и уметности

(Marković, Miodrag. „Pojedinačne figure svetitelja u naosu i paraklisima." In: Đurić, V. J. (ed.). *Zidno slikarstvo manastira Dečana, građa i studije*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1995, 243–263.

Марковић, Миодраг. „Уметничка делатност Михаила и Евтихија – садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања." *Зборник радова Народног музеја* (Marković, Miodrag. „Umetnička delatnost Mihaila i Evtihija – sadašnja znanja, sporna pitanja i pravci budućih istraživanja." *Zbornik radova Narodnog muzeja*) 17/2 (2004): 95–118.

Марковић, Миодраг. „Михаило Астрапа и фреске Краљеве цркве у Студеници." У: *Манастир Студеница 700 година Краљеве цркве*. Ур. Љ. Максимовић, В. Вукашиновић. Београд (Marković, Miodrag. „Mihailo Astrapa i freske Kraljeve crkve u Studenici." In: *Manastir Studenica 700 godina crkve*. Ed. Lj. Maksimović, V. Vukašinović. Beograd), 2016, 173–184.

Millet, Gabriel, Anatole Frolow. *La peinture du Moyen age en Yougoslavie*. III. Paris, 1962.

Милосављевић, Драгиша. *Средњовековни град и манастир Добрун*. Београд: Дерета – Историјски музеј Србије; Прибој: Завичајни музеј (Milosavljević, Dragiša. *Srednjovekovni grad i manastir Dobrun*. Beograd: Dereta – Istorijski muzej Srbije; Priboj: Zavičajni muzej), 2006.

Panayotova, Dora. "Les portraits des donateurs de la Dolna Kamenica." *Зборник радова Византолошког института* 12 (1970): 143–156.

Паниħ, Драга, Гордана Бабиħ. *Богородица Љевишка*. Приштина: Панорама; Београд: Српска књижевна задруга (Panić, Draga, Gordana Babić. *Bogorodica Ljeviška*. Priština: Panorama; Beograd: Srpska književna zadruga), 2007.

Parani, Maria. "Byzantine Bridal Costume." In: *Δώρημα*. A Tribute to the A. G. Leventis Foundation on the Occasion of Its 20th Anniversary (Nicosia 2000), 185–216.

Parani, Maria G. *Reconstructing the Reality of Images Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–1 th centuries).* Bril–Leiden–Boston, 2003.

Паскалева-Кабадаиева, Костадинка. *Църквата „Св. Георги" в Кремиковския манастир*. София: Български художник, 1980.

Петковиħ, Владимир Р., Ђурђе Бошковиħ. *Манастир Дечани II*. Београд: Издање Задужбине Мих. Пупина (Petković, Vladimir R., Đurđe Bošković. *Manastir Dečani II*. Beograd: Izdanje Zadužbine Mih. Pupina), 1941.

Петровиħ, Радомир Д. „Новооткривене фреске 'Невесте Христове' грчког зографа Јована из XIV века у цркви Светог Димитрија у манастиру Пећка Патријаршија." *Ниш и Византија* (Petrović, Radomir D. „Novootkrivene freske 'Neveste Hristove' grčkog zografa Jovana iz XIV veka u crkvi Svetog Dimitrija u Manastiru Pećka Patrijaršija." *Niš i Vizantija*) VI (2008): 209–229.

Поповиħ, Бојан. *Костим и инсигније српске властеле у средњем веку*. Београд, 2006 (необјављен магистарски рад одбрањен на Филозофском факултету у Београду) (Popović, Bojan. *Kostim i insignije srpske vlastele u srednjem veku*. Beograd 2006 [neobjavljen magistarski rad odbranjen na Filozofskom fakultetu u Beogradu]).

Popović, Bojan. "Costume and Insignia of Church Founders and Rulers Depicted in Boyana." У: *Боянската църква между изтока и Запада в искуството на християнската Европа*. София: Национален исторически музей – Българска академия на науките, 2011, 215–237.

Поповиħ, Бојан, Бранислав Цветковиħ. „Одевање и кићење." У: *Приватни живот у српским земљама средњег века*. Прир. С. Марјановиħ-Душаниħ, Д. Поповиħ. Београд: Clio (Popović, Bojan, Branislav Cvetković. „Odevanje i kićenje." In: *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka*. Prir. S. Marjanović-Dušanić, D. Popović. Beograd: Clio), 2004.

Поповиħ, Марко, Смиљка Габелиħ, Бранислав Цветковиħ, Бојан Поповиħ. *Црква Светог Николе у Станичењу*. Београд: Археолошки институт (Popović, Marko, Smiljka Gabelić, Branislav Cvetković, Bojan Popović. *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*. Beograd: Arheološki institut), 2005.

Поповска-Коробар, Викторија. „Деисисниот чин во охридската црква Свети Никола Болнички (прелиминарна атрибуција)." У: *Прилози посветени на академик Цветан Грозданов по повод 50 години научноистражувачка дејност. Зборник на трудови од научниот собир одржан на 4 октомври 2012 во Охрид*. Прилози XLIV 1–2. Скопје: Македонска Академија на науките и уметностите, Одделение за општествени науки, 2013, 121–142.

Пурковиħ, Миодраг Ал. „Српски средњовековни накит и украс I." *Уметнички преглед* (Purković, Miodrag Al. „Srpski srednjovekovni nakit i ukras I." *Umetnički pregled*) 1 (1941): 15–18.

Радичевић, Дејан. „Најстарије раздобље (од досељавања Срба до владавине Стефана Немање).” У: *Српско уметничко наслеђе на Косову и Метохији. Идентитет, значај, угроженост, заштита.* Ур. Д. Војводић, М. Марковић. Београд: САНУ (Radičević, Dejan. „Najstarije razdoblje (od doseljavanja Srba do vladavine Stefana Nemanje).” In: *Srpsko umetničko nasleđe na Kosovu i Metohiji. Identitet, značaj, ugroženost, zaštita.* Ed. D. Vojvodić, M. Marković. Beograd: SANU), 2017, 211–219.

Радовановић, Јанко. „Невесте Христове у живопису Богородице Љевишке у Призрену.” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Radovanović, Janko. „Neveste Hristove u živopisu Bogorodice Ljeviške u Prizrenu.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 15 (1979): 115–133.

Радојковић, Бојана. *Накит код Срба од XII до краја XVII века.* Београд (Radojković, Bojana. *Nakit kod Srba od XII do kraja XVII veka*. Beograd), 1969.

Радојчић, Светозар. „Краљева црква у Студеници.” У: *Осам векова Студенице, Зборник радова*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве (Radojčić, Svetozar. „Kraljeva crkva u Studenici.” In: *Osam vekova Studenice, Zbornik radova*. Beograd: Sveti arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve), 1986.

Радојчић, Светозар. *Портрети српских владара у средњем веку.* Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Radojčić, Svetozar. *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1997.

Расолкоска-Николовска, Загорка. „О ктиторским портретима у цркви Свете Богородице у Кучевишту.” *Зограф* (Rasolkoska-Nikolovska, Zagorka. „O ktitorskim portretima u crkvi Svete Bogorodice u Kučevištu.” *Zograf*) 16 (1985): 41–53.

Расолкоска-Николовска, Загорка. „О владарским портретима у Љуботену и времену настанка зидне декорације.” *Зограф* (Rasolkoska-Nikolovska, Zagorka. „O vladarskim portretima u Ljubotenu i vremenu nastanka zidne dekoracije.” *Zograf*) 17 (1986): 45–53.

Стародубцев, Татјана. „О времену живописања цркве у Рамаћи.” У: *Пад српске деспотовине 1459. године*. Београд (Starodubcev, Tatjana. „O vremenu živopisanja crkve u Ramaći.” In: *Pad srpske despotovine 1459. godine*. Beograd), 2009, 147–170.

Стародубцев, Татјана. „О портретима у Раваници.” *Зборник радова Византолошког института* (Starodubcev, Tatjana. „O portretima u Ravanici.” *Zbornik radova Vizantološkog instituta*) 49 (2012): 333–354.

Стародубцев, Татјана. „Владарске инсигније кнегиње Милице.” *Ниш и Византија* (Starodubcev, Tatjana. „Vladarske insignije kneginje Milice.” *Niš i Vizantija*) XI (2013): 267–278.

Стародубцев, Татјана. *Српско зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића II.* Београд: Универзитет у Београду – Филозофски факултет – Институт за историју уметности (Starodubcev, Tatjana. *Srpsko zidno slikarstvo u zemljama Lazarevića i Brankovića II.* Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet – Institut za istoriju umetnosti), 2016.

Стевановић, Бојана, Мина Лукић, Милош Живковић. „Фрагменти фресака из цркве у селу Радошићима код Рашке.” *Наша прошлост* (Stevanović, Bojana, Mina Lukić, Miloš Živković. „Fragmenti fresaka iz crkve u selu Radošićima kod Raške.” *Naša prošlost*) 11 (2010): 85–106.

Стевановић, Бојана М. *Црква Светог Ђорђа у Речанима.* Београд (необјављена докторска дисертација, Универзитет у Београду, Филозофски факултет) (Stevanović, Bojana M. *Crkva Svetog Đorđa u Rečanima*, Beograd 2013 [neobjavljena doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet]).

Тодић, Бранислав. *Грачаница, сликарство.* Београд: Просвета; Приштина: Јединство (Todić, Branislav. *Gračanica, slikarstvo*. Beograd: Prosveta; Priština: Jedinstvo), 1988.

Тодић, Бранислав. *Старо Нагоричино.* Београд: Републички завод за заштиту споменика културе – Просвета – Српска академија наука и уметности (Todić, Branislav. *Staro Nagoričino*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture – Prosveta – Srpska akademija nauka i umetnosti), 1993.

Тодић, Бранислав. *Српско сликарство у доба краља Милутина*. Београд: „Драганић” (Todić, Branislav. *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*. Beograd: „Draganić”), 1998.

Тодић, Бранислав, Милка Чанак-Медић. *Манастир Дечани*. Београд: Музеј у Приштини [са измештеним седиштем] – Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – Mnemosyne; [Дечани]: Српски православни манастир Високи Дечани (Todić, Branislav, Milka Čanak-Medić. *Manastir Dečani*. Beograd: Muzej u Prištini [sa izmeštenim sedištem] – Centar za očuvanje nasleđa Kosova i Metohije – Mnemosyne; [Dečani]: Srpski pravoslavni manastir Visoki Dečani), 2005.

Тодић, Бранислав. „Време подизања и живописања Љубостиње.” *Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе* (Todić, Branislav. „Vreme podizanja i živopisanja Ljubostinje, Saopštenja Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture”) 39 (2007): 101–115.

Тодић, Бранислав. „Задужбине краља Милутина у делу архиепископа Данила Другог.” У: *Манастир Студеница 700 година Краљеве цркве*. Ур. Љ. Максимовић, В. Вукашиновић. Београд: [САНУ] (Todić, Branislav. „Zadužbine kralja Milutina u delu arhiepiskopa Danila Drugog.” In: *Manastir Studenica 700 godina crkve.* Ed. Lj. Maksimović, V. Vukašinović. Beograd: [SANU]), 2016: 133–156.

Тодоровић, Драган. „Првобитни изглед ктиторских портрета у Раваници.” *Зограф* (Todorović, Dragan. „Prvobitni izgled ktitorskih portreta u Ravanici.” *Zograf*) 14 (1984): 68–73.

Ћоровић-Љубинковић, Мирјана. „Налаз из Маркове Вароши код Прилепа, зракасте наушнице.” *Музеји* (Ćorović-Ljubinković, Mirjana. „Nalaz iz Markove Varoši kod Prilepa, zrakaste naušnice.” *Muzeji*) 2 (1949): 102–113.

Фрфулановић, Драгана. „Чија је црква у Доњој Каменици.” *Зборник Филозофског факултета* (Frfulanović, Dragana. „Čija je crkva u Donjoj Kamenici.” *Zbornik Filozofskog fakulteta*) 28–29 (2001): 299–343.

Чанак-Медић, Милка, Бранислав Тодић. *Богородица Љевишка*. Нови Сад: Платонеум (Čanak-Medić, Milka, Branislav Todić. *Bogorodica Ljeviška*. Novi Sad: Platoneum), 2015.

Bojana M. Stevanović

SERBIAN MEDIEVAL PAINTING AS INSPIRATION FOR LUNULAR EARRINGS

Summary

Half-moon designed earrings, often called lunular in science, represent the type of heritage earrings in this region, primarily related to the Byzantine cultural circle. During the late Middle Ages, the lunular hollow cast earrings were distinguished as a special type of jewelry, in the Serbian professional literature often called *oboce*. In order to make relations to archaeological findings, Serbian medieval paintings were consulted, more precisely those images and compositions in which the earrings appear. The images from the immediate vicinity (in the territories of Greece and Bulgaria) were also considered as comparative material. Earrings are kind of jewelry that were gladly worn in the Middle Ages, equally by women rulers and noblewomen and among the wider layers of the population, especially since the mid-14th century. In the Serbian monumental painting of the 13th century, earrings appear only in the portraits of women rulers. We presented the most representative examples in the territory of Serbia of the available artistic sources. They provide certain data on hollow cast lunar earrings. The images of this type of jewelry had been far more present in the Serbian medieval painting since the beginning of the 14th century. They can be found in the images of Old Testament characters, women rulers, and noblewomen. They can appear in the representations of the Birth of Christ, Virgin Mary (the earrings are worn by women who bathe the little Christ or those who are offering the gifts to Saint Anna), the Baptism of Jesus, the Wedding at Cana, and in all those scenes in which personifications and female characters are depicted. Some sacred women were also painted with earrings. It is noticeable that in Serbia in the 13th century sacred women were not depicted. They began to appear in churches of the Nemanjić dynasty, their noblemen and ecclesiastical dignitaries, only from the second decade of the 14th century. The images of sacred women were also present in the noblemen endowment buildings of Moravian Serbia. The earrings appear in the portraits of sacred women painted as women rulers and noblewomen. It is possible to notice certain similarities between the sacred women portraits (parts of clothing, jewelry, insignia) and the contemporary portraits of historical persons, so the representations of earrings should be also taken into account.

It has been noticed that some earrings found in the depositories of the Serbian nobility in Dubrovnik were painted in portraits of women rulers and noblewomen. Thus, archaeological findings unambiguously

show that the painters displayed the real appearance of jewelry which adorned women, although the 14th--century female portraits were not actually realistic. It has also been pointed out that the selected pieces of jewelry, besides adorning the wearer, indicate her property status.

Judging by fresco representations, this type of earrings was used extensively during the 14th century, but this is not confirmed by archaeological findings because jewelry had most often been inherited (for example, in the testament of Jelena Balsic, in addition to the description of the earrings, the persons to whom she bequeathed them are also indicated). Appropriate archaeological material from the territory of Serbia indicates that these earrings were made of precious metals, rarely rich in decoration, and they can be associated with members of the noble or wealthy families. It is interesting to note that radial earrings appear rarely in Serbian medieval painting, as well as in the corresponding archaeological material from the territory of Serbia.

Keywords: lunar earrings, jewelry, Serbian medieval portraits.

* Уредништво је примило рад 6. II 2019. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 72(497.11:470)"04/14"

SVETLANA V. MALTSEVA
Saint Petersburg State University*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

On the Problem of South Slavic Influences on the Old-Russian Architecture of the 12th – 15th Centuries: Reconsidering the Historiography and Looking for New Interpretations**

ABSTRACT: The question of possible South Slavic influence on Old Russian art has been raised repeatedly in Russian and Serbian historiography. This paper treats this question basing on Serbian and Old Russian architecture. Our investigation in basic historiography and comparative analysis of architectural material shows that the similarities in typology and compositions of Serbian and Old Russian churches from the 13th to the 15th century result from parallel developments rather than influence of one tradition onto another.
KEY WORDS: Architecture, medieval history, Russia, science, interpretaion.

It is well known that Slavic nations, those which had adopted Orthodoxy, although remained territorially divided, were closely linked to each other through the common source of their cultures – Byzantium. However, despite both Old Russia and the Balkan countries were constantly inspired by Byzantine culture, their own artistic traditions were not its exact copies but represented many variations. It is remarkable that some typological, constructive, iconographic, and stylistic aspects of the architecture and painting of Russia and the Balkan countries demonstrate an amazing similarity which cannot be explained by the use of common Byzantine prototypes. This similarity gave rise to a number of hypotheses that arose in the 20th century, which were actively discussed by Soviet and Balkan researchers, according to whom Russia was subjected to South Slavic influence (Некрасов 1937: 225–226; Радојчић 1948; Брунов 1952; Кацнельсон 1957; Лазарев 1958; Огнев 1960: 57; Максимов 1968: 42; Вздорнов 1970:

* sm@resava.ru
** This research was funded by RFBR within the framework of the project №18-012-00284 A.

300–301; Альтшуллер 1972: 23; Каргер 1980: 209; Лалић 1986: 195–196; Ђорђевић 1998: 295–308; Царевская 2002: 63; Немыкина 2011: 109–114).

We have analyzed some of the most striking examples of the similarity between the monuments of Old- Russian and Serbian architecture of the 12th – 15th centuries. Our goal was to find methods to explain the nature of this similarity and to try to understand whether in these cases we can talk about influences, borrowings or parallel development.

The first attempts to explain Balkan influences on certain features of Old-Russian architecture appeared in the first quarter of the 20th century. At that time, the study of the Byzantine and Old Russian architecture, as well as the architecture of Balkan countries, was at its start, and many important monuments were not yet discovered or investigated. Since neither of those traditions could be understood holistically, in all the logic of its development, and in relation to similar artistic phenomena, the researchers had no other choice but to identify individual elements that were to be classified either as common to the entire Byzantine area or as defining the identity of a certain local tradition. This method gave a wide field for the hypotheses of influences and borrowings of all kinds. It really became widespread at the turm of the 19th – 20th centuries, when the primary task of researchers was to develop a common system of classification for the Byzantine architecture. With varying degrees of argumentation, they were presented in well-known works by C. Diehl (Diehl 1926) and G. Millet (Millet 1905; 1916; 1919: 49), N. P. Kondakov (Кондаков 1909; 1929), J. Strzygowski (Strzygowski 1918; 1927), P. P. Pokryshkin (Покрышкин 1906), etc. These theories explained the architectural specifics of individual groups by the influence of earlier monuments from other areas.

This approach, in general, has shown its effectiveness and helped to establish many specific facts of the interaction between the different hubs and the peripheral areas of the Byzantine Empire and the ecumene. But among the grains of truth, there were a huge number of errors which clearly showed that the architectural processes in their development were much more complex than it seemed at first consideration. Particularly acute contradictions were revealed where there was a stable regional specificity. It turned out that the signs of formal resemblance do not necessarily indicate the existence of a direct relationship between the phenomena. The careless use of hypotheses about the effects without prior analysis of the conditions for the possibility of direct borrowing has often led to unfortunate mistakes and hasty conclusions. The problem of South Slavic influences on medieval architecture should be considered in the same context, i.e. as a continuation of theories of external influences (Брунов 1928: 294; Некрасов 1936: 86; Раппопорт 1989). In the first half of the 20th century there were attempts by such authors as N. I. Brunov and A. I. Nekrasov to ascribe some of the peculiarities of Old-Russian churches to Balkan construction practices (Брунов 1929: 93; 1940: 6; 1953: 19; Некрасов 1928: 17; 1936: 198–199). This hypothesis was widely spread among the Soviet researchers of the late 1940s – 1980s, i.e. during the period of the active study of medieval architecture in the postwar period. The mass of new materials appeared during the restoration and uncovering of medieval churches from later layers. It enabled the development of a qualitatively new system of periodization of ancient architecture and allowed to single out individual regional schools (Каргер 1961; 1964; Раппопорт 1986; 1993; Воронин: 1961–1962). As a result, it wasfound that the architectural features of some of the areas were to some extent due to external influences, such as Western European (Строганов 1849; Павлинов 1894: 70; Грабарь 1910:

157–160; Некрасов 1936: 99–136; Максимов 1960: 27; Воронин 1961: 329–342; Вагнер 1969: 94–95, 120–121, 158; Ильин 1989: 43–46; Комеч 2002: 231–254; Иоаннисян 1995: 14–18; 2005). In some other cases, hypotheses about their South Slavic origin were put forward to explain some individual, often isolated typological, constructive, and compositional features. These conclusions appeared in the works of major researchers: N. N. Voronin, P. I. Maximov, P. D. Baranovsky, B. L. Altshuller, B. A. Ognev, A. Jacobson, G. K. Wagner, A. V. Ikonnikov, and others (Брунов 1952; Барановский 1996: 55–58; Максимов 1947: 29; 1968: 42; Воронин, Максимов 1955: 69–70; Огнев 1960: 57; Воронин 1961: 446; Альтшуллер 1972: 17–25; 1977; 1978: 110). They varied between vague generalizations and assumptions about the direct participation of Balkan artists in the construction of Old-Russian churches. In the process of further research most of these hypotheses were not confirmed, but there were other convincing explanations. A small number of unrefuted assumptions did not receive further development and concrete justifications. They continued to exist at the level of insufficiently reasoned and, as it seems, still controversial hypotheses. For example, there is a small group of ancient churches of different preservation status which are concentrated in the Kolomna district near Moscow. All those churches were erected over a short span of time (last quarter of the 14th – beginning of the 15th century). All of them are single-nave structures with near-wall corner supports. Their typology have been repeatedly tried to be explained by the influence of Serbian or Bulgarian architecture. In his article devoted to the study of St. Nicholas Church in the village of Kamenskoye (Альтшуллер 1972: 20–24), B. L. Altshuller identified only Ilyin as the only researcher who could not see the obvious typological similarity of the plans of that group of ancientmonuments with certain Bulgarian and Serbian models and, consequently, the possibility of South Slavic influence (Ильин 1969). However, this hypothesis has a number of controversial points. The study of this problem requires an appeal to everything we know about the Byzantine tradition of the construction of single-nave churches. This type of church can be found in different periods of the history of Byzantine architecture, in different areas, not only in the Balkans. In the history of East Christian medieval architecture, these structures appeared in a variety of historical contexts and had very different functions, configurations, stylisticsolutions and sizes; so each case requires more detailed and more accurate analysis (Strzygowski 1918: 508–512; Ousterhout 1985; Кораћ 1987; Казарян 2002; Виноградов, Белецкий 2012: 10–11; Мальцева 2012). On the contrary, a number of distinguishing features of the Kolomna group of monuments suggest the need for further consideration in the context of the local Old-Russian tradition and the process of formation of early Moscow architecture; the still unconfirmed hypothesis of South Slavic influences does not explain those features.

However, many of the assumptions about the existence of South Slavic influences on the development of Old-Russian architecture managed to become part of fundamental works on ancient architecture (Брунов 1952; Максимов 1968: 42; Седов 1992; Галашевич, Колпакова 2004: 58–60). The South Slavic influences on Old-Russian architecture as a well-known fact have been especially frequently mentioned by philologists, historians, and culturologists (Тихомиров 1947: 177–180; 1969: 17; 1992; Лихачёв 1960; 1962: 53; Гальченко 2001: 73–113, 325–382).

As the analysis of the historiography of this issue shows, the hypotheses under consideration were formed and rooted in the Soviet scientific literature due to a number of specific reasons, among which are the following. First of all, theinformation on some Old-Russian churches

was still insufficient during the firsthalf of the 20th century, when the dating of some of the monuments remained problematic, while the others have not yet been identified and put into scientific use. The accurate knowledge on the Balkan and Byzantine architecture was lacking, as soon as these monuments were practically inaccessible to Soviet researchers since the 1920s. Certain limitations in methods and topics of the study of Byzantine art were due to the dominance of ideological factors and the priority of national issues in Soviet science. Another factor was the non-critical transfer of the conclusions and hypotheses from the history of ancient Russian literature on the history of art: it was the philologists and historians who started the discussion about the presence of South Slavic influences in the ancient Russian culture and then began to expand interest in this topic, bringing a lot of bias intoit (Соболевский 1903; Иконников 1908: 1088–1136; Лихачёв 1960). Last but not least was the focus on active cooperation with Slavic countries of the former socialist camp and new actively developing scientific centers in Belgrade and Sofia in the conditions of the recovery of Russian Byzantology from the crisis after a long break indevelopment.

Thus, many of the erroneous assumptions can be logically explained by the conditions of their occurrence. Once widely accepted hypotheses were gradually refuted in the course of the subsequent study of specific monuments and problems. However, this process was almost imperceptible, since no special generalizing works on this topic were published. Therefore, there is still a sense of the problems that do not exist in the reality.

So, at the moment there is no and, as it seems, never was any convincing evidence of the existence of tangible South Slavic influences on the Old-Russian medieval architecture of the 12th – 15th centuries. Yet, the aim of our brief paper is not only (and not so much) in making that statement. The repeated reference to even unconfirmed hypotheses and their careful analysis can sometimes be useful for the development of new approaches. They might help us to open new perspectives in solving particular scientific issues. Let us examine some of those cases and see whether some other ways of solving those issuesexist.

One of the first impetuses to the development of the hypotheses on the South Slavic influences on the Old-Russian architecture was given by N. I. Brunov. In the 1930s, he compared the St. Sophia Cathedral in Kiev (first half of the 11th century) with the Church of the Assumption in Gračanica (Serbia, first quarter of the 14th century) as having obvious similarities (Брунов 2003 (1937): 518–521). (fig. 1) Of course, he meant only the conditional general similarity in the composition of the upper parts. In both cases, N. I. Brunov saw a specific, different from the Byzantine architecture solution which was characterized by the emphasized dynamism and vertical aspiration. The same researcher even before the disclosure and detailed study of the Church of St. Paraskeva in Chernigov came to the conclusion that this type of construction and composition appeared under the influence of the same Serbian church in Gračanica, while the church in Chernigov he dated to the middle of the 14thcentury (Брунов 1929: 93).

Soon, as a result of a thorough full-scale study of the monument by P. D. Baranovsky, it became clear that the church in Chernigov was undoubtedly built at the turn of the 12th – 13th centuries, so Brunov's hypothesis collapsed (Барановский 1996). But the fact of another comparison with the same Serbian monument seems symptomatic. Baranovsky emphasized this point and denoted another problem of the same kind: the mysterious similarity of the tower-shaped churches of pre-Mongol Russia not only with Serbian, but also with the early

Fig. 1. The Dormition of the Virgin Church, Gračanica Monastery, first quarter of the 14th century (collection of S. Maltseva)

Moscow churches of the 14th – 15th centuries, which cannot be explained by borrowing. "From now on, it can be indisputably argued that the arches of St. Paraskeva church of stepped design are original (turn of the 12th – 13th centuries.), and we should reject the assumption of Professor N. I. Brunov that that construction in Chernigov could be the fruit of creativity of Serbian architects of the 14th – 15th centuries on their way from Serbia to Moscow. The question of the relation with Serbian architecture, given the extremely large commonality of the St. Paraskeva church with such monuments as Gračanica (about 1320) and Lazarica (1389), is extremely important, especially taking into account in both cases the relation between the facade composition and the structure of the arch. But this issue cannot be simplified by seeing here only borrowing. Therefore, there is still plenty of scientific work to be done in order to clarify the relationship of the Russian architecture of the feudal period with the architecture of the Balkan countries, as well as their commonsources. That is now particularly relevant in the light of new discoveries of the Chernigov monument of the 12th – 13th centuries, so mysteriously related to Serbia and Moscow of the 14th – 15th centuries" (Барановский 1996: 58).

Indeed, the similarity of Serbian and early Moscow monuments is perhaps the most impressive if we compare, for example, Gračanica with the church of Andronikov monastery.

Fig. 2. The Spassky (Mandylion) Cathedral, St. Andronicus Monastery, Moscow, first third of the 15th century (collection of S. Maltseva)

(fig. 2) Despite the chronological gap a century wide and the lack of (now obvious) historical conditions for influences, as well as a number of typological and constructive differences, the content and nature of the style of these churches are very similar to each other. At the same time, each of them very clearly reveals the features of its national architectural tradition.

So what is it, a coincidence or natural parallels in the architectural development of the two regions?

We suggest a transition from the concepts of 'influence' and 'borrowing' to the concepts of 'parallel' and 'analogy'. It is impossible to consider these monuments literally as direct analogies. However, let us try to assume here the existence of parallel ways in the development of two national architectural traditions, the Old-Russian and Serbian ones. In order to do this, we briefly outline the main stages in the development of medieval architecture in both cases – in Serbia and Russia.

The oldest surviving Russian church is the Transfiguration Cathedral in Chernigov (second quarter of the 11th century). It is a Byzantine construction, built with the direct participation

of Greek masters in the period of strengthening and flourishing of the united Old-Russian state (Комеч 1987: 135–168; Воронин 1953: 11–154).

In the Serbian lands, the Church of St. Nicholas in Kuršumlija (1160s) is among the earliest. It is also a monument of the Constantinople circle, erected by Greek masters in a similar historical context – at the very beginning of the formation of an independent Serbian state (Вуловић 1957; Korać 1977; Ђуриć 1981: 275; Чанак-Медић 1986; Шупут 2000; Седов 2009). The origins of the composition of both churches, of course, should be sought in the arsenal of types and forms of Byzantine architecture.

However, after a few decades a new stage begins in Serbian architecture. In the conditions of a strong independent state and the rapid development of national cultural traditions there were significant changes in the typology and three-dimensional compositions of churches. This phenomenon, although very conventionally, can be described as 'second-generation monuments'. Their fundamental difference is the distinct vertical development ofthe composition supported by the construction techniques unknown to Byzantium. We mean the system of stepped arches. One of the most vivid examples is the Church of the Ascension of the Lord in Mileševa (circa 1228–1236) (Радојчић 1963; Ђорђевић 1987).

A similar trend can be found also in Old-Russian architecture, and earlier than in Serbia. This is also the 'second generation' monument which appeared about a century after the first large cathedrals, for example the Church of the Holy Archangels in Smolensk (the end of the 12th century) (Каргер 1964: 77–78; Воронин, Раппопорт 1979: 163–195). Here, the overall character of the three-dimensional composition is determined by the same vertical orientation. It was also built with the use of complicated construction techniques, but in a different, independent from Serbia version.

The monuments of the 'third generation' which include churches in Gračanica and the Andronikov monastery arise in both architectural traditions from similar preconditions. In both, Serbia and Russia, on the one hand, the features of regional specificity developed and strengthened; on the other hand, the relations with Byzantium were renewed and expanded.

At the turn of the 13th – 14th centuries, in connection with certain cultural and political processes, the Byzantine influence on the Serbian architecture increased, which entailed a number of typological changes. However, we cannot consider the Church of the Assumption of the Virgin in Gračanica as a Greek monument (Ћурчић 1988). Its architectural solution, with all its stylistic and typological differences from the works of the Raška school, retains and interprets a number of important regional features: a tower-like composition created by step-rising arches and the Raška principles of functional distribution of zones in the interior. In this case the decision was prompted by the previous Serbian tradition.

In Russia, similar in some sense with the Serbian historical conditions aroused only by the end of the 14th century, during the renaissance after a long Tatar-Mongol yoke. But here the further development of the architectural tradition largely followed in the direction that developed in the pre-Mongol period. Thus, the church of the Andronikov monastery in many ways harks back to the pre-Mongol samples (Максимов 1947; Барановский 1947). In both cases, the logic of the development of its own regional tradition and certain elements of modern Byzantine architecture were taken into account.

The churches we have considered do not match in composition, specific design characteristics, or construction techniques. However, there is a striking similarity at the level of the brightest feature of the three-dimensional composition, which has a pronounced centrism in the interior and clearly accentuated vertical orientation outside. There is also the most distinctive constructive method: elevated arches, not found in Byzantine architecture. It is clear that this problem attracted the attention of the researchers of both medieval Serbian and Old-Russian architecture.

Until now the process of the development of the tower-like composition of Serbian and Old-Russian churches has been studied separately from each other (Кораћ 1987: 18–20). This feature of the Serbian architecture was associated with Western European influence, but the research did not go any further. Regarding the reasons for the appearance of tower-like compositions in the Old-Russian architecture, there were discussions about the influence of Western architecture, the traditions of Russian wooden architecture, and the presence of some unknown Byzantine models. There was also an opinion stating the originality and native Russian character of this phenomenon.

If we take the history of the tower-like composition in Old-Russian and Serbian architecture collectively, the picture might turn out quite differently. It seems that this phenomenon cannot be explained either by the presence of common Byzantine models or by the influence of one tradition on another. Indeed, in both traditions there were borrowings of elements from the Western European architecture. However, in our opinion, they were not decisive for the emergence and development of the composite and constructive solutions that interest us. In both cases, they appeared as a result of the interpretation of one of the varieties ofa Byzantine cross-domed church and did not go beyond the originally laid in Byzantine system of architectural thinking. In each case, there were reasons for the choice and distribution of such a typology, as well as there was an internal logic of development within the selected options. So, the buildings of the 'second generation' and, especially, the 'third generation' eloquently indicate that we deal with parallel processes in the two affiliate traditions in relation to the Byzantine culture.

It seems to us that the parallelism in the appearance and development of tower-like compositions in Old-Russian and Serbian architecture could be explained by the similarity in the approach to the interpretation of Byzantine models. In both traditions, the basis of the tower-like composition of the churches is the Byzantine cross-domed type. Yet all the features that give the most vivid and sharp expression of the external appearance were given prominence and emphasized. This becomes more important than the subtle harmony and balance of volumes of the inner space which determines the character of the Byzantine architectural image. The essential for Byzantine architecture centricity of the composition as well as the hierarchy of its construction and interpretation remain, but dynamism is maximally enhanced. The ways of concrete realization of this idea may vary, but the commonality of the original model and the general direction of the search, as one of the reasons, cause the amazing similarity between the Russian and Slavic Balkan churches, which has until now been explained by borrowings and influences.

Of course, much remains to be seen in this process. The most promising at this stage of the development of science is not the search for a specific similarity in details, but the study

of these architectural traditions as integral phenomena, in their development and relation to the Byzantine culture, in their specific dependence on a variety of factors of socio-political, religious, and aesthetic order. In fact, the further study of this issue will allow us to understand the logic of the formation of various regional traditions.

REFERENCES

Альтшуллер, Б. Л. „Новые исследования о Никольской церкви села Каменского." *Архитектурное наследство* Вып. 20 (1972).

Альтшуллер, Б. Л. „Бесстолпные храмы XIV века в Коломне." *Советская археология* Вып. 4 (1977): 156–173.

Альтшуллер, Б. Л. *Памятники зодчества Московской Руси второй половины XIV – начала XV веков*. Диссертация на соискание ученой степени кандидата архитектуры. М., 1978.

Барановский, П. Д. *Памятники Андроникова монастыря, связанные с жизнью и творчеством Рублева*. М., 1947.

Барановский, П. Д. „Собор Пятницкого монастыря в Чернигове." Петр Барановский, *Труды, воспоминания современников*. М., 1996, 55–58.

Брунов, Н. И. „Беларуская архітэктура XI–XII ст." *Зборнік артыкулау* (1928): 294.

Брунов, Н. И. „К вопросу о некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян." *Архитектурное наследство* Вып. 2 (1952): 3–42.

Брунов, Н. И. *Очерки по истории архитектуры*. Т. 2. М., 2003 (первое издание – 1937).

Брунов, Н. К. „К вопросу о раннемосковском зодчестве." *Труды секции археологии* РАНИОН. IV (1929).

Брунов, Н. К. *Мастера древнерусского зодчества*. М., 1953.

Брунов, Н. К. „Русская архитектура X–XV вв." *Сообщения Кабинета теории и истории архитектуры* Вып. I (1940).

Вагнер, Г. К. *Скульптура Древней Руси*. М., 1969.

Вагнер, Г. К. „Спасо-Андроников монастырь." *Спасо-Андроников монастырь*. М., 1972, 9–32.

Вздорнов, Г. И. *Живопись: Очерки русской культуры XIII–XV вв*. Ч. 2. М., 1970.

Виноградов, А. Ю., Д. В. Белецкий. „Бамборский храм и проблема «купольного зала» в Византии и на Кавказе." *Российская археология* № 3 (2012): 97–108.

Воронин, Н. Н. „Зодчество Киевской Руси." *История русского искусства*. Т. 1. М., 1953.

Воронин, Н. Н. *Зодчество Северо-Восточной Руси XII–XV веков*. Т. I–II. М., 1961–1962.

Воронин, Н. Н., П. И. Максимов. „Каменное зодчество великокняжеской Москвы." *История русского искусства*. Т. 3. М., 1955;

Воронин, Н. Н., П. А. Раппопорт. *Зодчество Смоленска XII–XIII веков*. Л., 1979.

Вуловић, Б. „Црква светог Николе код Куршумлије." *Зборник Архитектонског факултета* 3 (1957): 3–21.

Галашевич, А. А., Г. С. Колпакова. *Храм Рождества Богородицы в Городне на Волге*. М., 2004.

Гальченко, М. Г. *Книжная культура. Книгописание. Надписи на иконах Древней Руси*. М.–СПб., 2001.

Грабарь, И. *История русского искусства*. Т. I. М., 1910.

Diehl, Ch. *Manuel d'art byzantin*. Paris, 1926.

Ђорђевић, И. М. „Милешева и Студеница." *Милешева у историји српског народа*. Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања (Јуни 1985). Београд, 1987, 69–80.

Ђорђевић, И. М. „Представе светих Бориса и Гљеба у Милешеви и српско-руске везе прве половине XIII века." *Међународни научни скуп Свети Сава у српској историји и традицији (1995)*. Београд, 1998, 295–308.

Ђурић, В. „Преокрет у уметности Немањиног доба." *Историја српског народа*. Књ. I. Београд, 1981.

Иконников, В. С. *Опыт русской историографии*. Т. 2, кн. 2. Киев, 1908.

Ильин, М. А. „Древний памятник древнерусской архитектурной мысли: храм села Каменское." *История СССР* № 3 (1969): 150–155.

Ильин, М. А. „Некоторые особенности архитектуры Успенского собора." *Государственные музеи Московского кремля: Материалы и исследования* Вып. VI (1989): 43–46.

Иоаннисян, О. М. „Белокаменная декоративная пластика в Галицком зодчестве XII – первой половины XIII века." *У истоков русской культуры: XII–XVII века*. СПб., 1995, 14–18.
Иоаннисян, О. М. „Романские истоки зодчества Владимиро-Суздальской Руси времени Андрея Боголюбского (Германия или Италия?)." *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства*. М., 2005, 31–70.
Казарян, А. „Собор в Аруче и купольные залы Армении VII в. К вопросу о византийском влиянии." *Древнерусское искусство. Византия, Русь, Западная Европа: искусство и культура*. СПб., 2002, 54–78.
Каргер, М. К. *Древний Киев*. Т. I–II. М.–Л., 1958–1961.
Каргер, М. К. *Зодчество древнего Смоленска (XII–XIII вв.)*. Л., 1964.
Каргер, М. К. *Новгород Великий*. М.–Л., 1961.
Каргер, М. К. *Новгород*. Л., 1980.
Кацнельсон, Р. А. „К вопросу о взаимоотношениях архитектуры восточных и южных славян и Византии." *Византийский временник* Т. 12 (1957): 242–262.
Комеч, А. И. „Архитектура Владимира 1150–1180-х гг.: художественная природа и генезис «русской романики»." *Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира: XII век*. СПб, 2002, 231–254.
Комеч, А. И. *Древнерусское зодчество конца X – начала XII в*. М., 1987.
Кондаков, Н. П. *Македония. Археологическое путешествие*. СПб, 1909.
Кондаков, Н. П. *Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры*. Прага, 1929.
Korać, V. "Les églises à nef unique avec une coupole dans l`architecture bizantine des XI et XII siècles." *Зограф* № 8 (1977): 10–14.
Кораћ, В. „О природи обнове и првцима развитка архитектуре у раном средњем веку у источним и западним областима Југославије. Почеци монументалне архтетуре у Рашкој." *Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури*. Београд, 1987, 18–20.
Кораћ, В. „Једнобродна црква са куполом у византијској архитектури XI и XII века." *Између Византије и Запада. Одабране студије о архитектури*. Београд, 1987, 77–85.
Лазарев, В. Н. „Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века." *Ежегодник Института истории искусств. Архитектура и живопись*. М., 1958, 233–278.
Лалић, Р. „О узајамним везама између старе српске и руске књижевности." *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* Књ. XXXIV, № 3–4 (1986): 195–196.
Лихачёв, Д. С. *Культура Руси времени Андрея Рублёва и Епифания Премудрого*. М.–Л., 1962.
Лихачёв, Д. С. „Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России." *Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике*. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. М., 1960, 95–151.
Максимов, П. И. „Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве: Архитектурные памятники Москвы XV–XVII вв." *Новые исследования*. М., 1947, 8–32.
Максимов, П. Н. „Зарубежные связи в архитектуре Новгорода и Пскова XI – начала XVI веков." *Архитектурное наследство* Вып. 12 (1960): 23–44.
Максимов, П. Н. „Московская архитектура XIV – первой половины XV в." *Всеобщая история архитектуры*. Т. 6. М., 1968, 34–42.
Мальцева, С. В. „Купольная базилика и крестово-купольный храм между Востоком и Западом: некоторые проблемы изучения на примере раннехорватской и сербской средневековой архитектуры." *Средневековая христианская архитектура: взаимодействие традиций Востока и Запада: Тезисы докладов*. СПб.: Государственный Эрмитаж, 2012, 17–23.
Millet, G. *L'art byzantin: Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. Ed. A. Michel. T. 1. Paris, 1905; Id. l'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1916.
Millet, G. *L'ancient art serbe. Les églises*. Paris, 1919.
Некрасов, А. И. *Города Московской Губернии*. М., 1928.
Некрасов, А. И. *Древнерусское изобразительное искусство*. М., 1937.
Некрасов, А. И. *Очерки по истории древнерусского зодчества XI–XVII века*. М., 1936.
Немыкина, Е. А. „О проблеме южнославянских влияний на монументальную живопись Новгорода XIV в." *Актуальные проблемы теории и истории искусства* Вып. I (2011): 109–114.
Огнев, Б. А. „Вариант реконструкции Спасского собора Андроникова монастыря." *Памятники культуры. Исследования и реставрация* Вып. 1 (1959): 72–82.

Огнев, Б. А. „Некоторые проблемы раннемосковского зодчества.” *Архитектурное наследство* Вып. 12 (1960): 45–62.
Ousterhout, R. “The Byzantine Church at Enez: Problems in Twelfth-Century Architecture.” *Jahrbuch der österreichichen Byzantinistik* Bd. 35 (1985): 266–270.
Павлинов, А. М. *История русской архитектуры*. М., 1894.
Покрышкин, П. П. *Православная церковная архитектура XII–XVIII столетий в нынешнем Сербском Королевстве*. СПб., 1906.
Радојчић, С. „Везе између српске и руске уметности у средњем веку.” *Зборник Филозофског факултета* бр. 1 (1948): 241–258.
Радојчић, С. *Милешева*. Београд, 1963.
Раппопорт, П. А. „Внешние влияния и их роль в истории древнерусской архитектуры.” *Византия и Русь*. М., 1989, 139–145.
Раппопорт, П. А. *Древнерусская архитектура*. СПб., 1993.
Раппопорт, П. А. *Зодчество Древней Руси*. Л., 1986.
Седов, Вл. В. „Балканские аналоги псковских бесстолпных храмов.” *Архитектура мира* Вып. 1 (1992): 65–72.
Седов, Вл. В. „Церковь Николая в Куршумлии и вопрос о центрическом освещении византийских и древнерусских храмов. Лазаревские чтения.” *Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции*. М., 2009, 36–61.
Соболевский, А. И. „Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV–XV вв.” *Переводная литература Московской Руси XIV–XVII вв.* СПб., 1903, 1–14.
Strzygowski, J. *Die Baukunst der Armenier*. Wien, 1918.
Strzygowski, J. *Starohrvatska umetnost. O razvitku starohrvatske umetnosti. Prilog otkriću sjeverno-evropske umjetnosti*. Zagreb, 1927.
Строганов, С. *Дмитриевский собор во Владимире на Клязьме*. М., 1849.
Тихомиров, М. Н. *Древняя Москва XII–XV вв. Средневековая Россия на Международных путях. XIV–XV вв.* М., 1992.
Тихомиров, М. Н. *Исторические связи России со славянскими странами и Византией*. М., 1969.
Тихомиров, М. Н. „Исторические связи русского народа с южными славянами с древнейших времен до половины XVII в.” *Славянский сборник*. М., 1947, 177–180.
Ћурчић, С. *Грачаница: историја и архитектура*. Београд, Приштина, 1988.
Царевская, Т. Ю. *Церковь Рождества Христова на Красном поле близ Новгорода*. М., 2002.
Чанак-Медић, М. *Архитектура Немањиног доба I. Цркве у Топлици и долинама Ибра и Мораве*. Београд 1986, 15–38.
Шупут, М. „Цариградски извори архитектуре цркве Св. Николе у Куршумлији: Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање.” *Међународни научни скуп. Септембар 1996*. Београд, 2000, 171–178.

Светлана В. Мађцева

О ПРОБЛЕМУ ЈУЖНОСЛОВЕНСКИХ УТИЦАЈА НА СТАРОРУСКУ АРХИТЕКТУРУ ОД XII ДО XV ВЕКА: ПОНОВНО РАЗМАТРАЊЕ ИСТОРИОГРАФИЈЕ И ТРАЖЕЊЕ НОВИХ ТУМАЧЕЊА

Резиме

Питање могућег јужнословенског утицаја на староруску уметност више пута је разматрано у руској и српској историографији. Рад се бави овим питањем анализирајући српску и староруску архитектуру. Наша истраживања у основној историографији и компаративној анализи архитектонског материјала показују да сличности у типологији и композицији српских и староруских цркава од XII до XV века произилазе из паралелног развоја, а не узајамних утицаја традиција.

Кључне речи: архитектура, средњовековна историја, Русија, наука, интерпретација.

* Уредништво је примило рад 11. I 2019. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 271.2-526.62

ЉУБИЦА З. ВИНУЛОВИЋ
Универзитет у Београду, Филозофски факултет – Одељење за историју уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Иконе Марије Ангелине Дуке Палеологине**

САЖЕТАК: Иконе Марије Ангелине Дуке Палеологине сведоче о ктиторској делатности племкиња из византијског културног круга током позног средњег века. Настале крајем XIV века на територији Тесалије и Епира, ове иконе преносе позицију ктиторке у целокупној хришћанској хијерархији али и изражавају њену приватну побожност и везивање за Христа, Богородицу и апостола Тому који су јој заштитници и заступници на Страшном суду. Путем својих ктиторских портрета на иконама, Марија је градила свој владарски идентитет, као миропомазане и легитимне владарке Епира. Владарски идентитет и саморепрезентацију темељила је и на родбинским везама са династијама Комнина, Дука, Палеолога и светородном династијом Немањића. Нова иконографија одраније и одавно познате сцене Неверовања Томиног настала је као резултат промена у политичкој и друштвеној сфери у ромејском свету, а које су на најдиректнији начин биле повезане са Маријом Ангелином Дуком Палеологином и њеном улогом у политици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: иконе, приватна побожност, ктиторска делатност, иконографија, владарска идеологија, Марија Ангелина Дука Палеологина, Тома Прељубовић, Неверовање Томино, манастир Преображења на Метеорама.

Марија Ангелина Дука Палеологина (1350/51–94) била је ћерка цара Симеона Синише Палеолога (1359–70) и Томаиде Палеолог, и сестра последњег српског цара Јована Уроша (1371–1373), у монаштву Јоасафа. Након смрти цара Душана (краљ 1331–1346, цар 1346–1355), за време владавине цара Уроша V (1355–1371), српско царство полако је почело да се распада и цепа на мање области којима су управљали обласни господари (Острогорски 1969: 496). Маријин отац Симеон Синиша Палеолог, брат цара Душана, осамосталио се 1356. године у Тесалији (вид. Ферјанчић 1974; Мишић 2014: 41) и 1356. године у Костуру крунисан је за цара Епира и Тесалије (Ферјанчић 1974: 243–244; Nikol

* ljvinulović91@gmail.com
** Рад је настао у оквиру пројекта *Хришћанска култура на Балкану у средњем веку: Византијско царство, Срби и Бугари од 9. до 15. века* (177015), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

1984: 139). Маријин муж Тома Прељубовић (1366–1384) био је усвојени син Радослава Хлапена (1350–1383), једног од најмоћнијих обласних господара који је управљао Бером и Воденом (Ферјанчић 1974: 242; Мишић 2014: 41). Склапањем брака између Марије Палеологине и Томе Прељубовића склопљен је политички и војни савез између цара Симеона Синише и Радослава Хлапена. Године 1366/67. по налогу њеног оца Марија и Тома прелазе у Јањину. Исте године Тома добија титулу деспота од цара Симеона Синише, а 1382. године њу је потврдио деспот и савладар ромејског цара Јована V Палеолога (1341–1391) Манојло II Палеолог (1391–1425) (Ферјанчић 1960: 80; Nikol 1984: 143; Kazhdan 1991: 2078). О животу Марије Палеологине и Томе Прељубовића говоре Јањинска хроника, састављена у XV веку, и спис Лаоника Халкокондила, такође из XV века (Vranousis 1962: 57–115). Деспот Тома убијен је у децембру 1384. године. Након његове смрти Марија је владала као самостални владар Епира и Јањине, док се није удала за Исаула Буенделмонтија 1385. године (Nikol 1984: 157–158; Matanov 1992: 63–68). Преко мајчине линије, Марија је на најдиректнији начин била повезана са ромејским династијама Анђела, Комнина и Палеолога, а преко оца водила је порекло од Палеолога и светородне династије Немањића (Kazhdan 1991: 1987–1988). Својим пореклом и династичким везама у години након смрти Томе Прељубовића Марија Палеологина је градила свој владарски идентитет.

Током свог живота Марија је самостално или са мужем била ктитор више манастира и икона. Са Томом је била ктитор манастира Богородице Гавалиотисе у Водену, некадашња Едеса на територији данашње северне Грчке, који се датује у период између 1360. и 1366/67. године (Lemerle 1979: 100–107, 225; Радошевић, Суботић 1989: 217–218; Томин 2011: 123; 2015: 138; Agoritsas 2014: 172). Марији легенде приписују и изградњу манастира Свете Тројице на Метеорама (Томин 2011: 123). Финансијски је помагала обнову манастира Преображења на Метеорама, чији је други ктитор био њен брат монах Јоасаф, последњи српски цар Јован Урош (1370/71–1373). Као потомак династије Немањића, помагала је финансијски и манастирима Великој Лаври, Хиландару и Ватопеду на Светој Гори (Agoritsas 2014: 172). Марија је ктитор и три иконе (Мијовић 1966: 185–195; Ђуриć, Бабић 1997: 115–116; Evans 2004: 51–53; Vassilaki 2012: 223–225). Једна од њих је такозвани диптих из Куенке који се чува у Шпанији у музеју града Куенке. Друга икона „диптих" чува се у манастиру Преображења на Метеорама. Трећа икона са сценом Неверовања Томиног такође се чува у манастиру Преображења. Ове иконе говоре о Маријиној приватној побожности и њеном личном односу према Богородици, Христу и апостолу Томи (Patterson Ševčenko 1993/94: 10–15; Gargova 2011/2012: 369–382; Vassilaki 2012: 222–225; Marsengill 2018: 87–103) али и о идеји грађења владарског идентитета и саморепрезентацији ктиторке (Vassilaki 2012: 224–225). Све ово је визуелно изражено на иконама преко Маријиних ктиторских портрета, натписа и блиског односа са светитељима.

Диптих из Куенке, познатији као реликвијар Марије и Томе Прељубовића, чува се у Шпанији у музеју града Куенке (Ђуриć, Бабић 1997: 115; Vassilaki 2012: 224; Agoritsas 2014: 173). Састоји из два панела чија је позадина златна и инкрустрирана драгим и полудрагим камењем (сл. 1). Диптих је највероватније настао између 1382. и 1384. године. У централном делу левог панела представљена је Богородица са Христом у стојећем

Сл. 1. Диптих из Куенке, реликвијар Марије и Томе Прељубовића, Diocesan museum, Куенка, Шпанија, 1382–1384. (Evans 2004: 53, fig. 24C)

положају, док је у подножју Богородичиних ногу представљена женска фигура у проскинези (Carr 2006: 189–198). У питању је ктиторка иконе Марија Прељубовић. Обучена је у владарски орнат, а рукама које су јој прекривене тканином додирује скуте Богородичине одежде. Овим гестом Марија остварује присан и личан однос са Богородицом која је њена заштитница и заступница. Ктиторски натпис налази се изнад њене главе и гласи *ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΙΣΑ ΑΓΕΛ[Ν]Α ΔΟΥΚΕΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟ[ΓΙΝΑ] – Василиса Марија Анг҃елина Дукаина Палеолог҃ина* (Vassilaki 2012: 224; Gargova 2011/12: 370). У натпису Марија посебно наглашава своју везу са Дукама и Палеолозима од којих потиче по женској линији и учвршћује своју титулу василисе не само као жене деспота Томе већ и као потомка владарских династија (Nikol 1984: 143; Kazhdan 1991: 1987; Vassilaki 2012: 224–225).

На десном панелу у центалном делу представљен је Христос Пантократор. У подножју Христових ногу налазила се представа ктитора Томе Прељубовића такође у проскинитарном ставу (Carr 2006: 189–198). Изнад Томине фигуре је био натпис *Θωμάς Δεσπότ Κομνηνός Παλαιολόγος – Деспо҃т Тома Комнин Палеолог҃* (Vassilaki 2012: 224). Према подацима које пружају историјски извори, Тома Прељубовић није био повезан са династијама Комнина и Палеолога (Kazhdan 1991: 2078; Matanov 1992: 63–68). Поставља се питање да ли је свој владарски идентитет градио на Маријиним везама са овим династијама. Иконографија иконе прати модел приватне побожности који постоји још од времена Комнина, у којем се владар поистовећује са Христом а владарка са Богородицом

(Erdeljan 2017: 118–133). Да је икона највероватније настала после 1382. године говори Томина титула која се налази у натпису. Иако је титулу деспота Тома добио од цара Симеона Синише 1366. године, ромејски цар Јован V му титулу потврђује тек 1382. године (Ферјанчић 1960: 81; Nikol 1984: 143; Vassilaki 2012: 224). Портрет Томе Прељубовића више не постоји, изгребан је и уништен као акт *damnatio memoriae*, највероватније по Маријиној заповести. На овај начин деспот Тома обрисан је из колективног памћења и није помињан у службама. Овај чин са собом носи политичку конотацију. Марија свој владарски легитимитет поред родбинских веза са Комнинима и Палеолозима темељи и гради рушећи сећање на претходног владара. Постоје различита мишљења када је Томин портрет изгребан са диптиха. Сигурно након његове смрти, али поставља се питање да ли одмах после ње или пред Маријину удају за Исаула Буенделмонтија (Vassilaki 2012: 224). Уколико је лик изгребан пред Маријину удају, могао је да буде преправљен у Исаулов лик. Овакви примери постоје у ранијем периоду. Најбољи пример је панел са представама царице Зоје и цара Константина Мономаха на јужној галерији Свете Софије у Цариграду (Kiilerich 2004: 175, 186–193).

На ободу оба панела представљене су допојасне фигуре по четрнаест светитеља. Испод сваког попрсја светитеља налазе се мале преграде у којима су некада биле похрањене честице њихових моштију. Присуство лика светитеља и њихових реликвија ову икону чине реликвијарем (Carr 2006: 189). Својим моштима светитељи су реално присутни и пружали су сакралну заштиту не само Марији и Томи који су представљени на икони, већ и простору у оквиру којег се овај реликвијар налазио (Lidov 2006: 32, 40; Marsengill 2018: 88–103). Након што је Томин лик изгребан, ова сцена постала је једна врста сажетог деизиса. Сви представљени светитељи сада посредују само за Маријино спасење. Овакав иконографски тип сажетог деизиса постоји у манастиру Христа Хоре у Цариграду (Schroeder 2009: 37–53). Ова икона/реликвијар пре свега има есхатолошки карактер. Златна позадина са инкрустрираним драгим камењем алудира на Небески Јерусалим. У Откровењу Јована Богослова описан је Нови Јерусалим, чији су темељи зидова украшени драгим камењем а врата бисери у којима живе праведници (вид. Откровење 20: 19–24). Идеја Новог Јерусалима на диптиху изражена је визуелно путем драгог камења и златне позадине (Erdeljan 2017). Сцене на панелима дешавају се у оквиру есхатолошке реалности у којој је Марија присутна (Lidov 2006: 32–58).

Друга икона, такозвани „диптих" са Метеора, састоји се само од једног дрвеног панела (Talbot 2011/2012: 263–265; Vassilaki 2012: 224–225; Agoritsas 2014: 173–174). Дуго је у науци постојало мишљење да је била део диптиха који је копија диптиха из Куенке (сл. 2). Као и на левом панелу диптиха из Куенке, у централном делу иконе представљена је Богородица са Христом, а око ње су и овде представљени светитељи као допојасне фигуре. Данас је икона оштећена и изгубљене су честице моштију светитеља које су чуване испод њихових представа. У поножју Богородичиних ногу представљена је Марија Прељубовић у проскинези (Carr 2006: 189–198). Ктиторски натпис исписан је изнад портрета и гласи: *ΜΑΡΙΑ Η ΕΥΣΕΒΕΣΤΑΤΗ ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΓΓΕΛΙΝΑ ΚΟΜΝΗΝΗ ΔΟΥΚΕΝΑ Η ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΙΝΑ – Најӣобожнија василиса Марија Анґелина Комнина Дукаина Палеолоґина* (Gargova 2011/2012: 370; Vassilaki 2012: 224). Мада иконографија готово понавља иконографско решење левог панела диптиха из Куенке, натписи се разликују. Презиме

Комнина, чији је Марија потомак, додато је у њену титулацију као и епитет најпобожнија василиса. Икона је по свему судећи настала у периоду током којег је Марија била самостални владар Епира и Јањине након децембра 1384. године (Vassilaki 2012: 224–224). Позивањем на владарске породице ромејског царства, Марија гради и учвршћује свој владарски идентитет (Negrău 2011: 63–75). Истовремено, Маријин портрет је и ктиторски портрет који сведочи о њеној личној побожности, као што то сведочи и епитет најпобожнија уз њену титулу василисе (Talbot 2011/2012: 263–265). Путем портрета Марија се обраћа Богородици и моли је да јој буде заштитница и заступница на Страшном суду.

Сл. 2. Икона са Метеора (икона са Богородицом и Христом), Манастир Преображења на Метеорама, 1384–1385. (Evans 2004: 52, fig. 24B)

Икона Неверовање Томино чува се у манастиру Преображења на Метеорама (Мијовић 1966: 193; Patterson Ševčenko 1993/1994: 10–15; Gargova 2011/2012: 369–370; Talbot 2011/2012: 265; Vassilaki 2012: 225; Agoritsas 2014: 174–175). Највероватније је и она настала након смрти деспота Томе 1384. године, у периоду током којег је Марија била самостални владар Јањине. О времену настанка иконе сведочи и њена специфична иконографија. Иконографија сцене Неверовања Томиног прати већ постојећу и уобичајену иконографију јеванђеоске сцене са једном великом новином (сл. 3). У питању је представа крунисања владарке која је истовремено и ктитор ове иконе (Patterson Ševčenko 1993/1994: 10–15; Negrău 2011: 63–75; Gargova 2011/2012: 372–373; Vassilaki 2012: 225; Agoritsas 2014: 174–175). Центар представе је Христос, који стоји на вратима грађевине, цркве. Апостоли су груписани око њега са леве и десне стране. Директно уз Христа са десне стране приказан је апостол Тома, који прстом додирује Христову рану на грудима. Иза апостола представљена је још једна мушка фигура. Претпоставља се да је у питању деспот Тома Прељубовић. Због овог портрета ктиторство иконе је првобитно приписивано Томи. Директно иза апостола Томе представљена је василиса Марија, одевена у владарски орнат са круном на глави у стојећем положају прекрштених руку на грудима. Марија гледа директно у Христа, који преко апостола Томе додирује њену круну и гледа

Сл. 3. Икона са представом Неверовања Томиног, Манастир Преображења на Метеорама, 1384–1385. (Evans 2004: 51, fig. 24A)

директно у њу. Овај гест указује на чин крунисања владара. Марија добија круну директно од Христа, дакле она је потврђена као легитимни владар Јањине и Епира. На овај начин она постаје главни актер ове сцене уместо апостола Томе (Patterson Ševčenko 1993/1994: 12; Gargova 2011/2012: 370). Марија је насликана испред принчева апостола Св. Петра и Павла. Њена представа истих је димензија као и представе свих апостола. Својим ликом и ктиторском делатношћу Марија Палеологина себе репрезентује као владарку која је не само миропомазана већ је и равна апостолима. Цео концепт се темељи на идеји ктиторке као нове Јелена, царице и ктиторке која је равна апостолима (Mango 1994: 143–158; Смолчић Макуљевић 2016: 174–176). Овакво иконографско решење крунисања јавља се први пут на овој икони. Самосталне представе крунисања владарке као и крунисање владарке у оквиру канонске сцене до сада нису познате у визуелној култури византијског културног круга (Patterson Ševčenko 1993/1994: 12; Gargova 2011/2012: 371–372). Владарка је обично укључена у оквиру сцене крунисања владара. Таква иконографија јавља се на слоновачи са представом крунисања цара Отона II и царице Теофано, где Христос истовремено спушта круне на њихове главе. На територији средњовековне Србије сачувано је доста примера крунисања владара и владарке. Један од њих је из манастира Грачанице. Краљ Милутин и краљица Симонида представљени су на луку који дели припрату од западног травеја како примају круне од анђела које им је послао Христос (Радојчић 1996: 44–45; Тодић 1998: 57–58).

Током XII века на територији Западне Европе посебно се развија сцена Крунисање Богородице. Могуће је да је ова иконографија послужила као модел за Маријину представу крунисања (Gargova 2011/2012: 375). Ова иконографска веза сведочи о дубокој повезаности и посебном личном односу који је Марија неговала према Богородици.

Богородица је била њена заштитница и заступница, што се јасно види кроз Маријину ктиторску делатност.

Посебно је занимљив избор сцене. На основу одабира композиције Неверовања Томиног логичан би био закључак да је ктитор иконе деспот Тома (Мијовић 1966: 188–191) а не Марија, иако портрети на икони говоре супротно. Могуће је да је деспот Тома носио име по апостолу и да му је апостол био лични патрон. Како онда протумачити Маријин одабир композиције Неверовања Томиног и њену везу са овом композицијом? Портрет деспота указује на то да је ова икона можда настала као чин Маријиног искупљења због акта *damnatio memoriae*. Брисањем Томиног имена из помена и служби, Марија је онемогућила спасење душе свог мужа и самим тим вечни живот у Небеском Јерусалиму. Наручивањем иконе која је посвећена апостолу Томи, заштитнику њеног мужа, Марија је искупила не само Тому већ и себе због почињеног дела. Ово је само један од начина тумачења и разумевања ове иконе. Сложеније и дубље значење ове иконе представља веза и комуникација између василисе Марије, апостола Томе и самог Христа. Наиме, суштина приче везане за апостола Тому је вера, пре свега вера у васкрсење кроз Христа. Према причи описаној у јеванђељу, апостол Тома је на самом крају поверовао у васкрслог Христа, али тек након што је добио „физички" доказ васкрсења (погледати Јован 20: 24–30). Марија је за разлику од *неверноḡ* Томе веровала у Христово васкрсење иако га није видела, док је апостолу био неопходан физички доказ васкрсења (Patterson Ševčenko 1993/1994: 14). Икона и Маријин портрет сведоче о дубини василисине вере у васкрсење и спасење кроз Христа, као и о њеној вери у вечни живот у рају и небеским становима праведника. На икони Марија је представљена у веома блиском односу са Христом са његове десне стране, која је намењена праведницима у рају (Patterson Ševčenko 2009: 250–72). За разлику од апостола, Марија је представљена у одежди савременој за XIV век. На икони је представљено преклапање две временске равни: садашњице и есхатолошке реалности. Златна позадина и архитектура испред које су смештени ликови указује не есхатолошку реалност, тачније на Небески Јерусалим. Марија реално присуствује догађају који се десио након Христовог васкрсења, и не само што присуствује него и постаје њен главни актер уместо апостола. Своје место у оквиру есхатолошке реалности заслужила је пре свега због дубине своје вере, али и ктиторске делатности. Њен портрет је пре свега ктиторски портрет (Троицки 1935: 81–132). Путем своје ктиторске делатности и обраћањем Христу, Марија је искупила своје грехе и обезбедила себи спасење и вечни живот у становима праведника у Небеском Јерусалиму, што је и уобличено на икони (Ћирковић, Михаљчић 1999: 173; Herrin 2013: 38–80, Theis 2011/2012). Марија Палеологина као изданак Комнина, Анђела, Дука и Палеолога наставља традицију ромејских василевса као чувара истините вере.

Ктиторски портрети Марије Ангелине Дуке Палеологине сведоче о променама које се дешавају током XIV века у иконографији. Током овог периода ктиторски портрети добијају израженију политичку конотацију везану за специфичне околности политичког живота (Маринковић 2009: 335–336). Они не само што преносе позиције ктитора у целокупној хришћанској хијерархији већ и приватну побожност и везивање за Христа, Богородицу или одређеног светитеља који су им заступници на Страшном суду. Све ове промене огледају се на Маријиним портретима. Портрет кнегиње Милице из манастира

Љубостиње такође сведочи о овим променама. На северном делу западног зида припрате Милица је представљена уз кнеза Лазара у фронталном ставу одевена у владарски орнат (Радојчић 1996: 66–67; Стародубцев 2012: 268, 270–271; 2016: 91, 93). Миличин портрет је истовремено и ктиторски и владарски.

Својом ктиторском делатношћу Марија Ангелина Дука Палеологина обезбедила је себи спасење душе и живот у вечним становима праведника у Небеском Јерусалиму (Ћирковић, Михаљчић 1999: 173). Она негује лични однос пре свега као жена према Богородици, која је њена заштитница и заступница. Када се ради о грађењу владарског идентитета, Марија кроз своје портрете на иконама владарски идентитет и саморепрезентацију гради пре свега на директној вези са Христом, али и династичким везама са ромејским династијама и светородном династијом Немањића.

ИЗВОРИ

Vranousis, Leandros. „Το Χρονικόν των Ιω–αννίνων κατ' ανέκδοτον δημώδη επιτομήν." *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου* 12 (1962): 57–115.

ЛИТЕРАТУРА

Agoritsas, C. Demetrios. "Maria Angelina Doukaina Palaiologina and her depictions in post-byzantine mural paintings." *Зборник радова Византолошког института* LI (2014): 171–185.

Vassilaki, Maria. "Female Piety, Devotion and Patronage: Maria Angelina Doukania Palaiologina of Ioannina and Helena Uglješa of Serres." In: Spieser, Jean/Michel, Élisabet Yota (eds.). *Donation et donateurs dans le monde byzantin. Actes du colloque international de l'Université de Fribourg (13–15 mars 2008*.). Paris: Desclée de Brouwer, 2012.

Gargova, Fani. "The Meteora Icon of the Incredulity of Thomas Reconsidered." In: Theis, Lioba et al. (eds.). *Female Founders in Byzantium and Beyond*. Köln: Boehlau Verlag, 2011 /2012.

Ђуриć, Војислав Ј., Гордана Бабић-Ђорђевић. *Српска уметност у средњем веку, Књ. 2 XIV–XVI*. Београд: Српска књижевна задруга (Đurić, Vojislav J., Gordana Babić-Đorđević. *Srpska umetnost u srednjem veku, Knj. 2 XIV–XVI*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1997.

Evans, C. Helen. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557).* New York: Metropolitan Museum of Art, 2004.

Erdeljan, Jelena. *Chosen Places: Constructing New Jerusalems in Slavia Orthodoxa*. Leiden: Brill, 2017.

Kazhdan, Alexander P. *The Oxford Dictionary of Byzantium*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

Kiilerich, Bende. "Likeness and Icon: The Imperial Couples in Hagia Sophia." *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* XVIII (2004): 175–203.

Lemerle, Paul et al. *Actes de Lavra III de 1329 à 1500 (Archives de l'Athos 10)*. Paris: Peeters, 1979.

Lidov, Alexei. "Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and as a Subject of Cultural History." In: Lidov, Alexei (ed.). *Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow: Progress-tradition, 2006.

Mango, Cyril. "The Empress Helena, Helenopolis, Pylae." *Travaux et mémoires du Centre de recherches d'histoire et civilisation byzantines* 12 (1994): 143–158.

Маринковић, Чедомила. „Ктитор са црквом као ликовна представа ктиторског права." У: Ћирковић, Сима, Коста Чавошки (ур.). *Средњовековно право у Срба у огледалу историјских извора*: зборник радова са научног скупа одржаног 13–21. марта 2009. Београд: САНУ (Marinković, Čedomila. „Ktitor sa crkvom kao likovna predstava ktitorskog prava." In: Ćirković, Sima, Kosta Čavoški (eds.). *Medieval Law in Serbs in the Mirror of Historical Sources*: Proceedings of the Scientific Conference Held from March 19 to 21, 2009. Beograd: Academie Serbe de sciences et des Arts), 2009.

Marsengill, Katherine. "The influence of icons on the perception of living holy persons." In: Bogdanović, Jelena (ed.). *Perceptions of the Body and Sacred Space in Late Antiquity and Byzantium*. London: Routledge, 2018.

Matanov, Christo. "The Phenomenon Thomas Preljubovic." In: Chrisos, Evangelos. *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτοτης Ηπείρου*. Αρτα: Μουσικοφιλολογικός σύλλογος Αρτης "ο Σκουφάς, 1992.

Мијовић, Павле. „О иконама с портретима Томе Прељубовић и Марије Палеологове." *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Mijović, Pavle. „O ikonama s portretima Tome Preljubović i Marije Paleologove." *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 2 (1966): 185–195.

Мишић, Синиша. *Историјска географија српских земаља од половине 6. до половине 16. века*. Београд: Магелан Прес (Mišić, Siniša. *Istorijska geografija srpskih zemalja od polovine 6. do polovine 16. veka*. Beograd: Magelan Pres), 2014

Nikol, Donald M. *The Despotate of Epiros 1267–1479: A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Negrău, Elisabeta. "The ruler's portrait in Byzantine art: a few observations regarding its functions." *European Journal of Science and Theology* Vol. 7, No. 2 (June 2011): 63–75.

Острогорски, Георгије. *Историја Византије*. Београд, 1959. Београд: Просвета (Ostrogorski, Georgije. *Istorija Vizantije*. Beograd, 1959. Beograd: Prosveta), 1969.

Patterson Ševčenko, Nancy. "Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art." In: Daly, Robert J. (ed.). *Apocalyptic Thought in Early Christianity*. Michigan: Baker Academic, 2009.

Patterson Ševčenko, Nancy. "The Representation of Donors and Holy Figures on four Byzantine Icons." *Δελτίον ΧΑΕ* 17 (1993–1994): 157–164.

Радојчић, Светозар. *Портрети српских владара у средњем веку*. Београд: Републички завод за заштиту споменика културе (Radojčić, Svetozar. *Portreti srpskih vladara u srednjem veku*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1996.

Радошевић, Нинослава, Гојко Суботић. „Богородица Гавалиотиса у Водену." *Зборник радова Византолошког института* (Radošević, Ninoslava, Gojko Subotić. „Bogorodica Gavaliotisa u Vodenu." *Recueil des travaux de l'Institute d'Études Byzantine*) 27–28 (1989): 217–256.

Смолчић Макуљевић, Светлана. „Жене приложнице светогорски манастира у средњем веку." У: Ракић, Зоран, Срђан Пириватрић (ур.). *Девета казивања о Светој Гори*. Београд: Друштво пријатеља Свете Горе Атонске – Задужбина Светог манастира Хиландара (Smolčić Makuljević, Svetlana. "Female Benefectors of the Monasteries of Mt Athos in the Middle Ages." In: rakić, Zoran, Srđan Pirivatrić (eds.). *The Holy Mountain – thoughts and studies*. Beograd: Društvo prijatelja Svete Gore Atonske – Zadužbina Svetog manastira Hilandara), 2016.

Стародубцев, Татјана. „Владарске инсигније кнегиње Милице." У: Ракоција, Миша (ур.). *Ниш и Византија*. Зборник радова 11 / Једанаести научни скуп Ниш и Византија, 3–5. јун 2012. Дани Св. цара Константина и царице Јелене. Ниш: Пергамент Принт (Starodubcev, Tatjana. "Ruler's Insignia of Princess Milica." In: Rakocija, Miša (ed.). *Niš and Byzantium* 11/ 11th International Symposium Niš: The Days of St. Emperor Constantine and Helena: Collection of Scientific Papers 11. Niš: Pergament Print), 2012.

Стародубцев, Татјана. *Зидно сликарство у земљама Лазаревића и Бранковића*. Књ 1–2. Београд: Универзитет у Београду – Филозофски факултет – Институт за историју уметности (Starodubcev, Tatjana. *Sebian wall painting in the lands of the Lazarević and the Branković dynasties*. Beograd: Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet – Institut za istoriju umetnosti), 2016.

Schroeder, Rossitza. "Prayer and Penance in the South Bay of the Chora Esonarthex." *Gesta* Vol. 48, No. 1 (2009): 37–53.

Talbot, Alice-Mary. "Female Patronage in the Palaiologan Era: Icons, Minors Arts and Manuscripts." In: Theis, Lioba et al. (eds.). *Female Founders in Byzantium and Beyond*. Köln: Boehlau Verlag, 2011/2012.

Тодић, Бранислав. *Српско сликарство у доба краља Милутина*. Београд: Драганић (Todić, Branislav. *Monastère de Ressava*. Beograd: Draganić), 1998.

Томин, Светлана. „Дародавна активност у српском средњем веку – владарке и супруге владара." У: Јовановић, Гордана (ур.). *Средњи век у српској науци, историји, књижевности и уметности VI*, Зборник радова 18/ 18 научни скуп, Деспотовац–Манасија, 22–24. август 2014. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа" (Tomin, Svetlana. "Donation activities of women in serbian middle ages." In: Jovanović, Gordana (ed.). *The Middle Ages in Serbian Science, History, Literature and Arts VI*, 18th Symposium Despotovac – Manasija, August 22–24, 2014. Collection of Scientific Papers 18. Despotovac: Narodna biblioteka „Resavska škola"), 2015.

Томин, Светлана. *Мужаствене жене српског средњег века*. Нови Сад: Академска књига (Tomin, Svetlana. *Mužastvene žene srpskog srednjeg veka*. Novi Sad: Akademska knjiga), 2009.
Троицки, Сергије. „Ктиторско право у Византији и Немањићкој Србији." *Глас Српске краљевске академије* (Troicki, Sergije. „Ktitorsko pravo u Vizantiji i Nemanjićkoj Srbiji." *Glas Srpske kraljevske akademije*) 168 (1935): 81–132.
Theis, Lioba et al. *Female Founders in Byzantium and Beyond*. Köln: Boehlau Verlag 2011/2012.
Ферјанчић, Божидар. *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*. Посебна издања. Књ. 386. Београд: Научно дело (Ferjančić, Božidar. *Die Despoten in Byzanz und den südslavischen Ländern*. Posebna izdanja. Knj. 386. Beograd: Naučno delo), 1960.
Ферјанчић, Божидар. *Тесалија у XIII и XIV веку*. Књ: 15. Београд: Византолошки институт Српске академије наука и уметности (Ferjančić, Božidar. *La Thessalie aux XIIIe et XIVe siècles*. Monographies: No. 15. Beograd: Vizantološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti), 1974.
Herrin, Judith. "Women and the Faith in Icons in Early Christianity." In: Herrin, Judith (ed.). *Unrivaled Influence: Women and Empire in Byzantium*. New Jersey: Princeton University Press, 2013.
Carr, Annemarie Weyl. "Donors in the Frames of Icons: Living in the Borders of Byzantine Art." *Gesta* Vol. 45, No. 2. 50th Anniversary of the International Center of Medieval Art (2006): 189–198.
Ћирковић, Сима, Раде Михаљчић. *Лексикон српског средњег века*. Београд: Knowledge, 1999.

Ljubica Z. Vinulović

ICONS OF MARIA ANGELINA DOUKAINA PALAILOLOGINA

Summary

Icons of Maria Angelina Doukaina Palaiologina are examples of female ktetorship in Byzantine cultural sphere (Byzantine culture) in late Middle Ages. Made at the end of the 14th century, these icons transferred the position of their female ktetor to entire Christian hierarchy and furthermore, they reflected her private piety and devotion to Jesus Christ, Virgin Mary and Thomas the Apostle, whom she perceived as her protectors and advocates at the Last Judgement. Through ktetorial portraits on forementioned icons, Maria build her identity as a ruler, a legitimate sovereign of Epirus and Ioannina. The foundation of her ruling identity and self-representation lay in family relations with Komnenos, Doukas, Palaiologos and the holy dynasty of Nemanići. The new iconography of an older and well-known depiction of the Incredulity of Saint Thomas was made as a result of the changes in politics and society of the Byzantine commonwealth that were closely connected with Maria Angelina Doukaina Palaiologina and her political influence.

Keywords: Icons, private piety, ktetorship, iconography, ruling ideology, Maria Angelina Doukaina Palaiologina, Thomas Preljubović, the Incredulity of Saint Thomas, Monastery of Transfiguration in Meteora.

* Уредништво је примило рад 13. XII 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 271.222(497.11)-523.6-9(497.6)

ANĐELA Đ. GAVRILOVIĆ
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – The Department of Art History*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

The Representations of Sun and Moon in the Monastery of Zavala and the Reasons of their Depiction**

ABSTRACT: The wall painting of the church of Presentation of the Mother of God in the monastery of Zavala (1619) contains unusual, prominent representations of the two heavenly luminaries – the Sun and the Moon.They are painted in the centers of the arches which form thewestern, central and eastern bays of the church. What is also exeptional is that the heavenly luminaries have been placed next to the figures of eight prophets depicted in the arches. Although several scholars briefly mentioned the representations of the Sun and the Moon in previous bibliography, the representations of the heavenly luminaries from Zavala monastery have notbeen given appropriate attention. Besides this, they are the work of a respected "Athonite" painter, Georgije Mitrofanović. The relationship between the representations of the Sun and the Moon and the verses inscribed on the prophets' scrolls have also remained unexplained by scholars. Due to the mentioned reasons, these heavenly bodies and their meaning will represent the subject of our paper.
KEY WORDS: Zavala monastery (1619), Sun, Moon, prophets, iconography, meaning, Serbian art, Turkish period, painter Georgije Mitrofanović.

In Serbian monumental painting, executed in the Byzantine tradition during the Ottoman rule (1459–1800), the two main heavenly bodies – the Sun and the Moon, continue to be painted in accordance with the artistic tradition of displaying these two luminaries in Byzantine and Serbian medieval art before the fall of Constantinople (1453) and before the fall of the Serbian Despotate (1459; Гавриловић 2019; Сковран 1958: 37–62; Кајмаковић 1977: 87–92; Окиљ 2015: 94, 95, сл. 34, 40, 41, 43, 46, 67). Apart from that, the Serbian art of this period also offers some rare and sometimes even unique iconographic solutions, which by their meaning rely on

* andjela1321@gmail.com
** This paper was written as a result of the research conducted within the project *Serbian Medieval Art and Its European Context no 177036* of the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia. I express my gratitude to Tereza Bojković who proofread this paper.

the Byzantine tradition. The examples which we will discuss in the present paper belong to the group of unique solutions.

Two greatest heavenly luminaries, the Sun and the Moon, are illustrated in the catholicon of the Zavala monastery dedicated to the Presentation of the Virgin (1619), located in Popovo polje in Bosnia and Herzegovina, as separated figures in the scope of thecomplex conceptual unit (Кајмаковић 1977: T. VII). They are depicted as counterparts and painted on prominent, unusual places in the church – in the centers of the supporting arches, which form the western, the central, andthe eastern bays of the church (ill. 3; Кајмаковић 1977: T. VII). The Sun is depicted in the center of the eastern arch (ill. 1) and the Moon in the center of the western arch (ill. 2). What is characteristic for these figures of the Sun and the Moon in Zavala is that both representations take a prominent place in the painted program of the church, both in terms of the position where they are placed and by the fact that the are presented as individual figures in separate square fields. Apart from that, these heavenly bodies along with the adjacent figures of Old-Testament prophets, represent a unique iconographic and programmatic unit within old Serbian art (Сковран 1958: 42, 43, 48–50, 54, 56; Кајмаковић 1977: 98–104; Окиљ 2015: 94,

Fig. 1. *The Sun*, Monastery of Zavala; eastern supporting arch; painted in 1619. (photo: Anđela Gavrilović, 2018)

Fig. 2. *The Moon*, Monastery of Zavala; western supporting arch; painted in 1619. (photo: Miodrag Marković, 2012)

95, 97, 98). In the catholicon of the Zavala monastery two more figures of prophets have been preserved – prophet Zephaniah and prophet Zacharias the Younger (Сковран 1958: 49; Кајмаковић 1977: 100, 101, 103; Окиљ 2015: 92, 95.36, 95.37). However, their position in the church and their context differs from the position of the eight prophets in the arches, so these two figures will not be the subject of this paper.

The Sun is depicted on a dark background within the whitish medallion lined with a thin golden ribbon (ill. 1). It is shown en face in the form of the fiery, red sphere with human physiognomy that emits ten rays of light. Its gaze is directed towards the representations of Ancient of Days of Days and Christ Pantocrator in the central vault of the Church (ill. 3). The Moon is depicted on a dark blue background in ayellow medallion lined with a thin golden ribbon, en face, in a similar way – in the form of the cold, whitish–blue sphere with human physiognomy emitting lightin rays (ill. 2). The heavenly bodies are not marked with inscriptions, but they do bear characteristic features.

The representations of the Sun and the Moon in the church of the Mother of God in Zavala were given equal space in terms of dimensions, which suggests that Georgije Mitrofanović did not rely on the biblical text which indicates that the Sun is greater light and the Moon is smaller heavenly luminary (Genesis 1.16), but on the Byzantine art tradition.

Fig. 3. Central vault with the representations of the Sun, the Moon and prophets in the arches, Monastery of Zavala; painted in 1619. (photo: Anđela Gavrilović, 2018)

The heavenly properties of both luminaries in Zavala are first emphasized by their position in the painted program of a church – in the vault as the highest zone of the church, symbolizing the sky above the heavens (McVey 1983: 99, pass. Gavrilović 2018: 49.259, 64), then their spherical form (Гавриловић 2019), as well as their depictionon the darkblue background which symbolizes the sky. What is particularly important concerning Zavala is the wider program whole to which, along with the Sun and the Moon, the figures of prophets belong. They are depicted on the arches under the representations of the Sun and the Moon, two figures next to each heavenly body on the north and two figures on the south (ill. 3). The usual place for depicting prophets is the tambour, however their position on the arches is, in church in Zavala, which has no dome, adapted to the space dictated by the architecture, and has the same meaning. Each prophet is depicted en face. Their iconography is traditional and each of them is holding an open scroll in his hand. Apart from the prophet Habakkuk, who is pointing to his ear, all prophets are making the gesture of blessing with their right hands and holding the scroll in their left hands.

Under the representation of the Sun, on the north side, prophet Solomon is painted with a text on his scroll: "Wisdom has built her house" (Prov. 9.1). Across him, the figure of prophet David is illustrated with the text on his scroll: "He shall come down like rain upon a fleece, like a drop falling upon the earth" (Ps. 72.6). Below prophet Solomon is prophet Jonah, with the text on his scroll: "I cried out to the Lord in my great trouble, and He answered me" (Jon. 2.3). Below prophet David is prophet Daniel who is holding in his hands the scroll with the text: "As I looked thrones were placed" (Dan. 7.9).

Next to the figure of the Moon, on the north side, prophet Isaiah is depicted, holding in his hand the scroll with the following verses: "Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and they shall call his name Emmanuel!" (Is. 7.14). Across him is prophet Jeremiah with the scroll with the verse from the Book of Baruch: "This is our Lord and there shall none other be accounted of in comparison of him" (Bar. 3.36). Below the figure of prophet Isaiah is a figure of prophet Habakkuk, who holds a scroll with the verse: "O Lord, I have heard thy speech, and was afraid" (Hab. 3.1). Below the prophet Jeremiah is prophet Ezekiel, holding the scroll with the verse: "The hand of the Lord was upon me, and carried me out in the spirit of the Lord, and sent me down in the midst of the valley which was full of bones" (Ez. 37.1).

The verse of prophet Solomon, "Wisdom has built her house" (Prov. 9.1), was interpreted with nuances and in different ways. It was read on numerous feasts, including the Feast of Virgin's Birth (September 8th), Annunciation (March 25th) and the Feast of Dormition (August 15th; Rahlfs 1915: 138, 140, 143, 145, 152, 158; Gravgaard 1977: 83.170). The words of this verse could refer to the Mother of God, to the Only-Begotten Son born of the Virgin, as well as to the Holy Trinity (Κοκκινου 1979: 70–147; Παπαμαστορακης 2001: 191). This is the verse which according to the Apostolic institutions, along with the verses of Proverbs (Prov. 8.22; Prov. 9.1) and the Book of Isaiah (Is. 11.1) represents one of the main prophecies about the Incarnation of the Logos.

Aswehavesaid, the verse of the prophet David is the following: "He shall come down like rain upon a fleece, like a drop falling upon the earth" (Ps. 72.6). Motifs described in this verse, and as a subject present in Serbian medieval painting, have been elaborated in detail in terms of meaning (Радовановић 1988: 83–88). The mentioned verse was not read during a liturgical year. However, its motifs and allusions in the feast services in church poetry are very common. In these verses Blessed Theodoret of Cyr symbolically recognizes the Birth of Christ. According to him, this verse reveals "the birth in human flesh, which was silent, calm and secret" (Migne 1860: 1433A). Besides, concerningtherain which is from heaven, Blessed Theodoret says that "the angel announced that this tokos (birth, offspring) was divine, and not human" (Migne 1860: 1433A). Along the same lines, Euthymios Zigabenos says that this verse teaches how the incarnation of the Word of God was secret, and that it truly descended into the virgin's womb silently as rain, in such a manner thatwas undetectable (Migne 1864a: 725C–D). Byzantine patriarch Photios in his homily dedicated to the Annunciation attributes the following words to Archangel Gabriel: "I cry out, 'Hail, much-graced one,' and I praise the miracle in song, and worship the birth, but I am at loss to tell the manner of the conception. But if Thou wishest to accept credence of my tidings by means of examples, inferring great things from small ones, and confirming the things to come by things past, – Thou shalt conceive in Thy womb and bring forth a son in the same manner as Aaron's rod was budded without cultivation, acting

like a rooted plant (Num. 17.23). As the rain borne down from heaven on the fleece watered that alone but did not refresh the earth (Jud. 6.37), thus Thou too shalt conceive in Thy womb and bring forth the Lord. This Thy ancestor also, David, announces in advance, inspired by God of Thy pregnancy: 'He shall come down like rain upon a fleece, like a drop falling upon the earth' (Ps. 71.6). As the bush received the fire, and feeding the flames was not consumed (Exod. 3.2), thus shalt Thou conceive a son, lending Him Thy flesh, providing nourishment to the immaterial fire, and drawing incorruptibility in return. These things prefigured Thy conception, announced in advance Thy delivery, represented from afar Thy pregnancy. Those strange things have been wrought that they might confirm Thy child's ineffable birth. They happened beforehand that they might delineate the incomprehensibility of the mystery: for the flaming bush, and the bedewed fleece, and the rod bearing leaves would not have contributed anything useful to life, nor would they have incited man to praise the Wonder-worker, nay the miracle would have fallen to no purpose, unless they had been set down as prefiguration of Thy giving birth, and been, as it were, the advance proclamations of the Lord's coming" (Mango 2017: 119–120). The church poets have also interpreted the rain as a symbol of Christ – Messiah (Радовановић 1989: 85).

The verse of prophet Jonah: "I cried out to the Lord in my great trouble, and he answered me" (Jon. 2.3) was read twice in a year: on the Feast of Epiphany and on Easter (Rahlfs 1915: 40, 61–62, 65, 89; Gravgaard 1977: 70.139), while in the Coptic church it was read on the other days as well (Rahlfs 1915: 68, 89). It is interesting that Alfred Rahlfs mentions that next to this verse in Syro-palestinian lectionary lies the remark: "atvespersof Epiphany and Easter" (Rahlfs 1915: 61–62). This verse was interpreted as s rule in the context of Resurrection (cf. e.g. Migne 1864c: 617D–620A; 1864b: 1729–D). However, it was also linked to the Feast of Epiphany, being read at Vespers of that day. The irmos of the 6th song read atthe Forefeast of Nativity of the Lord (December 24) has the same meaning: "Jonah was caught in the belly of the whale, but not kept, bearing the image of Your birth as a child in manger, O Saviour…" (Dečani 37, f. 197r).

The verse of prophet Daniel "As I looked thrones were placed" (Dan. 7.9) was not read during the liturgical year, however, it was interpreted in different ways. These words alluded to the Virgin, who is in church poetry and exegesis designated as a throne (Dečani 36, f. 10r). Prominent church poet and homilist, St. John of Damascus, interpreted the mentioned Daniel's verse in the same manner (Migne 1864: 469C–D). This verse at the same time refers to Christ's incarnation, to His superiority and eternal dimension (Παμαστορακης 2001: 217–218). Well-known theologian, Gregory Palamas, in his homily on Annunciation refers through this verse to Christ's incarnation and His human nature (Migne 1865: 712B–C). Saint Ephrem of Syria is saying that the thrones represent the mystery of the Son, Who will judge the living and the dead, he names the Son Ancient of the Days, "referring by this to His eternal birth from the Father" (Свети Јефрем Сирин 2016: 414). Having in mind the above-said, as well as the meaning of the Sun and the Moon and the verses of other prophets in Zavala and the painted program associated to with the representations of the Sun and the Moon in Zavala, the verse of prophet Daniel should be understood as an allusion to Christ's incarnation.

The text of prophet Isaiah "Behold, a virgin shall conceive, and bear a son, and they shall call his name Emmanuel!" (Is. 7.14) was read on the eve before the Nativity of the Lord (December

24), on Friday of the second week of the Lent, and in Armenian church on the Feast of Dormition of the Virgin as well (Rahlfs 1915: 32, 36, 54, 67, 68, 77, 123; Gravgaard 1977: 52.91). It stands in line with the verse from Matthew (Mt 1.23), since Matthew directly transmits it, as a proof of Mother of God's virginal birth. The miraculousness of the miraculous sign given by God lies in the fact that Mary is a virgin who isreally going to give birth. Theophilactus of Ochrid interpreted this verse by saying: "It is not said 'You will name him, but 'they will name him'. This means that His very works will show that He is God (who lives) with us, because in the Holy Scripture the names are given according to deeds, e.g.: 'quick to the plunder' (Is. 8.1)." Since, at the same time, with the birth of the Lord the deceit is plundered and defeated, therefore it is said that He was so named because He was named after the works He did" (Migne 1864d: 157D–160B). Euthymios Zigabenos states that the sign that God will give will be special, due to the fact that "the virgin will give birth" (Migne 1864e: 133A). It is interesting in which way Theodoret of Cyr explains this verse. He says that by it the special sign that God will give will be explained, and it represents the birth (the offspring) – the true sign "in depths and in heights", since Emanuel "descended into Hell and ascended to the heights". In fact, according to the same writer, "Emmanuel has risen Adam who was laying in Hell. He named the child Emmanuel, which means God with us, God who became man, Who received human nature, the Only-Begotten God, Who has both the Divine form and the form of servant" (Migne 1864b: 276 D–277A). Byzantine patriarch Photios in the mentioned homily on Annunciation attributes the following words to Archangel Gabriel: "For it was about Thee that the Prophet also cried out, saying, 'Behold, a virgin shall conceive in the womb, and bring forth a son, and they shall call his name Emmanuel, which being interpreted is, God with us.' He is mighty God, the Prince of peace, and the Father of the future age. The prophecies made concerning Thee I too announce to Thee today, and I am not come to offer my own words, but to bring commands of Him who has sent me. It is He that inspired the prophet Isaiah to prophesy concerning Thee; it is He again who entrusted me also to announce today the outcome of that prophecy which is soon to be fulfilled: 'And behold, thou shalt conceive in thy womb and bring forth a son, and they shall call his name Emmanuel, which being interpreted is, God with us.' And because through Him they will enjoy salvation, they shall call Him Jesus who has delivered them of their sins: His title *comes* from His bounty, His style from His function, His fair name from His deeds. They shall call Him Jesus, through whom the inexhaustible wealth of salvation flows to them; through whom the stings of the death are broken (I Cor. 15.56), while the grace of immortality flourishes, and the might of sin collapses…" (Mango 2017: 117). "For He of whom the Son was ineffably and timelessly begotten, possesses also the unerring apprehension of Him; and He who has the true knowledge of the offspring, may be trusted also to apply an appropriate name. Whereforesaith the God of all and Father of our Lord Jesus Christ: 'This is my beloved Son, in whom I am very pleased; hear ye him'… For this reason, it says, 'He shall be named,' not 'He shall become': for before all time He had been enthroned together with His substantial Father. Him Thou wilt conceive in Thy womb, and His mother Thou wilt be proclaimed; Him Thy virginal womb receives. Whom the heavenly vault could not contain, in the hollow of whose hand everything is held, the work of whose providence is the maintenance and continuance of existent things, Him Thou shalt conceive in Thy womb" (Mango 2017: 118).

The verse of prophet Jeremiah "This is our Lord and there shall none other be accounted of in comparison of him" (Bar. 3.36) was read twice in a year: on the day before the feast of Nativity and on the feast of Nativity (Rahlfs 1915: 32, 54, 136; Gravgaard 1977: 64.124). This text refers to Christ's first coming, as thecondition of salvation and eternal life and indicates the primacy of true, Christian God over pagan gods (Гавриловић 2018: 73). According to Theodoret of Cyr, this verse refers to Christ Pantocrator, Who is the supreme governor, the Creator, the ruler of everything and the head of everything (Migne 1864b: 773A).

The verse of prophet Habakkuk, "O Lord, I have heard thy speech, and was afraid" (Hab. 3.1) was not read during the liturgical year (Gravgaard 1977: 44.72; Бабић 1987: 73). According to Saint Cyril of Alexandria, "the Word of God" signifies the word said about the Father's Son and His incarnation that is the power of the Fathers' deeds. Saint Cyril of Alexandria is explaining the meaning of these words in name of the prophet addressing the Lord: "O Lord and Ruler of all, even if You actually made flesh, I am stuck with fear on hearing the report of You, or news and revelation. I am astounded…at the magnitude of the event, knowing that, though You share form and equality in everything with the one who begot You, You would willingly empty yourself, become human being like us from a woman, endure the form of slavery, entitle Your own father as God with us, and become obedient, even to death, death on a cross. Accordingly, I heard of You, and I was afraid; I comprehended Your works, and was astonished" (Migne 1864c: 896B–897A).

The verse of prophet Ezekiel "The hand of the Lord was upon me, and carried me out in the spirit of the Lord, and sent me down in the midst of the valley which was full of bones" (Ez. 37.1) was read on Holy Saturday (Rahlfs 1915: 40, 62, 65, 72, 73, 99; Gravgaard 1977: 40.62). According to that, Blessed Theodoret of Cyr states that "the hand of God signifies divine power" and asserts that theprophet "did not observe what was revealed to him with his bodily eyes, but that he saw the revelation of the Holy Spirit". The same writer is then saying that prophet meant by these words "the resurrection of dead bodies, teaching, thus, all people, that everything is easy for Him if He wants to do it" (Migne 1864b: 1189A–B). In this sense, Saint Cyril of Jerusalem interpreted this verse in one of his catechetical lectures, stating that the root of all good deeds is the hope for resurrection (Migne 1857: 1017A pass.). Saint Ephrem of Syria also explains this verse in the same manner: "Spirit of God gives the prophet Ezekiel a revelation of the resurrection of dead" (Свети Јефрем Сирин 2016: 398; on this verse see also: Neuss 1912: 180–188). We can assume that Ezekiel's verse could be interpreted in both the context of Epiphany and in the context of Easter, in the same manner as the verses of prophet Jonah and Habakkukin Virgin's church in Zavala, which could be explained in both ways.

Having in mind the above-said, we can conclude that holy fathers perceive in the Sun and the Moon the mystery of Christ and the Virgin, more precisely the mystery of Christ's incarnation. Such a conclusion is also supported by the works of the church writers. Thus, in one encomium, crucial for defining the symbolism of the Sun and the Moon in Zavala, which describes the Dormition of the Mother of God,we find an interpretation of prophet Habakkuk's words concerning the Sun and the Moon. When mentioning different allusions relating to the Virgin, as well as Christ's appearance on Earth in flesh – the rain descending on the earth, the closed gate on the East, holy mountain of which the stone was separated, Teoteknos of Livia, bishop in Palestina (6th century), also states: "the other prophet compared You with the

Moon saying: 'The Sun has risen and the Moon has remained in its place' (Hab. 3:1), which means that Christ has descended from You and that Your virginity has remained in its place" (Wenger 1955: 286–287; for the Moon as prefiguration of the Virgin see also Гавриловић 2019). The motif of a Virgin giving birth to Christ-the Sun is present in church poetry, where Christ is glorified as a Sun. We will mention several examples. In the service for December 5th, we read: "He passed from Your womb, o Most Pure, as through a closed, impenetrable gate, Christ as Sun of Justice, has shone the world, because he was glorified" (Dečani 37, f. 27r). "The Lord revealed himself to Isaiah as a burning coal and shone to those led astray in darkness as the Sun from the Virgin womb, and gave them divine reason and enlightment" (Dečani 37, f. 29v–30r). „O Merciful One, You have shone from the Virgin, as the Sun from the clouds…" (Dečani 37, 59r; December 8). „You have shone from corruptible loins, o Virgin, in the corruptible body You have carried the Sun of Glory, who became like us…" (Dečani 37, f. 62r; December 9).

The representations of the Sun and the Moon in the catholicon of the Zavala monastery bear these meanings. They show the erudition of their painter, Georgije Mitrofanović, who came from Holy Mount Athos and who apart from Zavala worked in other important Serbian monasteries – the centers of Serbian culture and spirituality, whose works leave space for further investigations.

SOURCES AND LITERATURE

Бабић, Гордана. *Краљева црква у Сшуденици*. Београд: Просвета – Републички завод за заштиту споменика културе (Babić, Gordana. *L'égliseduRoi à Studenica*. Beograd: Prosveta – Republički zavod za zaštitu spomenika kulture), 1987.

Wenger, Antoine. *L'Assomption de la Très Saint Vièrge dans la Tradition Byzantine du VIe au Xe siècle*. Paris: Institut français d'Études byzantines, 1955.

Гавриловић, Анђела. „Прилог проучавању иконографије и значења представа Сунца и Месеца у византијској и српској средњовековној уметности са посебним освртом на небеска светила у цркви Светог Николе у Пелинову (око 1718)." *Етно-антрополошки проблеми* 14/1 (2019): (у штампи) (Gavrilović, Anđela. "Contribution to the Study of the Iconography and Meaning of the Sun and Moon in Byzantine and Serbian Medieval Art with special Interest in the celestial luminaries in the church of St. Nicholas in Pelinovo (c. 1718)." *Issues in Ethnology and Anthropology* 14/1 (2019): (in print)).

Гавриловић, Анђела. *Црква Богородице Одигитрије у Пећкој патријаршији*. Београд: Ставропигијална Лавра манастир Пећка патријаршија (Gavrilović, Anđela. *The Church of the Mother of God Hodegetria in the Patriarchate of Peć*. Belgrade: The Monastery of the Patriarchate of Peć), 2018.

Gravgaard, Anne-Mette. *Inscriptions of Old Testament Prophecies in byzantine Churches*. Copenhagen: Museum Tusculanum, 1977.

Dečani 36. Manuscript Dečani No. 36, September menaion, 1395/1400.

Dečani 37. Manuscript Dečani No. 37, December menaion, 1385–1395, with the additions from the 15th and 16th century.

Zdravković, Ivan, Anika Skovran. „Manastir Zavala." *Naše starine* 6 (1959): 42–62.

Кајмаковић, Здравко. *Георгије Митрофановић*. Сарајево: Веселин Маслеша (Kajmaković, Zdravko. *Georgije Mitrofanović*. Sarajevo: Veselin Masleša), 1977.

Kokkinoy, Φιλοθέου. *Φιλοθέου Κόκκινουπατριάρχου Κωνσταντινουπόλεωςέργα. Τ. 3. Λόγοι και ομιλίες (επιμ. Β. Σ. Ψεττόγκα)*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπισμήμιο Θεσσαλινίκης (Kokkinou, Philotheou. *Philotheou Kokkinou patriarchou Konstantinopoleoserga. T 3. Logoikaiomilies* (epim. B. S. Pseutogka). Thessalonikhi: Aristoteleio Panepistimio Thessalonikis), 1979.

Mango, Cyril. *Homilies of Photios Patriarch of Constantinople*. Eugene: OR, 2017.

McVey, E. Kathleen. "The Domed Church as Microcosm: Literary Roots of An Architectural Symbol." *Dumbarton Oaks Papers* 37 (1983): 91–121.
Migne, Jean-Paul. *Patrologiacursuscompletus. Series graeca. Vol. 33*. Paris: Via d'Ambroise, 1857.
Migne, Jean-Paul. *Patrologia cursus completus. Seriesgraeca. Vol. 80*. Paris: Via d'Ambroise, 1860.
Migne, Jean-Paul. *Patrologiacursuscompletus. Series graeca. Vol. 96*. Paris: Via d'Ambroise, 1864.
Migne, Jean-Paul. *Patrologia cursus completus. Seriesgraeca. Vol. 128*. Paris: Via d'Ambroise, 1864a.
Migne, Jean-Paul. *Patrologia cursus completus. Series graeca. Vol. 81*. Paris: Via d'Ambroise, 1864b.
Migne, Jean-Paul. *Patrologia cursus completus. Seriesgraeca. Vol. 71*. Paris: Via d'Ambroise, 1864c.
Migne, Jean-Paul. *Patrologia cursus completus. Seriesgraeca. Vol. 123*. Paris: Via d'Ambroise, 1864d.
Migne, Jean-Paul. *Patrologia cursus completus. Seriesgraeca. Vol. 129*. Paris: Via d'Ambroise, 1864e.
Migne, Jean-Paul. *Patrologia cursus completus. Series graeca. Vol. 151*. Paris: Via Thibaud, 1865.
Neuss, Wilhelm. *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts*. Münster in Werstfalien: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1912.
Окиљ, Милијана. *Манастир Завала*. Бања Лука: Бесједа: Републички завод за заштиту културно-историјског и природног насљеђа Републике Српске (Okilj, Milijana. *Manastir Zavala*. Banja Luka: Besjeda: Republički zavod za zaštitu kulturno-istorijskog i prirodnog nasleđa Republike Srpske), 2015.
Παπαμαστοράκης, Τίτος. *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσόνησο και την Κύπρο*. Αθήνα: Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία (Papamastorakis, Titos. *Odiakosmostoutrouloutonnaontis Palaiologeiasperiodousti Balkanikichersonisokaitin Kypro*. Athina: Ien Athinais Archaiologiki Etaireia), 2001.
Радовановић, Јанко. „Руно Гедеоново у српском средњовековном сликарству." In: Радовановић, Јанко. *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*. Београд: САНУ (Radovanović, Janko. "Le toison de Gédéon dans la peinture serbe du Mozen Âge." In: Radovanović, Janko. *Recherches iconographiques sur la peinture serbe des XIIIe e XIVe siècle*. Belgrade: Académie serbe des sciences et des arts, Institut des études balkaniques), 1988.
Rahlfs, Alfred. *Die alttestamentlichen Lektionen der griechischen Kirche*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1915.
Свети Јефрем Сирин. *Господ говори. Тумачење Јеванђеља и Старог завета*. Београд: Православна Мисионарска школа при храму Светог Александра Невског (Sveti Jefrem Sirin. *Gospod govori. Tumačenje Jevanđelja i Starog zaveta*. Beograd: Pravoslavna Misionarska škola pri hramu Svetog Aleksandra Nevskog), 2016.

Анђела Ђ. Гавриловић

ПРЕДСТАВЕ СУНЦА И МЕСЕЦА У МАНАСТИРУ ЗАВАЛИ И РАЗЛОЗИ ЊИХОВОГ СЛИКАЊА

Резиме

Живопис Цркве Ваведења Богородице у херцеговачком манастиру Завали (1619) садржи истакнуте представе небеских видела Сунца и Месеца (сл. 1–3). Оне, што је карактеристично, заузимају запажено место у сликаном програму Богородичине цркве, како положајем сликања у цркви, тако и чињеницом да су представљене као индивидуалне фигуре омеђене засебним, квадратним пољима. Изведене су у теменима лукова који деле простор цркве на западни, средишњи и источни травеј. Оно што је особеност ових представа јесте и околност да су уз фигуре Сунца и Месеца у луковима приказани и ликови осморице пророка. Изузев сумарног помена у литератури, до данашњег дана представама ових небеских светила није указана пажња. Осим тога, ова небеска светила су дело уваженог сликара „са Атона", Георгија Митрофановића. Ни значењу текстова на свицима пророка у контексту представа небеских светила у науци није посвећена пажња. Из наведених разлога, иконографија и значење ових небеских светила представљају предмет овог рада. И Сунце (сл. 1) и Месец (сл. 2) су приказани у виду сфера људских физиономија на тамноплавом фону у светлим ме-

даљонима. У раду су текстови на свицима пророка (ПрС 9.1; Пс. 72.6; Јн. 2.3; Вар. 3.36; Дан. 9:7; Ис. 7:14; Ав. 3:1; Јез. 37.1) на основу објашњења византијских црквених писаца протумачени у контексту Богородице и Христовог оваплећења, при чему Сунце симболично означава Христа, а Месец Богородицу, што јесте смисао приказивања ових небеских светила у Богородичиној цркви у Завали. На тај начин они су доводени и у везу са Христовим представама у западном и централном своду храма.

Кључне речи: Сунце, Месец, пророци, иконографија, значење, српска уметност, турски период, манастир Завала, 1619, Георгије Митрофановић.

* Уредништво је примило рад 24. XI 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 726.54:272 (497.11 Beograd)"04/14"

NIKOLA P. PIPERSKI
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Art History Department*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

An Assumed Dedication of the Medieval Franciscan Monastery in Belgrade to the Assumption of Mary

ABSTRACT: This paper hypothesizes that medieval Franciscan monastery in Belgrade had been dedicated to the Assumption of Mary into Heaven. Due to a lack of the original written sources on the topic, the hypothesis is being based on the historical arguments from latter periods that give the indirect validation. Another point never previously argued, but that might speak in favor of such a hypothesis, could be the specific position of the Franciscan monastery within the sacral topography of Medieval Belgrade, which will be the focal point of this paper.
KEY WORDS: Franciscans, Dedication, Assumption, Belgrade, Middle Ages.

Until recently, the dedication of the Franciscan monastery and its church in Medieval Belgrade was assumed, due to lack of original written sources from the Middle Ages, mostly on the basis of written sources dating from much later period than the monastery itself. The most commonly used written source *Chronicle of the monastery of Cernik (Cernička hronika)*[1], written in the 18th century based on the writings of Ioannis Straxemano (Ivan Stražemanac)[2], does not specify anything about the dedication of the medieval Franciscan monastery in Belgrade. It only mentions that the Franciscan monastery, which had been rebuilt in Belgrade during the Austrian rule in the 17th and 18th century, was dedicated to the Assumption of Mary (see Stražemanac 1993; Костић 1926). From the Middle Ages there is only one document that mentions the church of Saint Mary, but does not explain whether it was the church of Franciscan monastery (Калић-Мијушковић 1967: 307; Поповић, Бикић 2004: 14). However, this has led

* piperski.nikola@gmail.com; This paper presents the results of the research within the project 177015, supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

[1] The fragment of Chronicle of Cernik regarding the presence of the Franciscan order in Belgrade was published by Mita Kostić see Костић 1926: 191–197.

[2] Ivan Stražemanac (Ioannis de Straxemano), a Prior of the Franciscan monastery in Belgrade, had written the Chronicle, in 1730, in Monastery Velika in Slavonia based on previous sources from Franciscan order, and the Chronicle of Fr. Nikola od Olova (Fra. Nicolaus ab Olovo), and Fr. Andrija Dubočanin (Fra. Andrija Šipračić), see Stražemanac 1993.

some researchers to the assumption that the medieval Franciscan church and monastery were dedicated to the Blessed Virgin Mary or one of her Feasts (Jovanović 2009: 237, 243–244).

The main problem for the researchers who have studied the Franciscan monastery in Belgrade, besides inadequate written sources, is a lack of any proven archeological evidence of its existence,[3] thus leading to the conclusion that all the facts concerning the monastery have to be taken with a certain reserve. Nevertheless, most of the researchers agree that the Franciscan monastery actually existed in Belgrade in late Middle Ages, but it is still unclear what the exact time of its first erection was. According to *Dreifache Chronik Von Dem dreifachen Orden Des grossen H. Seraphinischen Ordens Stifters Francis CI, (Durch Deutchland) R:P:F. Fortunes Hveber des heiligen Serphischen Ordens der Bayrischen Provinz Munchen anno MDCLXXXVI*, a common belief is that the first Franciscan monastery in Belgrade dates from 1280. In his writings Fortunatus Hveber gives a list of Franciscan monasteries which were a part of Hungarian Franciscan Province of Blessed Virgin Mary,[4] including the monastery in *Griechisch Weissenburg* (Belgrade), mentioning the founding year being 1280 (see Jovanović 2014: 1–2). Not necessarily in contradiction with that, it is often stated that the Franciscans came to Belgrade with a help of Serbian king Dragutin Nemanjić (1276–1316), who ruled the city and the territories of Mačva (or Sirmia Ulterior), Usora and Soli, surroundings since 1284 as a vassal of the Hungarian king (Калић-Мијушковић 1967: 66). In 1291 King Dragutin asked Pope Nicolas IV, the first Franciscan *Pontifex Maximus,* to send him the friars most probably as a support in his campaign against the Bosnian Bogomils[5] (Ćirković 1999: 769–771; Cvetković 2010: 248).

It seems that the Franciscans stayed in Belgrade only until the death of king Dragutin. After the king's death in 1316, the city was forcibly taken by his brother, the Serbian king Milutin (1282–1321) (Калић-Мијушковић 1967: 68). Although king Milutin's reign lasted only two years, it had marked the beginning of the long lasting bloodshed between Serbs and Hungarians, in attempts to establish their rule over Belgrade. During the constant military conflicts, the city was severely damaged, and by the beginning of the 15th century it had been reduced to just a small fort at Hungarian border, with dwindling population (Калић--Мијушковић 1967: 66–81). Because of the above mentioned, it is safe to assume that the Franciscan monastery had not been restored before the first half of the 15th century (Jovanović 2014: 5). There is a possibility that it had been rebuilt in the period between 1419 and 1432, during the restoration of Belgrade's Catholic Bishopric (Jovanović 2014: 5). If that was true, both the restoration of the Franciscan monastery, and Latin Bishopric took place during the period when Belgrade was governed by the Serbian ruler Despot Stefan Lazarević (1389–1427).

By accepting the status of a vassal to the Hungarian King Sigismund, Despot Stefan had been granted the region of Mačva and Belgrade by the Hungarian sovereign, along with other estates in Hungary (Калић-Мијушковић 1967: 83). After 1404, when the city was turned over

[3] Some researcher think that certain amount of artefacts from Belgrade fortress might belong to the Franciscan monastery, but it is not proven, see Бајаловић-Хаџи-Пешић 2001: 241–258.

[4] There are assumptions that the Franciscan monastery in Belgrade belonged also to the Franciscan province Bosna Srebrna (Bosna Argentina) see Jovanović 2009: 227–237; 2014: 1–13. (With older literature).

[5] Some researchers think that the main reason for Franciscans' arrival to Belgrade was to convert orthodox population to the Roman Catholicism, see Gavran 1990: 29–30.

to the Serbian ruler, it had become the capital of the Serbian Despotate, owing to the extensive building activities. The city became the seat of Belgrade's Metropolitan, the head Exarch of all Serbian lands (Калић-Мијушковић 1967: 84–102; Поповић 1982: 65–101; Поповић, Бикић 2004: 12). Until the death of despot Stefan, in 1427, Belgrade represented a sacral focus of the Serbian state, and the Serbian people, in accordance with all the principles of hierotopy.[6]

It is stated in *The Life of Despot Stefan Lazarević* by Constantine the Philosopher, that the capital city of Belgrade, is *in extenso* compared to Jerusalem,[7] and that this *topos* underlies the encomiastics of the capital of the Serbian despotate (Константин Филозоф 1989: 101–103; Erdeljan 2017a: 176). During the reign of Despot Stefan Lazarević, the plan for Belgrade as a New Jerusalem was perceived as an instrument of sacralizaton of the space, and at the same time, as a means of political, even military entrenchment against the Ottoman conquest, owing to a divine protection which would be procured it this way (Erdeljan 2017a: 190).

From the rest of the Despot's biography, it is quite clear that one of the two key modes for realization of that divine plan is the work that reflects the order of the universe, the elevation and ordering of the capital city of Belgrade, to the New Jerusalem, in accordance with the model of the universal center, the capital of the Byzantine empire (Erdeljan 2017a: 189). In that sense, it is important to accentuate that despot Stefan allowed many nations to settle in his capital, as an element of the program of enlightenment and enhancement of the city "so that it could be said of her, as of Jerusalem: 'Lift up thine eyes round about, and behold: all these gather themselves together' (Isa. 49:18)" (Константин Филозоф 1989: 102–103).

One should not forget that Despot Stefan was a vassal to the Hungarian Catholic king, and that Belgrade was populated by, besides Orthodox Serbs, merchants of Roman-catholic faith. It had been the city of many nations, and we should add of many confessions, which had been a political reality in Despot's time, due to the Despotate's position of and its capital within the Hungary. Also, generally speaking, the plan for Belgrade as a sacral focus of the Serbian Medieval state had not been based on national, but on universal Christian cults, and it was conceived as a place of pouring out the grace of God, which should embrace all the people of the world (Erdeljan 2017a: 187).

It is well known that Stefan Lazarević dedicated his capital city to the Mother of God, of which he testified in the preserved autobiographical excerpt from his charter issued to the city of Belgrade: "I found the most beautiful place, from antiquity the most great city of Belgrade, by chance destroyed and derelict, raised it and dedicated it to the most holy Mother of God" (Лазаревић 1979: 166).

A *sine qua non* of the Jerusalem program, especially in Constantinople, was the demonstration of divine presence through self-definition of the city as the dwelling place of the Uncontainable (chora tou achoretou), its dedication to the Virgin, and an identification with her protective powers mediated by means of relics and miracle-working icons (Erdeljan 2017a: 182).

Dedication to the Virgin Mary also corresponds to the general tendencies in Central Europe. The significance of Marian Piety in the political context, was a feature of both the Byzantine and Western cultural spheres (see: Klaniczay 2002: 195–294). In Hungary, the

[6] On the principles of hierotopy see Lidov 2006: 32–58; 2009: 11–37.

[7] On the Jerusalem programme of Belgrade at the time of despot Stefan Lazarević see: Erdeljan 2006; 2017: 175–196.

significance of Virgin Mary as a protector of the Hungarian state has been established since he times of the first Hungarian king Saint Stephan I, and it had become more important in 15th and 16th century, in the times of the great threat to Hungary from the Ottoman Empire (Domonkos 1986: 227).

The Serbian-orthodox Metropolitan Church celebrated the holiday of the Dormition; in addition, there were at least five more Orthodox churches during the reign of Despot Stefan: church of Saint Petka, church of Saint Nicholas, a church dedicated to the Three Great Hierarchs, and a court chapel of unknown dedication (Калић-Мијушковић 1967: 92–93; Поповић 1979: 501; Поповић, Бикић 2004: 12–14) that all had a specific position in a sacral topography of the city. It is known that beside the already mentioned church dedicated to the saint Mary, there were a several more Catholic churches at the time in the city (about the Catholic churches in Medieval Belgrade see: Поповић, Бикић 2004: 11–22; Jovanović 2009: 125–284), that although it is not specifically mentioned in any written source, probably had its role in the sacralization of the city. Still, it is not clear which church had a role of the city's cathedral (if there was one).[8] Some scholars speculate that the role of city's cathedral had been assigned to the church of the Franciscan monastery, dedicated to the Virgin Mary (Jovanović 2009: 243–244, 258–259). A possibility of the Franciscan church playing the role of the cathedral can be justified by the fact that the most of the bishops between 1420 and 1521, after which the Ottomans captured the city, hailed from the Franciscan order.[9]

Aside from the above mentioned, there are a few more possible explanations for such a hypothesis. Owing to the letter of Pope John XXII to the Hungarian king Charles I (1301/08–1342) from 1322, in which he asks the king to provide all the necessary conditions for the reestablishment of the Bishopric of Belgrade, some scholars think that the first restoration of the Bishopric of Belgrade took place during that time, rather than during the rule of Despot Stefan Lazarević (see Антоновић 1993; Поповић, Бикић 2004: 12). Most likely, among the other necessary conditions, was also the one to provide an adequate religious building for the cathedral. As Miloš Antonović thinks the only adequate building for such purpose was the former Serbian-Orthodox Metropolitan church of the Dormition of Theotokos (1993: 22–23). Antonović is referring to decades of work of Marko Popović, whose research, among other things, was used in the reconstruction of the appearance of church of Dormition. Popović mentioned a Venetian city map, dating from 1688, which depicts a characteristic floor plan of a church in Lower town (see Поповић, Бикић 2004: 214–215). However, it is uncertain if this was an imaginary building created by the person who drew it, or rather a standard symbol for a church building, used throughout the maps of the period, as Popović wandered. The plan depicts a rather spacious temple that could represent the actual floor plan of the church of Dormition,

[8] Supporting the hypothesis that there was a church in Belgrade until 1521, which had cathedral status is one of the rare written documents, describing the events that marked the fall of Belgrade under the Ottomans, as well as, the first decades of their presence in Belgrade. It was a fragment of the report, sent in 17th century to sacred congregation, containing rather scarce history of Belgrade diocese. It stated that in the same year of 1521, the Ottomans turned the cathedral into a mosque, and the Bishop's Palace into the Governor's Palace. Since that time, Belgrade's Bishop had neither the cathedral, nor clergy, or a home to live in. Bishop Matija Benulić, Apostolic Vicar of Lower Hungary under the Ottoman rule, wrote the report and Fr. Micheal Jelavić, had submitted it in 1664, to Vatican authorities, see: Јачов 1983: 70.

[9] During the period, the first Belgrade's Bishop was the Franciscan Gregorius, authorized by the pope Martin V, soon replaced with another Franciscan Matheus, see: Калић-Мијушковић 1967: 93.

since it is in accordance to every architectural and structural standard of Serbian Orthodox church during the Middle Ages. Popović points out, albeit dubiously, that the representation of a church depicts a hybrid floor plan, where all of the building's structural phases are clearly visible – the state of the building upon its discovery, and consequent renovation and upgrades. By analyzing floor-plan, one can conclude that this type of the building had been common in areas strongly influenced by Rome, i.e. Latin Church, but not typical for the churches under the jurisdiction of Eastern, Greek Church, built throughout Byzantine Empire during 11th and 12th century. All of the above could be sublimed into one supported claim: the church could have been built only after the Hungarians established their rule in Belgrade, i.e. from the end of 12th till late 13th century. If that was the case, one should accept the possibility that the church with its rectangular altar apse had been built just before 1284, when first Serbian rule over Belgrade was established, during king Dragutin's reign (Поповић 1979: 501, 502; Поповић, Бикић 2004: 214, 215). According to that, Antonović thinks that the church could be easily once again transformed to a Catholic church in the 14th century (1993: 22–23).

As a proof of the hypothesis that church of Dormition had a role in Belgrade as a Bishopric cathedral is the fact that relics from the church of Dormition before the Hungarians came back to Belgrade in 1319, were untouched during the time of Despot Stefan, i.e. the church itself did not suffer any destruction during the Hungarian rule (Антоновић 1993: 23–24). The main relic of Serbian-Orthodox Metropolitan during the rule of Despot Stefan Lazarević, and a major token of Mary's presence and divine protector over Belgrade as the capital of the despotate under Stefan Lazarević, thus also a major cornerstone of the construction of the city's identity as New Constantinople and New Jerusalem had been highly venerated miracleworking icon of the Virgin of Belgrade (Bogorodica Beogradska) (In depth analysis of the Virgin of Belgrade see Татић-Ђурић 1978: 147–160; In particular on Mary as the holy defender of Belgrade see Erdeljan 2017a: 175–196; 2017b: 371). According to the text written by Archbishop Danilo II, the icon had been in the church of Dormition during the rule of king Dragutin.[10] Archbishop Danilo recounts in full detail the pilgrimage by the Serbian queen Simonis, wife of Serbian king Milutin, undertaken to venerate the holy icon of the Virgin of Belgrade (Bogorodica Beogradska). Danilo II offers a detailed description of her royal entourage, which set off towards Belgrade in 1315. Simonis, accompanied by a splendid and regally bedecked entourage, set off to meet with her sister-in-law, queen Katelina and her brother in law, king Milutin's brother, king Dragutin. The archbishop recounts that she "arrived to the glorious and magnificent city called Serbian Belgrade, which lies at the banks of rivers Danube and Sava" whereupon "in the great Metropolitan church she venerated with love the miracle-working icon of the most holy Virgin (Данило II 1988: 166; Калић-Мијушковић 1967: 67–68; Поповић, Бикић 2004: 11–12). The icon of the Virgin of Belgrade had been highly venerated by the Catholic population[11] too, so Antonović assumes it must have had remained the main relic of the city under the Hungarian rule. In the opinion of Antonović, because the icon was in the same church both during the rule of king Dragutin and Despot Stefan, it is possible that it was kept in the same

[10] It is presumed that it was also the palladium of Belgrade during the period of Byzantine rule, in the 11th century: Erdeljan 2017b: 373.

[11] A copy of the Virgin of Belgrade is celebrated even today in Stephansdom in Vienna, as a protector of the city, see: Szilárdfy 1996: 155–173.

church, which was at the time Roman Catholic cathedral[12] (1993: 23). According to Antonović there could be another proof for this: as it is written by the cardinal Guillaume Fillastre, that on the secret session of the Council of Constance held on January 1488, Hungarian king Sigismund was accused (among other things) for passing on some churches to one schismatic Greek[13] – who might be despot Stefan Lazarević, and one of these churches might be the Cathedral of Belgrade (1993: 19–20).

When the city had become the capital of Serbian Despotate, the building once again became the Serbian-Orthodox Metropolitan church, so the function of Roman Catholic cathedral had to pass to another church, which might be the church of the Franciscan monastery. If that was the case, Jovanović thinks that the new cathedral kept the same dedication as the old one, in order to keep the tradition (2009: 258–259). If this assumption was true, the Dormition church must have kept (almost) the same dedication to Assumption during the period when it supposedly was the Latin cathedral, rather than Dormition of the Virgin, due to the differences between the Roman Catholic and Eastern Orthodox teachings.[14]

The problem is that there is not enough evidence and no written sources that could prove this hypothesis. Nevertheless, even if one rejects the hypothesis that the church of the Franciscan monastery became the cathedral, there is still the possibility that its church was dedicated to the Assumption of the Virgin Mary. Could the Franciscan monastery's specific position within the sacral topography of medieval Belgrade also serve as a proof for the hypothesis?

For one to determine the place of Franciscan monastery within the sacral topography of medieval Belgrade, it is crucial to find its actual physical location within the city. Owing to the work of Marko Popović and Željko Škalamera, and their analysis of the old city maps, as well as, Wolfgang Resch's woodprint (Fig. 1), which depicts the Ottoman siege of Belgrade of 1521, the location of the Franciscan monastery in medieval Belgrade can be determined with a measure of certainty (see Шкаламера, Поповић 1976: 42–44; Поповић, Бикић 2004: 14–22). There has been a long debate whether the Franciscan monastery was located in fortified Lower town, or in the area of unfortified neighborhood, where modern time Dorćol lays today. According to the legend connected to Wolfgang Resch's woodprint, the print mentioned that in Lower town "there is a monastery of barefooted Franciscans" and "a church where Rascian (Serbian) Metropolitan resides". The woodprint shows that one church had had a bell tower, and the other one had a dome, which was Metropolitan complex with Metropolitan church (Шкаламера, Поповић 1976: 42–44; Поповић, Бикић 2004: 15; Jovanović 2009: 238). Another source, older that the print, Nikola Istvánffy's (1538–1615) *History of Hungary* that states that soon after the

[12] Bruno Lovrić mentioned that during the Middle Ages in Belgrade, there had been a Catholic cathedral dedicated to the Mother of God, which treasured the miracle-working icon of Mary and the Child, venerated by many people from Serbia and Hungary. Unfortunately, Lovrić omits to specify the existence of this cathedral within an accurate time frame, see: Jovanović 2014, 251.

[13] "…in Regno Hungarie, in quo publice dicitur, quod plures ecclesias, cathedrales et monasteria dedit laicis, qui illa tenent et aliquas ecclesias uni scismatico Greco." See Finke 1889.

[14] The Sacred Tradition of Eastern Christianity teaches that the Virgin Mary died a natural death (the Dormition of the Theotokos, the falling asleep), like any human being; that her soul was received by Christ upon death; and that her body was resurrected on the third day after her repose, at which time she was taken up, soul and body, into heaven in anticipation of the general resurrection. Her tomb, according to this teaching, was found empty on the third day. Roman Catholic teaching holds that Mary was "assumed" into heaven in bodily form, the Assumption; see Shoemaker 2006 (with older literature).

Fig. 1. *Siege of Belgrade* (1521), woodprint by Wolfgang Resch, Nuremberg, 1522.
(Jovanović 2014: 14)

Ottomans conquered the Lower town, they had installed their cannons on the bell tower of the Franciscan monastery, and heavily bombarded the fortified Upper town (see Диниħ 1955: 79–84). Two buildings, similar to those on Resch's woodprint, are to be found on somewhat older Turkish map from 1498 (Шкаламера, Поповиħ 1976: 43). Also a known fact is that soon after the fall of Belgrade, Serbian-orthodox Metropolitan church of Dormition in Lower town had been converted into a mosque (Никиħ 1958: 190; Шкаламера, Поповиħ 1976: 43). The travelogue by Evliya Celebi from 1660, mentions that in Belgrade's Lower town there are two mosques of Suleiman the Magnificent (1520–1566), so it is fair to assume that the other church, which was the Franciscan monastery, had also been converted into a mosque soon after the Turks entered the city (Čelebija 1957: 89; Шкаламера, Поповиħ 1976: 43; Поповиħ, Бикиħ 2004: 18–19). The 18th century Chronicle of the monastery of Cernik, near Nova Gradiška, before the Ottoman conquest, there had been a Franciscan monastery in Belgrade, belonging to Bosna Srebrna (Bosna Argentina), which stood close to the fort (arx), at Danube's wetland (seu aquatica) suburb (see Костиħ 1926: 192). After the conquest, the monastery was demolished and the church had been converted to a mosque. In 1688, the year when the Austrians overtook

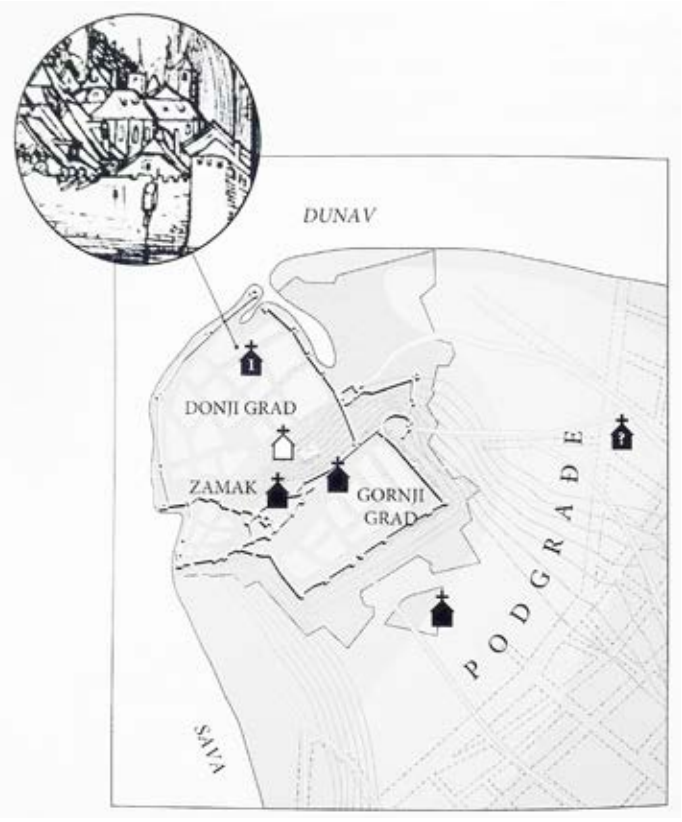


Fig. 2. Position of the medieval Franciscan Monastery in Belgrade (Jovanović 2014: 10)

Belgrade, Franciscans wanted to restore their monastery. But, since it had been in close proximity to the fort, and also stood in the way of further fortification, it was decided to dedicate a mosque outside the fort for the purpose of restoring the Franciscan monastery (see Костић: 1926: 194). Using this information, some scholars were looking for a monastery location in present-time Dorćol neighborhood (Никић 1958: 190; Шабановић 1970: 12). Nevertheless, if we are to assume that the term *arx* could describe the Fort itself (The Upper town), and the term *suburbia* the Lower town, Popović and Škalamera conclude that the Franciscan monastery had been most probably located in the Lower town. Thus, it is fair to conclude that Franciscan monastery had been located at the middle plateau of the Lower town (Fig. 2), close to the present day Donjogradski Boulevard (Шкаламера, Поповић 1976: 44; Поповић, Бикић 2004: 14–22).

In conclusion, both Serbian-Orthodox Metropolitan church and Franciscan monastery had been located in the area of Lower town. According to the writings of Constantine the Philosopher, a location in the sacral topography of the Serbian capital, had been linked to the Kydron Valley and Gethsemane (Константин Филозоф 1989: 102). When writing about the Metropolitan church, Constantine the Philosopher notes that one descends towards it "as if towards Gethsemane, the east" (Константин Филозоф 1989: 102).

By the actual geography of Jerusalem, going towards the east one descends towards Gethsemane from the Temple Mount or, even higher, from Mount Zion. In Jerusalem, in Kydron Valley – at the foot of Mount of Olives, is the Church of the Sepulcher of Saint Mary, also the Tomb of the Virgin Mary – believed by Eastern Christians to be the burial place of Mary, the mother of Jesus. The ancient Church of St. Mary of the Valley of Jehoshaphat, originally built around the tomb of the Virgin Mary had been rebuilt, and re-founded in the 12th century. Veneration of the Virgin was undoubtedly the community's main focus (Pringle 2009: 26). During the period, following the Crusades, this area again became a space offering a mix of various congregations, including Georgian, Armenian, Jacobean, and Ethiopian, Muslims who also

venerated the Virgin Mary, and of course the Franciscans (Bale 2017: 25). Franciscans began to establish themselves in Jerusalem, and had been residents on Mount Zion from 1272. With their characteristic emphasis on Christ's humanity, their commitment to conversion, and their ability to develop new spiritual traditions, the Franciscans became the representatives of western, Latin Christianity in Jerusalem. Franciscan monks established the Custodia Terrae Sanctae, in 1333; this was effectively a Latin embassy in Mamluk Palestine, which put the Franciscans into a mutually beneficial relationship with the Mamluks (Bale 2017: 18–19). The Legal basis for the Franciscan authority to represent the Catholic Church at the holy places is outlined in two bulls of Pope Clement VI from 1342. Franciscans seem to have been present at the Tomb of the Virgin from 1334, and in 1361 permission was granted by Pope Inocent VI to build a convent next to the Tomb of the Blessed Virgin in the Kydron Valley just beyond the eastern wall of Jerusalem (Jotischky 2016: 242).

In the light of all that has been stated previously, the dedication of the Franciscan monastery in the medieval Belgrade to the Assumption of the Virgin could be seen as a token of the programme of *Translatio Hierosolymi* in the same way as the dedication of the Serbian--Orthodox Metropolitan church to the Dormition was. Built in the part of the city that symbolically represent the Kydron valley, the Serbian-Orthodox Metropolitan church was dedicated to the Dormition and the Franciscan monastery to the Assumption of the Virgin, but both in reference to the same church of the Church of the Assumption at Kydron Valley. Both Lowe town churches were used as vessels for communicating the same, single message and constructing the image of paradise, Heavenly Jerusalem. The plan for Belgrade as a New Jerusalem was perceived as an instrument of sacralizaton of the space, and at the same time, as a means of political, even military entrenchment against the Ottoman conquest, owing to Divine protection which would be procured it this way (Erdeljan 2017a: 190). Furthermore the dedication to the Assumption correspond to the general tendencies in the Balkans and Central Europe in 15th and 16th century of grooving significance of Marian Piety in the political context.

SOURCES AND LITERATURE

Антоновић, Милош. „Папсто и Србија у XV веку." *Историјски гласник 1–2*, *Додатак*. Београд: Савез друштава историчара Републике Србије (Antonović, Miloš. „Papstvo i Srbija u XV veku." *Istorijski glasnik 1–2*, *Dodatak*. Beograd: Savez društava istoričara Republike Srbije), 1993.

Архиепископ Данило II. *Животи краљева и архиепископа српских*. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга (Arhiepiskop Danilo II. *Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*. Beograd: Prosveta – Srpska književna zadruga), 1988.

Бајаловић-Хаџи-Пешић, Марија. „Налази хришћанске камене пластике из времена између 4. и 17. века на подручју Београда." *Зборник радова Народног музеја у Београду* (Bajalović-Hadži-Pešić, Marija. „Nalazi hrišćanske kamene plastike iz vremena između 4. i 17. veka na području Beograda." *Zbornik radova Narodnog muzeja u Beogradu*) 17-1 (2001): 241–258.

Bale, Anthony. "Between the Crusaders and the Ottomans: Western Visitors to Jerusalem in the Later Middle Ages. Cosmopolitanism or Competition? Late Medieval Pilgrims at the Eastern Christian Holy Places." *Études arméniennes contemporaines* 9 (September 2017): 17–37.

Cvetković, Branislav. „Franciscans and Medieval Serbia: The Evidence of Art." *IKON* 3 (2010): 247–260.

Čelebija, Evlija. *Putopis I : odlomci o jugoslovenskim zemljama*. Prevod, uvod i komentar Hazim Šabanović. Sarajevo: Svjetlost, 1957.

Ћирковић, Сима. „Фрањевци." У: Ћирковић, Сима, Раде Михаљчић (ур.). *Лексикон српског средњег века*. Београд: Knowledge (Ćirković, Sima. „Franjevci." In: Ćirković, Sima, Rade Mihaljčić (eds.). *Leksikon srpskog srednjeg veka*. Beograd: Knowledge), 1999.

Деспот Стефан Лазаревић. *Књижњвни радови*. Приредио Ђорђе Трифуновић. Београд: Српска књижевна задруга (Despot Stefan Lazarević. *Književni radovi*. Priredio Đorđe Trifunović. Beograd: Srpska književna zadruga), 1979.

Динић, Михаило. „Из прошлости Београда." *Историјски часопис САН* (Dinić, Mihailo. „Iz prošlosti Beograda." *Istorijski časopis SAN*) 5 (1955): 79–84.

Domonkos, Leslie S. "Mariology and Vernacular Literature in Late Medieval Hungary." *Hungarian Studies* vol. 2 (1986): 227–241.

Ердељан, Јелена. „Београд као нови Јерусалим: размишљања о рецепцији једног топоса у доба деспота Стефана Лазаревића." *Зборник радова Византолошког института* (Erdeljan, Jelena. „Beograd kao novi Jerusalim: razmišljanja o recepciji jednog toposa u doba despota Stefana Lazarevića." *Zbornik radova Vizantološkog instituta*) 43 (2006): 97–110.

Erdeljan, Jelena. *Chosen Places: Constructing New Jerusalems in Slavia Orthodoxa*. Leiden Boston: Brill, 2017.

Erdeljan, Jelena. "A Contribution to the Study of Marian Piety and Related Aspects of Visual Culture in Late Medieval Balkans: Several Notable Examples Recorded in Serbian Written Sources." *IKON* 10 (2017): 369–376.

Finke, Heinrich. *Forschungen und Quellen zur Geschichte des Konstanzer Konzils*. Paderborn, 1989.

Gavran, Ignacije. *Suputnici bosanske povijesti: sedam stoljeća djelovanja bosanskih franjevaca*. Sarajevo: Svijetlo riječi, 1990.

Јачов, Марко. „Списи тајног ватиканског архива XVI–XVIII века." У: Самарџић, Радован (ур.). *Зборник Српске академије наука и уметности за историју, језик и књижевност српског народа*. Одељење 2; књ. 22. Београд: САНУ (Jačov, Marko. „Spisi tajnog vatikanskog arhiva XVI–XVIII veka." In: Samardžić, Radovan (ed.). *Zbornik Srpske akademije nauka i umetnosti za istoriju, jezik i književnost srpskog naroda*. Odeljenje 2; knj. 22. Beograd: Serbian Academy of Sciences nd Arts), 1983.

Jovanović, Zoran M. *Beogadska rimokatolička (nad)biskupija, njeni natpastiri i crkve kroz epohe: od početaka hristijanizacije do 1521. godine*. Knj. 1. Beograd: Beogradska nadbiskupija, 2009.

Jovanović, Zoran M. *Istorija Franjevačkog reda u Beogradu i župe Sv. Ante Padovanskog*. Beograd: Beogradska Nadbiskupija, 2014.

Jotischky, Andrew. "The Franciscan Return to the Holy Land (1333) and Mt Sion: Pilgrimage and the Apostolic Mission." In: Boas, Adrian J. (ed.). *The Crusader World*. London – New York: Routledge 2016, 241–257.

Калић-Мијушковић, Јованка. *Београд у средњем веку*. Београд: Српска књижевна задруга (Kalić-Mijušković, Jovanka. *Beograd u srednjem veku*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1967.

Klaniczay, Gábor. *Holy Rulers, Blessed Princesses: Dynastic Cults in Medieval Central Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Константин Филозоф. *Повест о словима (Сказаније о писменех) – Житије деспота Стефана Лазаревића*. Превео Лазар Мирковић. Приредила Гордана Јовановић. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга (Konstantin Filozof. *Povest o slovima (Skazanije o pismeneh) – Žitije despota Stefana Lazarevića*. Preveo Lazar Mirković. Priredila Gordana Jovanović. Beograd: Prosveta – Srpska književna zadruga), 1989.

Костић, Мита. „Историја фрањевачког манастира у Београду." *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* књ. 6, св. 2 (Kostić, Mita. „Istorija franjevačkog manastira u Beogradu." *Prilozi za književnost jezik, istoriju i folklor* knj. 6 sv. 2) (1926): 191–197.

Lidov, Alexei. "Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces as a Form of Creativity and subject of Cultural History." In: Lidov, Alexei (ed.), *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow: Progress-tradition, 2006.

Lidov, Alexei. *Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture*. Moscow: Theoria, 2009.

Никић, Љубомир. „Џамије у Београду." *Годишњак града Београда* (Nikić, Ljubomir. „Džamije u Beogradu." *Godišnjak grada Beograda*) 5 (1958): 151–206.

Поповић, Марко. „Средњовековна црква Успења Богородице у Београду." *Зборник Народног музеја у Београду* (Popović, Marko. „Srednjovekovna crkva Uspenja Bogorodice u Beogradu." *Zbornik Narodnog muzeja u Beogradu*) 9–10 (1979): 497–512.

Поповић, Марко. *Београдска тврђава*. Београд: Археолошки институт (Popović, Marko. *Beogradska tvrđava*. Beograd: Arheološki institut), 1982.

Поповић, Марко, Весна Бикић. *Комплекс средњовековне митрополије у Београду: истраживања у Доњем граду Београдске тврђаве*. Београд: Археолошки институт (Popović Marko, Vesna Bikić. *Kompleks*

srednjovekovne mitropolije u Beogradu: istraživanja u Donjem gradu Beogradske tvrđave. Beograd: Arheološki institut), 2004.

Pringle, Denys. *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Shoemaker, Stephen J. *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*. Oxford: Oxford University press, 2006.

Szilárdfy, Zoltán. "Adatok a máriapócsi kegykép kultuszához és ikonográfiájához." *Máriapócs 1696-Nyíregyháza 1996*, *Történelmi konferencia a máriapócsi Istenszülőikony első könynyezésének 300. évfordulójára*. Nyíregyháza, 1996, 155–73.

Stražemanac, Ivan. *Povijest franjevačke provincije Bosne Srebrne*. Preveo i priredio Stjepan Sršan. Zagreb: Latina et graeca – Matica hrvatska, 1993.

Шабановић, Хазим. „Урбани развитак Београда од 1521. до 1688." *Годишњак града Београда* (Šabanović, Hazim. „Urbani razvitak Beograda od 1521. do 1688." *Godišnjak grada Beograda*) 17 (1970): 5–42.

Шкаламера, Жељко, Марко Поповић. „Нови подаци са плана Београда из 1683." *Годишњак града Београда* (Škalamera, Željko, Marko Popović. „Novi podaci sa plana Beograda iz 1683." *Godišnjak grada Beograda*) 23 (1976): 33–75.

Татић-Ђурић, Мирјана. „Икона Богородице Београдске." *Годишњак града Београда* (Tatić-Đurić, Mirjana. „Ikona Bogorodice Beogradske." *Godišnjak grada Beograda*) 25 (1978): 147–159.

Никола П. Пиперски

ПРЕТПОСТАВКА О ПОСВЕТИ СРЕДЊОВЕКОВНОГ ФРАЊЕВАЧКОГ САМОСТАНА У БЕОГРАДУ УЗНЕСЕЊУ МАРИЈИНОМ

Резиме

У овом тексту се расправља о хипотези да је фрањевачки самостан у средњовековном Београду који се највероватније налазио у Доњем граду, био посвећен Узнесењу Маријином. Услед недостатка писаних историјских извора, о овој теми се расправљало само на основу посредних података добијених махом из историјских извора насталих неколико векова касније од самог самостана. У овом тексту се разматра могућност да се посвета самостана Узашћу може оправдати специфичним положајем који је заузимао у оквиру сакралне топографије средњовековног Београда. Иако се помиње да је први фрањевачки самостан у Београду настао 1280. године, претпоставља се да је постојао само неколико деценија, и да је обновљен између 1419. и 1432. године, односно највероватније у време када је градом као угарски вазал владао српски деспот Стефан Лазаревић. Београд је тада постао престоница српске Деспотовине. У Житију деспота Стефана Лазаревића, чији је аутор Константин Филозоф, деспотов престони град пореди се са Јерусалимом. Овај топос лежи у основи енкомијастике престонице и целокупне српске Деспотовине. Као одраз идеје јерусалимског програма јесте и посвећивање града Богородици. Српска митрополијска црква која слави празник Успења Пресвете Богородице налазила се као и фрањевачки самостан у Доњем граду, који се, како је и забележено код Константина Филозофа, у сакралној топографији Београда, поистовећује са Долином кидронском и Гетсиманијом. У Јерусалиму, у Гетсиманији, у подножју Маслинске горе, у Долини кидронској налази се Црква Успења (или Узнесења) Пресвете Богородице у којој се налази Богородичин гроб, који је у време о коме је реч био поверен на чување фрањевцима као званичним представницима Римске цркве. Имајући све то у виду, може се претпоставити да је београдски фрањевачки самостан био посвећен Узнесењу, исто као што је српска митрополијска црква била посвећена Успењу на подобије Цркве Успења (Узнесења) у Гетсиманији.

Кључне речи: фрањевци, дедикација, Успење, Београд, средњи век.

* Уредништво је примило рад 31. I 2019. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 75.071.1:929 Peruzzi B.
75.071.1:929 Vasari G.

ANGELINA R. MILOSAVLJEVIĆ
Singidunum University in Belgrade,
Faculty of Media and Communications*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Giorgio Vasari and Giovanni Paolo Lomazzo on Baldassare Peruzzi. Reflections on the Reception of His Works in the 16th-Century Literature on Art

ABSTRACT: Baldassare Peruzzi (1481–1536) was a typical multi-talented artist of his day recognized as painter, architect, and stage designer, whose works continue to attract the scholarly attention. The main goal of this preliminary research is to present the reception of his work in the 16th century literature on art, especially in Giorgio Vasari's *Lives* (1568) and in Giovanni Paolo Lomazzo's *Idea of the Temple of Painting* (1590). In the contrast to our modern tendency to see Peruzzi mainly as an architect, and although these painters/writers recognized Peruzzi's architectural achievements, they treated him predominantly as a painter. In his biographical approach, Vasari concentrated mostly on Peruzzi's works as a painter, draughtsman, and master of perspective and illusionistic decorations. Lomazzo, in his complex system of the art of painting, placed Peruzzi under the influence of Andrea Mantegna, master of drawing and of perspective. The affinity Vasari and Lomazzo showed might have originated from their own artistic provenances and the tendency to give precedence to the art of painting over architecture, as well as to establish a system of artistic styles.
KEYWORDS: Baldassare Peruzzi, Giorgio Vasari, Giovanni Paolo Lomazzo, art theory, painting.

Baldassare Peruzzi (1481–1536) was an Italian architect, painter, draughtsman, engineer, and stage designer, active in Rome during the first decades of the 16th century.** (Fig. 1) Educated in his hometown Siena, probably in the workshops of Francesco di Giorgio Martini, Mateo di Giovanni and Neroccio di Bartolomeo de'Landi (who shared the workshop with Francesco di Giorgio Martini; Frommel 2009: 4–7), Peruzzi moved to Rome in 1503, as assistant of Pinturicchio

* angelina.milosavljevic@fmk.edu.rs
** This paper was realized as part of the research project funded by Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, *Modernization of the Western Balkans*, OI 177009.

Fig. 1. *Portrait of Baldassare Peruzzi*, woodcut from Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1568 (http://www.liberliber.it/biblioteca/v/vasari/index.htm)

who worked in the Cathedral of Siena, and there he became involved in various activities till the 1527 Sack of Rome, when he returned to Siena to take the office of the architect of the Republic working on the reconstruction of the fortifications and on building bastions alongside the gates of the city, on rebuilding of the Church of San Domenico, on the construction and remodeling of a number of homes and villas in and around the City (Adams 1981; Frommel 2009: 55–64; Fiore 2009). Back to Rome in 1531, he became the architect of the St. Peter's, honored by the burial in Pantheon next to Raphael. He was also engaged in the building and decoration of Farnesina, and left behind one of the most modern buildings of the time, the Roman Palazzo Massimo alle Colonne (Jones 1988). He participated actively in the investigation of the archaeological excavations in Rome, producing numerous drawings that left a strong mark on his painting, architecture and stage designs, and he moved from one medium to another in a way that characterized the 15th-century artistic practices (Quinlan-McGrath 1984; Rowland 1986; Tschudi 2000; Bruschi 2009; Frommel 2009; Hubert 2009; Huppert 2015: 11–13).

Although Peruzzi's opus is well-researched, he remains somewhat enigmatic possibly because of the image of him as timid and modest (offered by Giorgio Vasari) that stands in opposition to his vast and innovative opus. Scholarly publications bring ever new insights into his oeuvre, but we seem to miss the overall image of it, partly due to certain methodological limits that prevent the understanding of his creations as a whole, and partly due to the ongoing attribution of certain works to him (Stollhans 1991; Grau 1999; Hall 1999; Taylor 2004; Huppert 2009; 2015; Frommel et al. 2009; Kuhn 2009; Beltramini, Elam 2010; Ziefer 2010; Yoko Hara 2016). Looking for a ground concept that would provide the platform that would unite his works might have lead, more recently, Ann Huppert to turn to drawing (Huppert 2009; 2015), one of the basic visual formal elements from Alberti on. Peruzzi was, most probably, trained both as a painter and an architect acquiring knowledge in mathematics and perspective, mastering the art of *disegno* that provided the foundation for the practice of painting and of architecture, combined with the knowledge of Roman remains essential for his later career as an architect (Ackerman

1954), according to whom Renaissance architects received no formal architectural training, apprenticed in painters' or sculptors' studios, and worked in one or both of these professions until required to turn to architecture; while this may be true for some artists, such as Brunelleschi who trained as a goldsmith, Alberti who received university education and served as abbreviator at the papal court, or Raphael and Giulio Romano, or even Peruzzi's teacher Francesco di Giorgio Martini, it does not apply to Sebastiano Serlio, Jacopo Vignola, for example; cf. Huppert 2015: 55–56; Brothers 2017).

It is interesting that, despite his art education and association with Francesco di Giorgio Martini and his influence on generations of architects to come, Peruzzi's skills as a painter received more attention during the period immediately following his death, in opposition to our, modern, tendency to see Peruzzi mainly as an architect. Giorgio Vasari in his *Life of Baldassare Peruzzi* (Vasari 1568) and Giovanni Paolo Lomazzo's in *Idea of the Temple of Painting* (*Idea del Tempio della pittura*, 1590; Lomazzo 1590) treated him predominantly as a painter. However, Peruzzi was not taken as a painter only by these painters/theorists, but also by Rafaelle Borghini who relied on Vasari's biography (Borghini 1584: 411–414), by Egnatio Danti who characterized him as "the first among those who practiced the art of the perspective in the age in which flourished the art of drawing", by Benvenuto Cellini as "the most excellent painter". And, even for Sebastiano Serlio, who gave homage to Peruzzi as his teacher, he was "not only a great painter, but also very intelligent in architecture" (Pope-Henessy 1946: 236; Kuhn 2009: 411–412). And in a short biographic record, the French 17th-century artist/theorist Roger de Piles concentrated on Peruzzi's stage designs (De Piles 1699: 216–217). It seems that each of these theorists brought forth those qualities of Peruzzi's work that suited their own interests, or reflected the most distinguished art practice of their day. Thus, de Piles would recognize his stage sets and machines as the basis of the ever-growing art of the state theater and opera in France, and Vasari and Lomazzo, as painters, would recognize Peruzzi's paintings as early examples of illusionistic decoration that would develop into the quadratura painting (*di sotto in su*), based on mathematical principles, privileging painting over architecture – the points whose closer investigation exceeds the limited scope of this paper.

In his *Life of Baldassare Peruzzi*, Vasari described the artist as a skilled refined master of drawing, timid, discrete, noble, virtuous, diligent and calm (Vasari 1568: 689–699). The qualities of his paintings, according to Vasari, were: drawing, perspective, relieflike, great skill of execution, imitation of nature, chiaroscuro:

> (...) Baldassare Peruzzi, a painter and architect of Siena, of whom we can say with certainty that the modesty and goodness which were revealed in him were no mean offshoots of that supreme serenity for which the minds of all who are born in this world are ever sighing, and that the works which he left to us are most honorable fruits of that true excellence (...) [A]ssociating with persons of ability, and particularly with goldsmiths and draughtsmen (...) he devoted himself (...) to drawing (...) [and] to painting with such zeal, that in a very short time he made marvelous progress therein, imitating living and natural things as well as the works of the best masters (...) His first work (...) was in a little chapel (...) wherein he executed some figures with (...) grace [in Rome] Baldassare entered the workshop of (...) a painter [who] (...) placing a panel primed with gesso before Baldassare, but giving him no scrap of drawing or cartoon, told him to make a Madonna upon it. Baldassare

> took a piece of charcoal, and in a moment, with great mastery, he had drawn what he wished to paint in the picture; and then, setting his hand to the coloring, in a few days he painted a picture so beautiful and so well finished, that it amazed not only the master of the workshop, but also many painters who saw it. (Vasari 1568: 689–690)

Vasari goes on describing Peruzzi's paintings done in fresco or on facades in chiaroscuro and perspective "with much grace and in a very beautiful manner", and "most beautiful scenes in chiaroscuro (...) after the manner in which the ancient Romans used to fight (... [with]) many antique instruments of war (...) held to be among the best works that he ever made". The association with Agostino Chigi, enabled him to "maintain himself while studying the antiquities of Rome (...) particularly those in architecture, wherein (...) in a short time he made marvelous proficiency, which afterwards brought him (...) great honor and profit. He also gave attention to perspective, and became such a master of that science". For Pope Julius II, Baldassare painted, in *chiaroscuro*, the months of the year "with beautiful invention". Then, Vasari mentions Peruzzi's first architectural work, the

Fig. 2. Villa Chigi (Farnesina), 1506–1510, Rome (http://www.turismoroma.it/cosa-fare/villa-farnesina?lang=en)

Palace of Agostino Chigi (Fig. 2) executed with such beautiful grace that it seems not to have been built, but rather to have sprung into life; and with his own hand he decorated the exterior with most beautiful scenes in terretta. The hall, likewise, is adorned with rows of columns executed in perspective, which, with the depth of the intercolumniation, cause it to appear much larger. But what is the greatest marvel of all is a loggia that may be seen over the garden, painted by Baldassare with scenes (...) such that nothing more beautiful can be imagined; and (...) the ornamentation, drawn in perspective with colors, in imitation of stucco, is so natural and lifelike, that even to excellent craftsmen it

Fig. 3. Baldassare Peruzzi, *Perspective View of Sala delle prospettive*, 1515–17, fresco, Villa Chigi (Farnesina), Rome (https://www.wga.hu/support/viewer/z.html)

appears to be in relief. (Vasari 1568: 690–691) (Fig. 3)

So, Vasari describes various Peruzzi's marvelous perspectives, executed with much diligence; counterfeited decorations of stucco and their illusionism and figures in foreshortening seen from below wrought with extraordinary art and executed with supreme beauty and grace; the perspective views of stage scenery (Fig. 4):

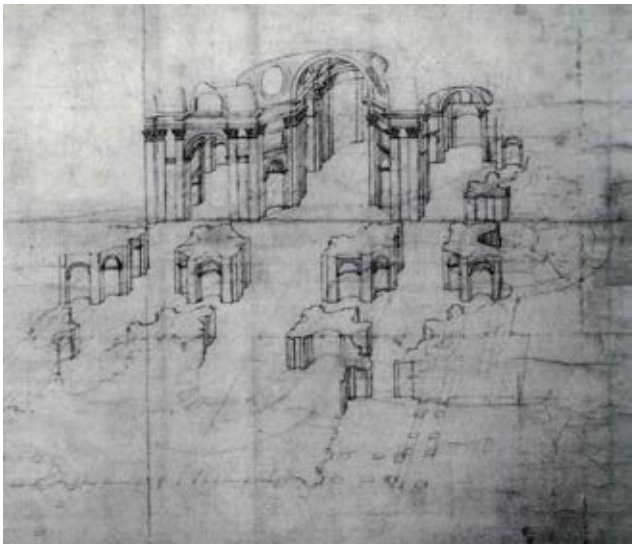


Fig. 4. Baldassare Peruzzi, *Project for St. Peter's, pen and ink*, 1520–35, Uffizi Florence (http://stpetersbasilica.info/Plans/Architecture2.htm)

> And in the magnificent festival (...) on the Campidoglio when the baton of Holy Church was given to Duke Giuliano de' Medici (...) what amazed everyone most was the perspective view or scenery for a play, which was so beautiful that it would be impossible to imagine anything finer, seeing that the variety and beautiful manner of the buildings, the various loggie, the extravagance of the doors and windows, and the other architectural details that were seen in it, were so well conceived and so extraordinary in invention, that one is not able to describe the thousandth part. (Vasari 1568: 691)

Even when turning to the commission Peruzzi received from the wardens of St. Petronio in Bologna, Vasari pointed to Peruzzi's drawing skills: "he drew that building in such sharply-detailed perspective that it appears to be in relief" (Vasari 1568: 692). He gave a similar account on Peruzzi's involvement with the building of the church of St. Peter's in Rome, summoned by Pope Leo X (Fig. 5):

> That Pontiff wished to finish the building of S. Pietro, begun by Julius II after the design of Bramante, but it appeared to him that the edifice was too large and lacking in cohesion; and Baldassare made a new model, magnificent and truly ingenious, and revealing such good judgment, that some parts of it have since been used by other architects. So diligent, indeed, was this craftsman, so rare and so beautiful his judgment, and such the method with which his buildings were always designed, that he has never had an equal in works of architecture, seeing that, in addition to his other gifts, *he combined that profession with a good and beautiful manner of painting* [italic, A.M.]. (Vasari 1568: 693)

Having finished the official biographical assessment with a concluding remark that, although the "talents and labors of this noble craftsman were so great, they brought much more benefit to others than to himself", and that none of his noble patrons gave him any remarkable reward, Vasari noted Peruzzi's legacy as an architect whose research in ancient architecture became the foundation of Sebastiano Serlio's treatise on architecture: "The heir to many of the possessions of Baldassare was Sebastiano Serlio of Bologna, who wrote the third book on

Fig. 5. Baldassare Peruzzi, *Allegory of Mercury*, 1530–32, pen, brown ink, brown wash, Museé du Louvre, Inv. 1419 (https://www.google.com/search?tbm=isch&sa=1&ei=LWBEXMCiL4TekgXg4YmgCg&q=peruzzi+allegory+of+mercury+louvre&oq=peruzzi+allegory+of+mercury+louvre&gs_l=img.3...94635.103809..103948...3.0..0.224.6993.0j43j1.....1....1..gws-wiz-img.....35i39j0j0i8i30j0i24.EhHd0w_M7zs#imgrc=DhE6vQbKm3aoEM)

architecture and the fourth on the antiquities of Rome with their measurements; in which works the above-mentioned labors of Baldassare were partly inserted in the margins, and partly turned to great advantage by the author." (Vasari 1568: 695) In conclusion, Vasari stated that Peruzzi's talent was missed and his "name and fame became greater after his death than they had been during his lifetime", and reminded that Peruzzi drew "very well in every manner, with great judgment and diligence, but more with the pen, in watercolors, and in chiaroscuro, than in any other way" (Vasari 1568: 694–695).

Back to Serlio and Peruzzi's legacy, and to Vasari's accusation for plagiarism, we should note that Serlio did give due credit to Peruzzi as his teacher in the first published part, i.e. the fourth book, of his *All the works on architecture and perspective* (*Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*) published from 1537 to 1575, titled *Regole generali di architetura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli esempi dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvvio*, 1537. In the Introduction to the Book, Serlio wrote that "it pleased God to endow [me with this art] through Baldassare Peruzzi, my teacher (...) For everything that you find in this book that pleases you do not praise me, but my teacher Baldassar Petruccio da Siena, who was not only the most learned in this art, in both its theory and practice, but was also very courteous and liberal, and especially to me, since everything I know, I know owing to his goodness." (Serlio 1537: 4–5)

Vasari incorporated a Peruzzi's drawing into his book, "full of invention and caprice [with] a piazza filled with arches, colossal figures, theatres, obelisks, pyramids, temples of various kinds, porticoes, and other things, all after the antique, while on a pedestal stands a Mercury (...) an invention as ludicrous as it is beautiful and bizarre", (Fig. 6) which may serve as an introduction into Peruzzi's reception in Lomazzo's *Idea of the Temple of Painting*, as he placed Peruzzi under the influence of Mantegna whose planet was Mercury.

The 16th-century art theory's tendency to define and classify the groups of similar characteristics in a clear scheme resulted in the system of artistic styles, either in relation to national, individual, or period styles, as in Vasari's *Lives*. Lomazzo's *Idea*, on the other hand, represents a system of the art of painting as an elaboration of its basic principles expounded in his 1584 *Treatise on the Art of Painting, Sculpture and Architecture* (*Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*), a system perfectly fitting the intellectual atmosphere of the time. In the *Idea*, Lomazzo developed a separate system of artistic styles, recognizing their uniqueness, classified according to artistic archetypes, and to their representatives (artists), and not according to periods as in Vasari.

Lomazzo's *Idea* contains the description of an imaginary building, a temple, whose architectural structure is supported by seven columns, seven principal parts of painting: proportion, movement, color, light, perspective, composition, and form. They are governed by seven "governors", the Renaissance painters: Michelangelo, Gaudenzio Ferrari, Polidoro da Caravaggio, Leonardo, Raphael, Mantegna and Titian. All the seven parts of painting are present in the works of each of these artists. However, one part is more prominent in the works of one of the artists than in the works done by others. This particular artist becomes the embodiment of that particular part or element of the art (thus, light can be best observed in Leonardo, perspective in Mantegna, color in Titian, etc.). Under these governors work their imitators: Michelangelo's imitators were Baccio Bandinelli, Daniello Ricciarelli, Sebastiano del Piombo, Marco da Siena, and Pelegrino Pellegrini; working under Mantegna's influence were Vincenzo Foppa, Bramante (whom Lomazzo considers a painter), Bernardo Zenale, Buttinone, Bramantino, and Baldassare Peruzzi (Lomazzo 1590: 329, 363–369).

The whole edifice rests on astrological cosmology (theory of astrological types was the core of 16th-century psychology) and on the system of correspondences, with each of the seven artists (governors/columns) representing a planet with corresponding metal, animal, ancient sage, and so on. By relating artists to planets, Lomazzo attempted to describe their nature, thus creating a psychology of art. In addition, as a typical Mannerist painter/theorist, Lomazzo did not advocate the observation of nature in his theory, taking astrology (in vogue at the moment) as the scientific basis of art – thence the planets under whose influences the seven governors are working. We should note that Lomazzo did find design (*disegno*) the uniting, underlying principle of all arts, in which he followed Vasari's system: "all arts serve disegno and are united in such way that when one is missing, all others are lost". (Lomazzo 1590: 59)

At the beginning of the *Idea*, writing on the rational manners to study the art of painting, i.e., on imitation of other artists' styles, Lomazzo wrote:

> One works through imitation when he lacks perfect knowledge of terms and precepts of art, with which one could work independently, with observation only of the works of others, and working in such way follow the manner of other excellent painters, such as Danielle da Volterra and Sebastiano del Piombo who work under Michelangelo, Bernardo Soiaro, Giulio Campi and Ercole Porcacino under Antonio da Corregio, and others who follow the manners of other governors of art, that would take too long to enumerate. (Lomazzo 1590: 31)

Given the fact that Lomazzo placed Peruzzi under Mantegna's aegis, we may assume that Peruzzi also belonged to the imitators, as opposed to those who worked through study, and we may assume that, according to the theory of correspondences, Peruzzi was endowed with the same qualities as his model, Mantegna (cf. Kauffmann 1963).

To be sure, Lomazzo mentioned Peruzzi in the chapter on ancient and modern writers on art, designating him as the architect who authored the "magnificent work which was published under another's name, titled *I cinque libri d'architettura di Sebastiano Serlio* [sic!]", the statement immediately followed by the note about Mantegna's drawings of perspective, with figures rendered according to his standing point (Lomazzo 1590: 47). Lomazzo did give architecture a prominent place among the arts. Writing on the sciences necessary for a painter, Lomazzo stated that he must be instructed in architecture, "since painting is largely composed of this science". Architecture must be "thoroughly understood" by painter, and he must know its rules in order to practice it. And these rules can best be learned by observing the form of good ancient constructions, such as Colosseum and Pantheon, and modern buildings by Bramante, Michelangelo, Peruzzi, and others (Lomazzo 1590: 89). Lomazzo praised Mantegna's use of geometry and perspective with which he easily brought harmony to his compositions (Lomazzo 1590: 93). A good painter, in addition, had to be a philosopher in order to be able to know the nature of things he was to represent, and to give each of them the right quality of light, its proper place, action and function, and similar, as did the wise Leonardo, the gymnosophist Michelangelo, the *matematician Mantegna* [italics A.M.], the two philosophers Rafael and Gaudenzio, and the grand druid Dürer (Lomazzo 1590: 97).

Lomazzo attributes the qualities of painting to seven artists/painters – the seven principal parts of painting, that appear as statues made of materials corresponding to their respective planets. Thus, Mantegna's planet is Mercury, and his statue made of frozen quicksilver that signifies his "sharp prudence" (Lomazzo 1590: 107). Enumerating the qualities of painters/governors, Lomazzo assigns the following attributes to Mantegna, the sixth governor:

1. Mantegna used Mercurial proportions, and his style is graceful, elegant and profound (Lomazzo 1590: 115).
2. his movement is the one of prudence, vivacity, firmness, clarity, vigor, of inventive genius, discursive reason, rapid movement and self-restraint, etc. (Lomazzo 1590: 119);
3. in applying color, Mantegna acted with diligence and acute inventive genius, and surpassed all others by far (Lomazzo 1590: 127);
4. Mantegna applied lively and meticulous *lighting*, harmoniously graceful, with melodious reflections (Lomazzo 1590: 132–133);
5. as for perspective, Mantegna was the first to point to its importance, because he realized that "without it, painting is nothing". Thus he showed how to make everything correspond

to the "angle from which it is viewed, as may be observed in his own works, executed with great diligence" (Lomazzo 1590: 136–137);

6. regarding composition, Mantegna displayed precision and diligence in the disposition of the parts of his figures, large and small. And in this he was so exceptional that it seemed that "nature itself created and destined him for this purpose" (Lomazzo 1590: 145);
7. as for the form, Lomazzo gave each governor an animal whose nature conforms to the kind of form he has chosen to follow, meaning that, knowing the nature of the animal, one immediately knows which is the form of the governor to which it was given. The natural conformity between the governors and the nature of these animals explains why the governors apply (in painting) certain style, the style adapted to their respective animals and their natures. Interestingly, Lomazzo attributes to this conformity to nature the cause for one painter's "following the form of one governor, and others of another" (Lomazzo 1590: 147). To Mantegna, Lomazzo gave snake, a prudent animal, because he displayed prudence, and his own expression reveals sharpness and desire for truth of what he represented in his works; and in this "he resembled the Arab Alhazen or the Syracusian Archimedes". (Lomazzo 1590: 151)

We may assume, as we noted above, that Mantegna's followers/imitators, shared his qualities – Peruzzi among them, and his works as described in Vasari's *Lives*, largely conform to this ordered mathematical, clear, perspectival, inventive and sharp expression. However, regardless of all the previously noted Mantegna's qualities, Lomazzo concludes that *no special merit or quality can be ascribed to Mantegna*, the sixth governor! "Although possessing all the qualities, especially that of perspective, his principal one, he was unable to conceal its intricacies with his style in order to make it appear free of art. For, under him in this part, and under Vincenzo Foppa and Bramante, famous became Bernardo Zenale, Butinone, Bramantino, and Baldassare Peruzzi, who ventured to collocate things according to our point of view, as ancient Aclepiodorus had done before." (Lomazzo 1590: 369)

The biased reception of Peruzzi's works might have been the result of its diversity. Vasari did develop the idea of *disegno* as the founding principle of all three arts (painting, sculpture and architecture) by 1568, the year of the publication of the second edition of his *Lives*, but failed, if we may say so, to use it to unite such a complex oeuvre, either in its conceptual or practical artistic sense. The tendency to give precedence to painting also seems a possible reason to concentrate on Peruzzi's qualities as a painter, or it was the result of growing body of art theory of the 16th century which developed far beyond practical manuals of the earlier tradition, in the quest for a system of art (of painting predominantly) based either on period, national, personal styles, or formal constituent parts of the art of painting, as in Lomazzo's system, moving toward speculation beyond any treatise on architecture of the times. Peruzzi's mastery of perspective belongs to painting as much as to architecture, uniting these realms, and it may be that the specific natures of these media prevented those who mastered in one of them – in the case of Vasari and Lomazzo in painting – to move beyond their specific distinctions.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

Ackerman, James S. "Architectural Practice in the Italian Renaissance." *Journal of the Society of Architectural Historians* 13. 3 (1954): 3–11.

Adams, Nicholas. "Baldassare Peruzzi as Architect to the Republic of Siena 1527–1535. Archival Notes." *Bullettino Senese di Storia Patria* 88 (1981): 256–267.

Beltramini, Maria, Caroline Elam (eds.). *Some Degree of Happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*. Pisa: Edizioni ETS, 2010.

Borghini, Raffaelle. *Il riposo*. Fiorenza: Giorgio Marescotti, 1584: 411–414. <https://archive.org/details/riposodiraffaell00borg/page/n3>

Brothers, Cammy. "What Drawings did in Renaissance Italy." In: Payne, Alina (ed.). *The Companions to the History of Architecture, Vol. 1, Renaissance and Baroque Architecture*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, Inc. 2017, 2–32.

Bruschi, Arnaldo. "Baldassare Peruzzi per San Pietro. Aggiornamneti, ripensamenti, precisazioni." In: Frommel, Christoph L. et al. (eds). *Baldassare Peruzzi, 1481–1536*. Siena: Marsilio, 2009, 353–370.

Fiore, Francesco Paolo. "Baldassare Peruzzi a Siena." In: Frommel, Christoph L. et al. (eds). *Baldassare Peruzzi, 1481–1536*. Siena: Marsilio, 2009, 83–94.

Frommel, Christoph L. et al. (eds). *Baldassare Peruzzi, 1481–1536*. Siena: Marsilio, 2009.

Frommel, Christoph L. "Ala maniera e uso delj bonj antiquj": Baldassare Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico." In: Frommel, Christoph L. et al. (eds). *Baldassare Peruzzi, 1481–1536*. Siena: Marsilio, 2009, 3–82.

Grau, Oliver. "Into the Belly of the Image: Historical Aspects of Virtual Reality." *Leonardo* 32. 5 (1999): 365–371.

Hall, Marcia. *After Raphael. Painting in Central Italy in the Sixteeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Hubert, Hans W. "Baldassare Peruzzi und der Naubau der Peterskirche in Rom." In: Frommel, Christoph L. et al. (eds). *Baldassare Peruzzi, 1481–1536*. Siena: Marsilio, 2009, 371–411.

Huppert, Ann C. *Becoming an Architect in Renaissance Italy. Art, Science, and the Career of Baldassarre Peruzzi*. New Haven and London: Yale University Press, 2015.

Huppert, Ann. "Envisioning New St. Peter's: Perspectival Drawings and the Process of Design." *Journal of the Society of Architectural Historians* 68. 2 (2009): 158–177.

Jones, Mark Wilson. "Palazzo Massimo and Baldassar Peruzzi's Approach to Architectural Design." *Architectural History* 31 (1988): 59–106.

Kauffmann, Georg. "Peruzzis Musenreigen." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 11. 1 (1963): 55–61.

Kuhn, Jehane R. "La buona squola di Baldassare": Vignola's Due Regole as a Souce for Peruzzi's Perspective Techniques." In: Frommel, Christoph L. et al. (eds). *Baldassare Peruzzi, 1481–1536*. Siena: Marsilio, 2009, 411–442.

Lomazzo, Giovan Paolo. *Idea del Tempio della pittura*. Edited by Robert Klein. Firenze: Istituto nazionale di studi sul rinascimento, 1974.

Marani, Pietro C. "A Reworking by Baldassare Peruzzi of Francesco di Giorgio's Plan of a Villa." *Journal of the Society of Architectural Historians* 41. 3 (1982): 181–188.

Marek, Michaela J. "Raffaels Loggia di Psiche in der Farnesina: Überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung." *Jahrbuch der Berliner Museen* 26 (1984): 257–290.

Piles, Roger de. *Abregé de la vie des peintres*. Paris: Charles de Sercy, 1699, 216–217. <https://archive.org/details/bub_gb_zAbkIJvB5xoC/page/n7>.

Pope-Hennessy, John. "A Painting by Peruzzi." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 88.523 (1946): 236–241.

Quinlan-McGrath, Mary. "The Astrological Vault of the Villa Farnesina Agostino Chigi's Rising Sign." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 47 (1984): 91–105.

Rowland, Ingrid D. "Render Unto Caesar the Things Which are Caesar's: Humanism and the Arts in the Patronage of Agostino Chigi." *Renaissance Quarterly* 39. 4 (1986): 673–730.

Serlio, Sebastiano. *Regole generali di architetura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, et composito, con gli esempi dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvvio*. In Venetia per Francesco Marcolini da Forli MDXXXVII <available online: https://ia801207.us.archive.org/10/items/gri_33125008802213/gri_33125008802213.pdf>

Taylor, Paul. "Boötes on the Farnesina Ceiling." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 67 (2004): 295–300.

Tschudi, Victor Plahte. "Peruzzi, St. Peters, and Babylon." *Notes in the History of Art* 19. 3 (2000): 7–15.

Vasari, Giorgio. "Vita di Baldassare Peruzzi Sanese pittore et architetto." In: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Florenzia: Appresso i Giunti, 1568: 689–699.

Yoko Hara, Mari. "Capturing Eyes and Moving Souls: Peruzzi's Perspective Set for La Calandria and the Performative Agency of Architectural Bodies." *Renaissance Studies* 31. 4 (2016): 586–607.

Ziefer, Anka. "Marte e Venere sorpresi da Vulcano: la fortuna iconographica di un affresco perduto di Baldassare Peruzzi per la Villa Farnesina a Roma." In: Beltramini, Maria, Caroline Elam (eds). *Some Degree of Happiness. Studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*. Pisa: Edizioni ETS, 2010: 207–231.

Ангелина Р. Милосављевић

ЂОРЂО ВАЗАРИ И ЂОВАНИ ПАОЛО ЛОМАЦО О БАЛДАЗАРУ ПЕРУЦИЈУ. ЈЕДАН ОСВРТ НА РЕЦЕПЦИЈУ ЊЕГОВОГ ДЕЛА У ЛИТЕРАТУРИ О УМЕТНОСТИ У XVI ВЕКУ

Резиме

Балдазаре Перуци (Baldassare Peruzzi, 1481–1536) био је типичан вишеструко талентован ренесансни уметник који је у свом времену био поштован као сликар, архитекта и сценограф, и чија дела не престају да привлаче пажњу истраживача. У раду желимо да представимо рецепцију Перуцијевог дела у теорији уметности XVI века, са посебним освртом на *Животе славних сликара, скулптора и архитеката* Ђорђа Вазарија (Giorgio Vasari) из 1568. године, и на *Идеју о храму сликарства* Ђованија Паола Ломаца (Giovanni Paolo Lomazzo) из 1590. године. Иако су ови сликари и теоретичари уметности признавали значај његових архитектонских достигнућа, најпре Фарнезине и Палате Масимо, као и његове архитектонске цртеже, они су га третирали превасходно као сликара, за разлику од савремене тенденције да се Перуци посматра углавном као архитекта. У свом биографском приступу, Вазари се концентрисао углавном на Перуцијева дела као сликара, мајстора цртежа и мајстора у представи перспективе, као и илузионистичке декорације. У свом комплексном систему уметности сликарства, Ломацо је Перуција сместио под утицај мајстора цртежа и перспективе Андреја Мантење (Andrea Mantegna). Склоност коју су показала ова два уметника и теоретичара може бити последица њихових уметничких опредељења, јер су обојица били сликари, али и тежње да се у уметничкој теорији XVI века, нарочито теорији сликарства, уметност систематизује према епохама, стиловима националних школа или специфичним особинама појединачних уметника.

Кључне речи: Балдазаре Перуци, Ђорђо Вазари, Ђовани Паоло Ломацо, уметничка теорија, сликарство.

* Уредништво је примило рад 11. XII 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 75”17”

МАРИНА Н. ЦВЕТАЕВА
Музейного дела и охраны памятников, Институт философии СпбГУ*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

„Таинство души” в русском портретном жанре XVIII века

АПСТРАКТ: В контексте духовно-эстетической проблематики в статье анализируется философия человека – „мир души” на примере портретного жанра XVIII века. На примере творчества Н. Никитина, И. Вишнякова и Ф. Рокотова исследуется семантическая природа изобразительных категорий. Отмечается необходимость при анализе классического искусства опираться на фундаментальные сферы древнерусской культуры, ее литургико-сотериологические и нравственно-психологические основания. Такой подход помогает расширить интерпретационные модели и методы экспонирования художественного наследия. На примере творчества Ф. С. Рокотова рассматриваются способы интерпретации такого явления, как масонство, повлиявшего на многие сферы искусства XVIII-первой половины XIX века. Анализируется образно-выразительная семантика барокко и рококо.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: барокко, Богопознание, богословие культуры, духовно-телесная целостность, икона, масонство, мистика, образ, онтология, рококо, Н. Никитин, И. Вишняков, Ф. Рокотов, сотериология, семантика.

Учитывая непрестанный диалог с мировым искусством, философско-эстетическим наследием Востока и Запада, необходимо вглядеться в прошлое, познать национальный опыт в понимании феномена человека, его „внутренней вселенной”. В этом отношении особый интерес представляют кризисные и переломные эпохи, отражающие смену культурных вех, национальных приоритетов, духовно-нравственных представлений, к которым относится XVIII век. Переход к освоению европейской культуры, системы ценностей не был безмятежным, он отмечен не только успехами, но и значительными потерями, проявившимися позднее, – невосполнимой утратой жизненных смыслов, онтологическим разрывом национальной корневой основы. Секуляризация дворянства, отдаление его от собственной культурно-религиозной традиции, ощущение себя „чужестранцами” трагически отразилось на судьбах страны в эпоху русских революций.

* mtsvetaeva@rambler.ru

Важно отметить, что барокко в России пришло на смену не Ренессансу или античности, а христианскому миросозерцанию, многовековой культуре, основанной на духовно-телесной целостности, храмовом мировосприятии, неоспоримым приоритете вечного над временным. В период позднего Средневековья „русская художественная культура, испытывая воздействие культуры Запада, умело применяла ее возможности не для уподобления Европе, а для обновления собственной традиции" (Преображенский 2016: 260).

В духовно-нравственном смысле не бесспорным является тезис, что лучшее в отечественной культуре было рождено во дворцах и усадьбах русской аристократии. Русская культура в XVIII веке явила не только диалог с западноевропейским искусством, но и православия с католичеством, протестантизмом, деизмом, затронувший, как известно, многие сферы духа, мысли и чувства. Многое ушло тогда в „подполье", превратившись впоследствии в религиозный, политический и художественный „андеграунд". Несмотря на обширные исследования в области теории искусствознания (Голлербах 1923; Евангулова; Ильина 1999; Ильина, Станюкович-Денисова 2017; Кочек 1963; Кареев 1994; Лапшина 1959; Молева 1994; Сучков 1976), указанный период еще не достаточно изучен с точки зрения богословско-эстетической целостности искусства (Цветаева 2012). Данная статья посвящена выдающимся портретистам XVIII века – И. Н. Никитину, И. Я. Вишнякову и Ф. С. Рокотову, отразивших антиномии национальной психологии, ее духовно-нравственную вселенную.

Портрет в искусстве петровской эпохи исполнял миссию посла, дипломата, торгового агента, добывая славу Отечеству. Посвященный высоким особам (Скворцова 2015) и „маленькому человеку", камерный и репрезентативный, лирический и салонно-заказной он приоткрывал тайны судеб и биографий. Решенный в многообразной художественной манере, он передавал музыку и поэзию русской жизни, ее образы, идеи и вопрошания. Пророчествуя о семье (Колмогорова 2016), о единстве и разрывах, в их интимно-камерных и лирических сюитах отражалась душа, ее внутренний и потаенный мир. Портреты петербургского и провинциального дворянства, в чести и опале, „служилого" и праздного, написанные на разные случаи жизни – рождение ребенка, свадьба, награждение, продвижение по службе; бытовые и парадные, камерные и репрезентативные – они раскрывали дух и образ русского человека. Подлинность и нежность чувств сочетались с холодной манерностью и куртуазной элегантностью, вера – с иронией, глубокая рефлексия – с праздностью. Европейская стилистика барокко и рококо отражала дворянский дух, его западные увлечения; культуру светского этикета, типологию чувств галантного века. Приоткрывая грани и оттенки, дворянский портрет стал летописью рода, скрывающей и славу, и горькую истину.

Искусство Нового времени, как известно, отразило многие сферы общественно-политического сознания, нравственно-религиозной и художественной жизни. Через семантику петербургского периода, философско-эстетические идеи барокко и рококо, мы приобщаемся к познанию важнейших универсалий, эмоционально-психологическим и мировоззренческим аспектам. В моделях „дворца-вселенной" и „дворянской усадьбы" раскрываются многие явления, характерные для данной эпохи, в которых идеи Разума, Прогресса, культа Природы и Гармонии сочетались с театрализацией и чувственностью, мистической отрешенностью и „иллюзиями" беспечного праздника.

В барокко воплощались контрасты, национальные, классовые, эмоционально-психологические, эстетические; причудливым образом сочетался порок и добродетель, красота и уродство. Жажда впечатлений, стремление к научному и рациональному соединяли „великое" с „малым", взгляд в микроскоп с телескопическим взглядом на мир. Барочный портрет, способ художественного видения натуры развивался на фоне синтеза Слова и Образа, проявленного в архитектуре, живописи, графики, садово-парковом и музыкально-театральном искусстве. При этом в портретах великих мастеров разговор о души был невозможен вне культурно-родовых и религиозно-нравственных традиций, ибо культура есть человеческая родословная.

Специфика искусства XVIII века определялась еще и тем, что оно вбирало многие традиции, связанные с религиозным наследием, церковным творчеством иконописцев и светских художников, библейской тематикой, сокрытым духом христианского миропонимания. Размышляя о семье, создавая ее иконографию, по-разному осмысляли древнерусское наследие И. Н. Никитин, А. М. Матвеев, И. Я. Вишняков, Ф. С. Рокотов, живописно-пластической символикой говорили о грации и кокетстве, манере двигаться и носить костюм, музицировать и предстоять перед вечностью. В портретной галерее представлены многие оттенки любви и нелюбви.

В творчестве русских портретистов противоречиво сочетались древнерусские и западноевропейские тенденции. Целомудренное отношение к человеку как творению Божьему диктовало особый язык форм, этикетных норм, манеры предстоять перед зрителем и вечностью. Западноевропейское мироощущение, связанное с эвдемоническим миросозерцанием, взывало к иному эстетическому языку, семантики пространственно-временных и светоцветовых символов, жанровой иерархии, приоритета душевного над духовным. Многое осталось в прошлом, например, понимание творчества как духовной аскезы. Обратимся к конкретным именам и произведениям.

Христианские основы понимания личности, тайны внутреннего человека прочувствованы в портретном творчестве И. Н. Никитина, заложившего психологические основы для развития русского реалистического искусства.

Судьба Никитина – его жизнь, слава и скорби, доносы и опала, каторга и смерть отразили образ времени; раскрыли творчество, основанное на древнерусской культуре, парсуне, европейском (голландским) искусством и духе Петровской эпохи как дар таланта и дар страданий.

Родился И. Н. Никитин в 1680 году в родовом гнезде Романовых – Измайлове – „маленьком кусочке Европы на русский лад. В Измайлове соединялось старое и новое, традиции и новаторство: старинные боярские палаты, и итальянские палаццо; библиотека, театр, которые не мешали обитателям „собираться в пятиглавой церкви, выстаивая обедни и всенощные, пасхальную, рождественскую и другие службы" (Андреева 1984: 194).

Начало – церковный хор, грамота по Библии. Будущий художник много копировал. Первый профессиональный учитель еще „не развившегося гения", видевшего только иконы и гравюры, – голландец де Брайн, видевший мировую коллекцию и объездивший полсвета. Становление будущего гениального живописца формировалось на средневековом принципе: ученик – подмастерье – мастер; на древнерусских традициях, школе

Сл. 1. И. Никитин, *Портрет Петра I* (ГРМ)

Оружейной палаты и Санкт-Петербургской типографии, уроках А. Шхонебека, И.-Г. Таннауэра, К. Мора. Пенсионерство во Флоренции, Риме, Венеции, изучение великих итальянских мастеров – Рафаэля, Перуджино, Микеланджело, Джорджоне, Боттичелли. Будучи из среды духовенства, Никитин, не имея ни богатства, ни дворянского титула, сохранил главное – достоинство: никогда не подписывался „Ивашкой".

Основа его творчества – внутренний мир человека, его душевные антиномии. В лучших своих работах (*Портрет Петра I в круге*, *Напольный гетман*, *Портрет канцлера Г. И. Головкина*), он старался проникнуть в невидимое, быть его молчаливым созерцателем, оставаться наедине с моделью. Его духовно-эстетическим манифестом стал *Портрет Петра I в круге* (нач. 20-х гг., ГРМ). (сл. 1)

Выбирая круг, Никитин помнил о его символических и композиционных особенностях, выраженных в иконописи. Круговая композиция отражала созвучие и единство, целостность и гармонию – „дыхания небес". В картине Никитина он приобретает иные смысловые оттенки. Изображая Петра I, не торжественно и не велеречивого, без орденов и мантии, художник, может быть единственный в русском искусстве, увидел душевные раны императора, страдающую личность. За умом, волей, энергией Отца Отечества, Петра Великого, Императора Всероссийского проглядывает двойственность, „раздор" души, одиночество – крестное бремя страстей и власти. Изображение лица на темном фоне обнаружило два онтологически противоположных понятия – свет и тьму.

Как знаки религиозного символизма, свет и цвет, разработанные в христианской эстетике. Означая тьму и смерть, максимально удаленное от Бога пространство, противоположное Божественному Свету, Его литургико-сотериологической целостности, метафизика черного раскрывается в таких иконах, как *Сошествия во ад*, *Воскрешение Лазаря*, *Чудо Георгия о змие*. Символизм черного цвета обозначал зло в духовно-психологической реальности.

Как важнейшее средство психоанализа, светотень обнажила двойственность, трагическую противоречивость внутреннего. Пришедший на смену золоту иконописи, его светоносной силе и энергии, темный фон означал „падение с небес", сошествие в земную юдоль. Связанный с жестокостью многих революционных преобразований, черный цвет стал метафорой власти, о которой спорили западники и славянофилы. Лицо Петра, изображенное в круге, воплощало образ и мучителя, и преобразователя, и жертвы, и палача. Композиционный круг стал символом антиномий души, существованием двух природ – земной и небесной, разъединений (религиозных, нравственных, социально-психологических, классовых), символом автономии. Онтология „черного" определяется

зримыми глубинами, аффектами, тайнами подсознания, цветом пороков и страстей, обугливающих душу. Таким образом, данная „иконография" стала образом революционных преобразований, олицетворяла слом корневой системы в пространстве личности и русской действительности XVIII века.

Иное мироощущение, связанное с лирико-поэтическим восприятием натуры, представлено в творчестве И. Я. Вишнякова. Его полотна отличает особая деликатность и чистота. Не неумением или незнанием анатомии определялись их образность и подход к телесному, а приоритетом духа. *Таинство души* с неповторимым живописно-пластическим совершенством прозвучало в портрете Сарры Фермор (1749, ГРМ). (сл. 2)

Сл. 2. И. Я. Вишников, *Портрет Сарры Элеоноры Фермор* (Ок 1750 ГРМ)

На фоне многих аллегорических композиций, изображающих детство игриво, фривольно, чувственно, эротично в образах женманного рококо, портрет девочки Фермор завораживает метафорическим ансамблем, воплощая религиозный взгляд на человека. Вишняков находит особые поэтико-созерцательные интонации для глубинного прочтения характера. Системой тонких и изобразительно-живописных метафор – заря, хрупкое деревце, полупрозрачный пейзаж на дальнем плане, окутанный нежной дымкой тумана, розово-голубые дали, пространство мечты и надежды, мастер отражаете грани „между" здесь и там. В портрете-композиции, в портрете-размышлении репрезентативная форма сочетается с камерно-лирическим жанром, интимными интонациями. Юность подобна цветку, бутону, платье – чаше. Цветочная символика, жизнь в своей хрупкой телесности подобная „пару, являющаяся на малое время" (Цветаева 2012: 134).

Портретируя ребенка, Вишняков пытается проникнуть в перспективу личности, сквозь толщу возраста, моды и времени, вкусов и этикета, увидеть нечто иное. Поэтизируя натуру, ее целомудрие и красоту, избегает точного анатомического очерка, опираясь не только на чувственно-телесное, но и величие духа. При всех сдвигах, графически-орнаментальном языке и плоскостной манере, представленных в портрете, красота, по представлениям Вишнякова, олицетворяя созвучие, симфоническое согласие частей и целого, где каждый фрагмент, имея поэтически-образное звучание, являет целостность и совершенство (Цветаева 2012: 135).

Соединение художественных приемов светского и церковного искусства порождало органический ансамбль композиционно-живописных средств, при котором элементы одной изобразительной системы усиливали ощущения нематериальности, воздушности, невесомости, другие – заземляли, подчеркивая телесность и чувственность.

Иное прочтение внутреннего мира представлено в портрете мальчика Г. Фермор. Мастер разрабатывает метафорический текст и знаки-символы: костюмчик не с плеча, шахматный пол, кукольная фигурка, паричок – кто и что перед нами? Игра судьбы, переставляющей пешки, „оловянных солдатиков" или личность? Художественное пространство в картине – темный кабинет, пол шахматной сеткой черно-белых квадратиков, имея свою тайну, олицетворяет мир замкнутый и несвободный, противостоящий внутреннему движению.

Философские вопросы, связанные с познанием „внутреннего человека", продолжаются в творчестве Ф. С. Рокотова – художника второй половины XVIII века. В его искусстве отразился интеллектуально-духовный мир русского дворянства, его сложная палитра, связанная с идеями масонства, увлечением нехристианской мистикой и средневековой магией; интересом к религиям и культам Древнего Востока, Китая, Японии, Индии, арабо-мусульманскому миру. Сложность внутреннего мира подобна тонкой сюите, театрально-музыкальной игре, где ум, воля, эмоции, мир сердца – лишь импульсы, флюиды, отзвуки и оттенки неуловимого. Живописный язык рококо, его цвет, форма, пластика, образный строй и характер героев, чуждый энергии и мощным ритмам барокко, выражался в нежной гамме пастельных тонов, в хрупкой изысканности силуэта, в меланхолии, холодной страстности и мистификации. Герои художника, будто лишенные плоти, кажутся парящими в живописном пространстве.

Масонская мистика проявлялась в искусстве в душевных тайнах, образном „зазеркалье" – картины в картине, „куклы-обманки", маски, зеркала, безделушки, напоминающие фигурки людей. Не только интерес к душевному строению был близок Рокотову, но и философия аскезы – очищения от страстей. Познанием „светотени" сердца, его душевных контрастов, в анализе „потаенного" открывается его художественная философия и образные решения.

Портретируя Павла I., будущего императора, когда ему было 7 лет, Рокотов увидел в его натуре и остроту ума, и благородство и жажду знаний, пафос свободы и достоинство, и нервозность, и экзальтацию. Живопись тонко выражает богатство психологических оттенков: бледность лица, подчеркнутая красным костюмом, полуулыбка, натянутая спина, почти фронтальный разворот фигуры – готовность к стоянию в истине. Хрупкость и нервозность ребенка сочеталась с мужеством и благородством будущего рыцаря.

Для понимания образно-тематического и чувственного мира героев Рокотова можно обратиться к экспозиции Русского музея, в которой портреты художника существуют в симфоническом пространстве, в ансамбле со скульптурами Ф. Ф. Щедрина и И. П. Прокофьева, живописью К. Л. Христинека, прикладным искусством. Мистическая атмосфера озвучивается пластическими творениями Ф. Ф. Щедрина *Диана* и *Венера* и И. П. Прокофьева „Морфей. Существуя в одном историко-художественном контексте, они задают особые интонации к пониманию камерно-интимных портретов мастера, приглушенного разговора, который не терпит „громких шагов". Богиня *Дианы*, изображенная в момент, когда нескромный взгляд застигает ее врасплох, усиливает атмосферу интимности. Помещенная в центр экспозиционного пространства скульптура *Венеры* Ф. Ф. Щедрина вводит не только в античный миф, но и мир русской природы, натурфилософию.

Особая роль принадлежит цвету, цветовому коду. Как духовно- психические энергии – цвет и свет характеризуют миры, их излучающие. Обозначая религиозно-бытийные

представления, образную символику, светоцветовые категории выявляют онтологический, сотериологический, символико-нравственный, анагогический, психологический и литургический планы произведения искусства. Символизм голубого цвета настраивает на понимание творчества Рокотова. Голубой – его основной символ в древнерусской культуре связан с цветом Богородицы и ангельских миров; цветом чистоты и возвышенности. Вне Божественной благодати он становится слабым, хрупким, беззащитным, пассивным и изнеженным; цветом мечтательного и меланхолического мироощущения. Особо зазвучавший в рококо, сентиментализме, импрессионизме, у художников *Голубой розы*, этот цвет отражает элегические состояния, мистические и лирические мечтания, скольжение и распыление. Голубой цвет интерьера наиболее созвучен образно-выразительной философии Ф. С. Рокотова.

Сл. 3. Ф. С. Рокотов, *Портрет А. П. Струйской* 1772. (ГТГ)

Живописно-композиционному таланту Рокотова была подвластна передача особой атмосферы душевного состояния. Радость, мир, любовь, согласие или ссоры передаются живописными излучениями, колоритом и дыханием живописной формы. В истории живописи воздушное сфумато, дымки, влага, дожди, солнечный свет, грозовое небо – метафоры душевных состояний.

Продолжая сюжетно-тематический диапазон живописцев первой половины XVIII века, Рокотов обращается к таинству брака. Анализируя своих героев – „русских европейцев", под маской галантности он пытается разглядеть подлинное и мнимое. В этом отношении удивительны портреты А. П. Струйской (сл. 3) и Н. Е. Струйского, исполненные в 1772 году в Москве, приуроченные к женитьбе Струйского на Александре Петровне Озеровой.

Образ Струйского сложен и загадочен: он писал стихи, коллекционировал произведения изобразительного искусства, был архитектором. Из трех церквей в его имении, две были построены по его чертежам. В Рузаевке имелась сельская типография, где Струйский печатал свои стихи и книги, преподносившиеся в подарок Екатерине II. По воспоминаниям И. М. Долгорукого, об эстетических вкусах хозяина свидетельствовал *Парнас*, по стенам которого стояли статуя Аполлона и девяти муз. "Однако тут же, на столе, „рядом с сургучом был брошен алмазный перстень, а возле большой рюмки стоял

поношенный бюст. И все это было покрыто толстым слоем пыли. Струйский преднамеренно так располагал вещи и называл сей порядок „поэтическим беспорядком" (Сучков 1976: 16). Но иногда *Парнас* превращался в тайную канцелярию, где Струйский судил и наказывал своих крестьян, прибегая к пыткам, "отслужив Фемиде, он приступал к служению Аполлону". Как отмечает И. М. Долгорукий, „какой удивительный переход от страсти самой зверской, от хищных таких произволений, к самым кротким и любезным трудам, к сочинению стихов, к нежной и вселобзающей литературе. Все это непостижимо!.. Подивимся и замолчим" (Сучков 1976: 16).

Иной душевный строй представляла личность его жены. Долгорукий писал: „Я признаюсь, что мало женщин знаю таких, о коих обязан бы я был говорить с таким чувством усердия и признательности, как о ней" (Сучков 1976: 16). Именно А. П. Струйской, одному и самых загадочных и прекрасных женских образов XVIII века, просветивших под внешним покровом „ангеличность", были посвящены необыкновенные по попаданию в амбивалентную культуру „галантного века" стихи Н. Заболоцкого:

Ее глаза – как два тумана,
Полуулыбка, полу-плач,
Ее глаза – как два обмана,
Покрытых мглою неудач

Соединенье двух загадок,
Полу-восторг, полу-испуг,
Безумной нежности припадок
Предвосхищенье смертных мук.

В заключении необходимо отметить, что в портретном искусстве XVIII века был найден „цвет и тон" для понимания личности, ее душевной палитры. Анализ этих тенденций особенно актуален для диалога с мировым искусством (Клюшина, Мальцева, Станюкович-Денисова 2018). Принципы духовно-эстетической целостности, проявленные в русском искусстве, раскрывают процессы, как сакрализации, так и десакрализации, жажду идеала и вселенские утопии, мифологемы и – нравственные „пустоты". Познание тайн души невозможно вне аксиологии личности, выраженной в искусстве и его художественных символах.

ЛИТЕРАТУРА

Голлербах, Э. *Портретная живопись в России. XVIII век*. М.; Пг., 1923.

Евангулова, О. С., А. А. Карев, *Портретная живопись в России второй половины XVIII в*. М.: Изд-во Московского университета, 1994.

Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Т. 1. М., 1990.

Ильина, Т. В. *Русское искусство XVIII века*. М.: Высшая школа, 1999.

Ильина, Т. В., Е. Ю. Станюкович-Денисова. *Русское искусство XVIII века*. М., 2017.

История развития русского искусства XVIII-первой половины XIX века. Л., 1986.

Колмогорова, Е. Е. „Семейный портрет в России XVIII века и общеевропейское художественное наследие." *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*. Вып. 6. Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016, 534–551.

Клюшина, Е. В., С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова. „Артефакт. Арт-объект. Аргумент. Объект в изобразительном искусстве: обретение новых смыслов в эпоху Нового и Новейшего времени." *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*. Вып. 8. Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018, 15–25.

Кочек, О. Я. *Загадки Рокотова. Возрожденные шедевры*. М., 1963.

Лапшина, Н. П. *Федор Степанович Рокотов*. М., 1959.

Молева, Н. М. *Загадки Рокотова*. М., 1994.
Первые художники Петербурга. Сост. В. Г. Андреева. Л., 1984.
Преображенский, А. С. „Западные мотивы и формы в поствизантийской живописи Московии. Предварительные размышления." *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*. Вып. 6. Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. СПб.: НП-Принт, 2016.
Скворцова, Е. А. „Иллюстрации к 'Разговорам в царстве мертвых': проблема утверждения титула императора России в XVIII веке." *Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей*. Вып. 5. Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2015, 503–512.
Сучков, С. В. *Федор Степанович Рокотов*. Л., 1976.
Цветаева, М. Н. *Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда*. СПб. 2012.

Марина Н. Цветајева

„САКРАМЕНТ ДУШЕ" У РУСКОМ ЖАНРУ ПОРТРЕТА XVIII ВЕКА

Резиме

У контексту духовно-естетске проблематике анализира се филозофија човека – „свет душе", на примерима жанра портрета XVIII века. Посматра се ликовно стваралаштво Н. Никитина, И. Вишњакова и Ф. Рокотова и на тим делима се истражује семантичка природа ликовних категорија. При анализи класичне уметности истакнута је неопходност ослањања на фундаменталне сфере староруске културе, њене литургијско-сотериологијске и морално-психолошке основе. Такав приступ помаже да се прошире интерпретативни модели и методе експонирања уметничког наслеђа. На примеру стваралаштва Ф. С. Рокотова размотрени су начини интерпретације појаве као што је масонерија, која је утицала на многе сфере уметности XVIII – прве половине XIX века. Анализира се ликовно-изражајна семантика барока и рококоа.

Кључне речи: барок, Богопознање, богословље културе, духовно-телесна целовитост, икона, масонерија, мистика, лик, онтологија, рококо, Н. Никитин, И. Вишњаков, Ф. Рокотов, сотериологија, семантика.

Marina N. Tsvetaeva

"SACRAMENT OF THE SOUL" IN THE RUSSIAN PORTRAIT OF THE 18th CENTURY

Summary

In the context of spiritual and aesthetic issues, the philosophy of man is analyzed – the "spiritual world", on the example of the 18th-century portrait. Considering artworks of N. Nikitin, I. Vishnyakov, and F. Rokotov, the semantic nature of art categories are explored. In the analysis of classical art, the necessity of the reliance on the fundamental spheres of the Old Russian culture and its liturgical-soteriological and moral-psychological bases is emphasized. Such an approach helps to extend interpretive models and methods of presenting artistic heritage. The ways of interpreting a phenomenon such as masonry, which influenced many spheres of art in the 18th and the first half of the 19th century, are considered on the example of the artistic works of F. S. Rokotov. The artistic and expressive semantics of the baroque and rococo is analyzed.

Keywords: baroque, knowledge of God, theology of culture, integrity of spirit and body, icon, masonry, mysticism, figure, ontology, rococo, N. Nikitin, I.Vishnyakov, F. Rokotov, soteriology, semantics.

* Уредништво је примило рад 31. X 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 75.071.1:929 Trifon
75(497.5 Slavonija)"17"

АЛЕКСАНДРА П. КУЧЕКОВИЋ
Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Сликар Трифон и његов круг у Славонији у другој половини XVIII века**

САЖЕТАК: На основу истраживања сачуваног православног црквеног сликарства последње четвртине XVIII столећа са подручја Славоније дошло се до закључка да је сликар Трифон, аутор истражених и публикованих иконостаса из села Доња Рашеница (1769) и Лисичине (1780), у наведеном периоду, али и готово целу деценију касније, у Славонији радио знатно више него што се досада претпостављало. Са већом сигурношћу његовој руци приписани су иконостаси у Сирачу (око 1782) и Трештановцима (око 1778). Уочавањем знатних квалитативних осцилација посматраних сликарских радова, а као потврда претпоставки изнесених у ранијим истраживањима, предложена је теза о постојању Трифонове групе сарадника који су с њим радили на поменутим иконостасима, али и самостално обављали сликарску делатност. У скуп радова те сликарске групе тако су укључене сачуване или путем архивских извора познате иконе из храмова у селима Латиновац, Даруварски Брестовац и Јасенаш, као и из збирке Пакрачко-славонске епархије.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: сликар Трифон, Пакрачко-славонска епархија, црквено сликарство друге половине XVIII века.

Биографије већине сликара активних на подручју Пакрачко-славонске епархије средином и у другој половини XVIII столећа још увек су непотпуне, без обзира на то што су многа њихова имена и дела позната захваљујући савременим истраживањима. Некима се, нажалост, неповратно губе трагови са изгубљеним радовима и историјским изворима, посебно онима недовољно документованим и проученим, а несталим у ратним сукобима у Хрватској 90-их година прошлог века. Обновљена теренска истраживања довела су, међутим, до открића која имају потенцијал да значајније допуне сазнања о појединим, често анонимним, али и именом познатим мајсторима који су радили у славонским

* akucekovic@gmail.com
** Рад је настао у оквиру пројекта Одељења за ликовне уметности Матице српске *Црквено сликарство касног барока у Карловачкој митрополији*.

црквама током наведеног периода.[1] Међу потоњима је и сликар Трифон, аутор познатих и истражених иконостаса у славонским селима Доња Рашеница (1769) и Лисичине (1780) (Цвитановић 1985: 385–387; Кусовац 1993: 9–12, 25–26; Милеусниħ, Чоловић 1999: 39, кат. бр. 91–111; Тодиħ 2013: кн. II: 210–211). На оба иконостаса сликар је оставио свој потпис и датуме довршавања сликања икона, а очигледне стилске и иконографске подударности међу њима само су потврдиле да се ради о делима истог мајстора, без обзира на чињеницу да су настали у временском размаку већем од једне деценије. Необично би било да је један сликар, као аутор двају сразмерно великих и скупоцених иконостаса у црквама исте епархије,[2] био толико дуго неактиван, с обзиром на то да друга његова евентуална дела ван територије Пакрачко-славонске епархије у другој половини XVIII века нису идентификована. У тексту који следи сликару Трифону биће, с мањом или већом сигурношћу, приписани значајнији корпуси црквеног сликарства у Славонији који су досада углавном били непознати стручној јавности, али и изнесене претпоставке о његовој могућој развијеној радионици, односно групи сарадника или следбеника.

Последња поуздана вест о Трифону потиче из 1787. када је у Цркви Светог Илије у селу Каменска позлатио чираке за четири форинте (Тодиħ 2013: кн. II, 211).[3] Податак из сачуване архиве Пакрачко-славонске епархије тако поуздано лоцира сликара као активног седам година након довршења иконостаса у Цркви Светог Георгија у Лисичинама, а трајање његове сликарске каријере у Славонији продужује на пуне две деценије. У време када је био ангажован у Каменској, тамошња парохијска Црква Светог Илије била је нова, зидана, довршена 1774. и осветио је наредне године пакрачко-славонски епископ Атанасије Живковић (Кучековиħ 2015: 131). Претпоставка да је Трифон био ангажован на ширем обиму сликарских послова у новоподигнутој цркви, односно да је сачувани податак о исплати му за „злаћење чирака" тек белешка о последњим његовим ситним пословима у храму, вероватно никада неће добити потврду јер је црква у Каменској, претходно неописана и недокументована, уништена током Другог светског рата.[4]

Међу радовима који су у скорашњим истраживањима Трифону приписани са већом сигурношћу, а поново га везују за подручје око Пакраца и Дарувара почетком девете деценије XVIII столећа, на првом месту стоје сачуване иконе са иконостаса Цркве Успења Богородице у Сирачу (Кучековиħ 2015: 284–285).[5] Једна драгоцена архивска фотографија,

---

[1] Документација, настала 2015. током истраживања и каталогизације црквено-уметничких предмета враћених Пакрачко-славонској епархији након ратних сукоба у Хрватској, власништво је Музеја СПЦ у Београду.

[2] Црква у Доњој Рашеници код Грубишног Поља је, у време када је у њој Трифон сликао иконостас 1769, припадала територији Вараждинског генералата и јурисдикцији Марчанско-сјеверинске епархије. Две године касније, 1771, цело ово подручје је прикључено Пакрачко-славонској епархији (Кашиħ 1988: 111–113; Грујиħ 1996: 121–123).

[3] У поменутом извору из 1787. уз Трифоново име наведено је и његово занимање – молер. Као „Трифон молер" он се сам потписао на иконостасима у Доњој Рашеници и Лисичинама, па је сликарево име тако и навођено – Трифон молер (Кусовац 1993: 10–11). У ранијим истраживањима забележено је и другачије читање његовог имена – Трифониħ (Borčić 1971: 22; Цвитановиħ 1985: 385).

[4] У Архиви Пакрачко-славонске епархије сачувана је документација о плановима за обнову каменске цркве 1926. из које се може сазнати да су у храму тада још увек стајали делови црквеног мобилијара из времена његовог подизања до 1774. године. Током планирања радова на цркви посебно је наглашавана важност решавања угрожености иконостаса због прокишњавања крова цркве (Кучековиħ 2015: 131–135).

[5] Сирачка православна црква нестала је током ратних сукоба у Хрватској 1991–94. године. Неке од сачуваних икона са иконостаса из XVIII века први пут су каталошки описане почетком 70-их година прошлог

снимљена око 1938, приказује унутрашњост старог сирачког дрвеног храма са полуразрушеним иконостасом (сл. 1) и омогућује бар делимичну реконструкцију његовог првобитног склопа. У зони сокла испод престоне иконе Богородице препознаје се панел са представом *Кушања Христовог* (Borčić 1974: 113, кат. бр. 468) (сл. 2), док се друга представа, испод престоне иконе Светог Јована Крститеља, не распознаје.[6] Од две престоне иконе видљиве на архивском снимку, сачуване су *Богородица са Христом* на престолу (Borčić 1974: 90, кат. бр. 354; Кучековић 2015: 284, сл. 4) и десни дужни фрагмент иконе Светог Јована са свитком и познатим стиховима из Матејевог јеванђеља (Мт. 3: 2, 10) (Borčić 1974: 113, кат. бр. 466). Изнад престоне зоне простирала су се два низа икона са пуним фигурама апостола (сл. 3) у првом и пророка у другом низу.[7] У средини ове зоне била је постављена икона *Успења Богородице*

Сл. 1. Иконостас цркве у Сирачу, снимљено око 1938. године (фото-документација Министарства културе Републике Хрватске, Загреб)

столећа, када је забележено њихово порекло, али без атрибуције одређеном сликару и са несигурном датацијом у XVIII и XIX век (Borčić 1974: 90, 113–114).

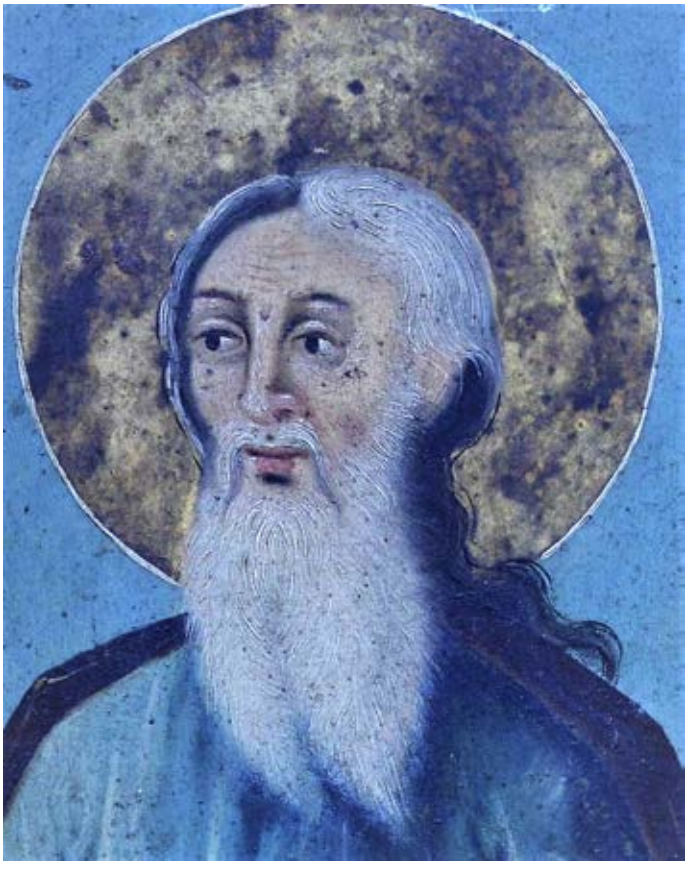
[6] Према сачуваној фотографији може се са сигурношћу утврдити да је сирачки иконостас имао све троје двери и четири престоне иконе са, како се чини, четири панданске представе у зони сокла. Ипак, позиција престоних икона (Богородица са Христом десно од средишњих двери, а Јован Крститељ лево) јасно указује на то да су престоне иконе биле испремештане – тако се и сцена *Кушања Христовог* нашла испод престоне иконе Богородице.

[7] У Повијесном музеју Хрватске након Другог светског рата биле су сачуване три апостолске иконе са иконостаса у Сирачу – Вартоломеј, Тома и Павле, као и икона једног пророка. До данас су, веома оштећени, преостали само икона апостола Вартоломеја и преполовљени панел са ликом непознатог пророка (Borčić 1974: 113, кат. бр. 463–465, 467; Кучековић 2015: 285, сл. 5 и 6).

Сл. 2. Трифон, *Кушање Христово*, са иконостаса у Сирачу, око 1782. године (фото: Музеј СПЦ, Београд)

(Borčić 1974: 114, кат. бр. 469) која је сачувана, али је веома оштећена. Цела уобичајена завршна зона иконостаса са Распећем, у време настанка фотографије унутрашњости сирачке цркве, више није постојала. Иако без могућности архивске потврде, радовима сликара Трифона у Сирачу треба додати и сачувани панел са представом *Удовичина лепта* (сл. 4), који се налазио на посебном орману за продају свећа у цркви (Borčić 1974:

91, кат. бр. 360, сл. 34).[8] За датовање Трифоновог боравка и рада у Сирачу пресудан је сачувани визитациони опис цркве из 1782, када је забележено да се у нетом обновљеној цркви налази нова конструкција иконостаса са крстом на врху и са 29 места за иконе, од којих су тада биле осликане само четири престоне (Кучековић 2015: 283). С обзиром на то да је Трифон две године раније довршио иконостас у Лисичинама, чини се сасвим могућим да су визитатори даруварског протопопијата 1782. били сведоци почетне фазе његовог посла у Сирачу.

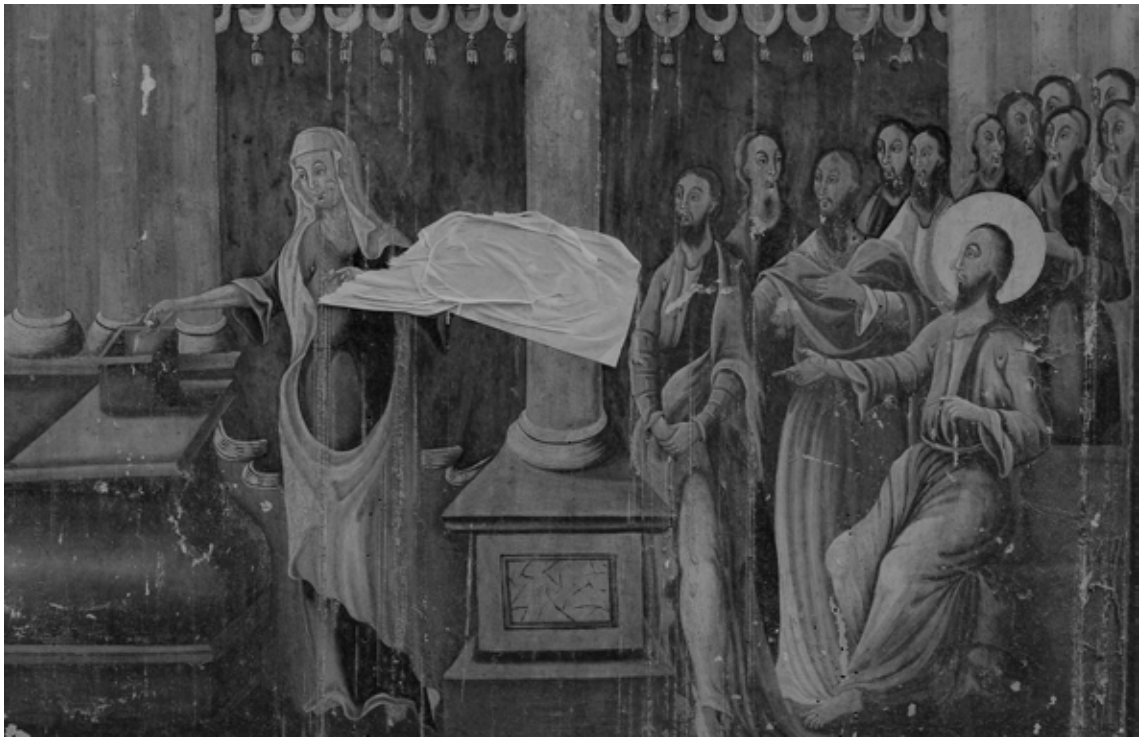


Сл. 3. Трифон, *Апостол Вартоломеј*, са иконостаса у Сирачу, детаљ, око 1782. године (фото: Музеј СПЦ, Београд)

Инвентару Трифонових радова у Славонији додано је и неколико икона које се чувају у Цркви Светог Георгија у Пожеги, а по свему судећи, потичу из православног храма у оближњем селу Трештановци (Кучековић 2015: 21, 262–265, 315). Иако неке знатно пресликане, иконе *Христа*, *Богородице са Христом*, *Свете мајке Анђелине Бранковић*[9] (сл. 5), *Светих апостола Петра и Павла* (сл. 6), *Жртве Аврамове* (сл. 7) и *Усековања главе Светог Јована Крститеља* носе јасне пикторалне аналогије са другим поуздано атрибуисаним Трифоновим радовима. Док се за одређене иконе из ове групе са сигурношћу може рећи да су изворно припадале иконостасу са развијеном познобарокном

[8] Престона икона *Богородице са Христом* пренета је у ризницу Епархијског двора у Пакрацу након рушења старе дрвене цркве у Сирачу 1938, о чему сведочи и запис на њеној полеђини. Једина друга икона са јасним одликама Трифоновог сликарског рукописа која се пре Другог светског рата нашла у пакрачком двору је управо *Удовичина лепта*, што учвршћује у уверењу да је и она донета из Сирача на чување до изградње нове цркве (Borčić 1974: 90–91).

[9] Икона Свете Ангелине Бранковић сликана је према графичкој илустрацији у Србљаку штампаном 1761. године. Трифон тако представља још једног сликара који се, радећи за православне цркве и манастире у Славонији у последњој четвртини XVIII века, служио графикама из ове утицајне књиге као предлошцима. Цео хор српских светитеља из Србљака насликао је 1785. Мојсеј Суботић на иконостасу у Великим Бастајима и, вероватно у приближно исто време, сликар Јаков Недић у серији појединачних икона за манастир Пакру (Давидов 1978: сл. 340; Кучековић 2014: 298–307).



Сл. 4. Трифон или сарадник, *Удовичина лепта*, икона из Сирача, детаљ, око 1782. године (фото: Музеј СПЦ, Београд)

дрворезбаријом,[10] иконе Христа, Богородице са Христом и Свете мајке Ангелине грубо су прекројене и убачене у нове рамове, при чему су изгубиле своје првобитне димензије и облике, тако да се њихова изворна припадност олтарској прегради не може са сигурношћу потврдити. Куриозитет Трифонових трештановачких икона представља и чињеница да су три имале своје посебне приложнике, посведочене записима. Израду иконе Христа платио је Никола Ачић, приложник иконе Богородице са Христом звао се Максим Драгојловић (Кучековић 2015: 265), док је за сликање представе Светих апостола Петра и Павла био заслужан „раб Божји" Илија Јаношекић.[11] Нажалост, ниједан од записа, у свом до данас сачуваном облику, не садржи датум. Архивски извори, међутим, сведоче да је нову зидану цркву у Трештановцима, подигнуту на месту старијег, вероватно дрвеног храма, осветио пакрачко-славонски епископ Атанасије Живковић у септембру 1778. Том приликом, црквена општина се одлучила да у нову цркву пренесе

[10] Икона Светих апостола Петра и Павла који међу собом држе цркву још увек се налази на, како се чини, оригиналном панелу који је био део демонтираног трештановачког иконостаса, праћена карактеристичним познобарокним аплицираним и позлаћеним дрворезбареним украсима. Панели са сценама *Усековања* и *Жртве Аврамове* имају облик типичан за сокл иконостаса.

[11] Прекрајање прве две иконе делимично је нарушило и записе на њима, који се налазе уз леву доњу ивицу панела. Запис на икони Светих Петра и Павла је целовит и исписан белом бојом.

иконостас из старог храма; за то је свакако имала добар разлог јер визитатори трештановачког протопрезвитерата исте године уочавају да на иконостасу, заједно са *Распећем*, постоје чак 63 иконе (Кучековић 2015: 313). Наведени архивски подаци свакако представљају тек посредан аргумент у прилог узимања 1778. године као *terminus*-а *ante quem* за настанак Трифонових икона пореклом из Трештановаца, јер је управо њихову изворну припадност данас веома тешко апсолутно утврдити.[12]

Јаснији поглед на хронологију могућих Трифонових радова у Славонији могли би пружити остаци старог иконостаса из XVIII века који се данас чувају у Цркви Успења Богородице у Латиновцу, источно од Пожеге. Сачувану групу панела чине престоне иконе Христа, Богородице са Христом (сл. 8), Светог Николе, икона Светог Георгија која се вероватно налазила на дверима некадашњег иконостаса, као и пет медаљона са попрсјима пророка (Кучековић 2015: 164, сл. 4–6).[13] Карактеристичне физиономије, на првом месту ликова Богородице и малог Христа на престоној икони, начин сликања драперија и колорит уклапају се у идентификовани Трифонов стил. Ипак, пророчки медаљони, али и физиономија

Сл. 5. Трифон, *Света Анђелина Бранковић*, Црква Светог Георгија у Пожеги (фото: Ратко Радановић, Бањалука)

[12] Тврдња да су иконе припадале цркви у Трештановцима заснована је на сведочењима локалног становништва. У условима непрекидних премештања црквено-уметничких предмета на подручју Славоније током ратова у XX веку, као и уз сасвим отворену могућност да Трифонове иконе нису првобитно сликане за трештановачки храм, односно да су ту доспеле у неком каснијем времену, предложену датацију треба посматрати као крајње спекулативну.

[13] Све иконе су веома оштећене, али, за разлику од претпостављених Трифонових икона сачуваних у Пожеги, латиновачки панели не чине се значајније пресликавани.

Сл. 6. Трифон, *Свети Петар и Павле*, Црква Светог Георгија у Пожеги (фото: Ратко Радановић, Бањалука)

Сл. 7. Трифон или сарадник, *Жртва Аврамова*, Црква Светог Георгија у Пожеги
(фото: Ратко Радановић, Бањалука)

Христа на престоној икони, одају руку другог сликара који је креирао знатно експресивније и „грубље" ликове од Трифона – сачувани латиновачки панели тако би могли бити прво јасно сведочанство о сликаревом ученику или сараднику.[14] Стари дрвени храм у Латиновцу, описан у епархијском визитационом протоколу из 1778, имао је „скоро моловат" иконостас са 39 икона (Кучековић 2015: 161). Уколико би се потврдила атрибуција сачуваних делова иконостаса у Латиновцу сликару Трифону и, што је вероватније, већим

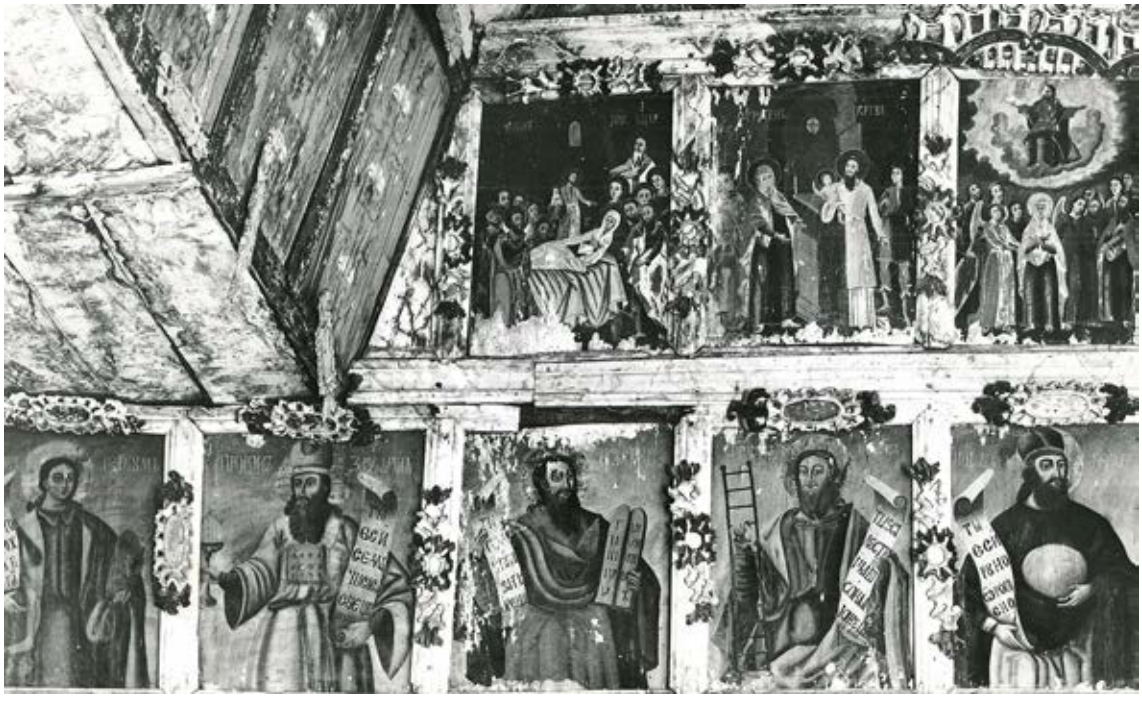
[14] Додатни аргумент у прилог тези о Трифону и/или његовом ученику/сараднику у Латиновцу може бити и чињеница да групи икона сачуваних у Пожеги припада и медаљон са ликом Светог Саве Српског који носи исте „наивне", али препознатљиве ликовне карактеристике као и пророчки медаљони из Латиновца. Нажалост, порекло медаљона са представом Светог Саве и везу са осталим пожешким Трифоновим иконама није могуће прецизно потврдити.

Сл. 8. Трифон или сарадник, *Богородица са Христом*, црква у Латиновцу (фото: Ратко Радановић, Бањалука)

делом његовом непознатом сараднику, добио би се још један доказ о сликаревој интензивној делатности на славонском подручју у другој половини осме деценије XVIII столећа.

Тезу о могућем блиском Трифоновом сараднику поткрепљују и иконе сачуване у Цркви Светих Петра и Павла у селу Брестовцу код Дарувара. На олтарској прегради, која је већим делом састављена од вредних ранобарокних икона из 1750, данас стоје четири прекројена млађа панела са шест сликаних медаљона са полуфигурама пророка (сл. 11). Иако чишћени и пресликавани, вероватно најинтензивније приликом градње нове цркве у Брестовцу 1934. и једновремене обнове иконостаса (Кучековић 2015: 60–65, сл. 2), представе пророка задржале су опште карактеристике Трифоновог сликарског рукописа, поготово уочљиве када се упореде са пророчким ликовима сачуваним са иконостаса у Лисичинама (Тодић 2013: књ. II, 210, сл. 151) (сл. 12). У брестовачкој цркви данас постоји и барокни архијерејски трон са иконом Христа који стоји на облацима – карактеристике овог, такође неуко пресликаваног панела, указују да га је радио исти сликар као и представе пророка на олтарској прегради – Трифон или, што је вероватније, његов сарадник и стилски следбеник.[15] За брестовачку групу икона коју приписујемо Трифоновом кругу најтеже је дати оквире за порекло и датовање. С обзиром на расположиве архивске податке,

[15] Овакве претпоставке могла би решити само конзерваторска обрада икона. Ипак, лик Христа на архијерејском трону, иако физиономијом – обликом очију, носа и усана, снажно подсећа на поуздано атрибуисане Трифонове ликове Христа из Доње Рашенице и Лисичина, одликује се диспропорционално издуженом фигуром и деформитетима руку и стопала. Управо ова наглашена издуженост приметна је и на неким другим иконама представљеним у овом раду – *Удовичина лепта* из Сирача, иконе Светог Николе и Светог Георгија из Латиновца само су неки примери – и могла би се условно узети као један од индикатора радова Трифоновог сарадника.



Сл. 9. Трифон, иконостас из Доње Рашенице, детаљ, 1769. године
(фото: Институт за повијест умјетности, Загреб)

готово је извесно да оне нису настале за цркву у Брестовцу, а о времену њиховог доспећа у храм и одакле су набављене засада нема података. Није тешко претпоставити, међутим, да је црквена општина приликом градње нове цркве 1934. и пажљивог очувања старих икона из XVIII века одлучила да архијерејски трон и недостајуће панеле на иконостасу набави из неке друге славонске православне цркве у којој су давно радили Трифон или његов сарадник.

У време каталогизације црквено-уметничких предмета који су враћени Пакрачко-славонској епархији након рата у Хрватској, међу иконама са различитих локалитета и у различитом стању очуваности идентификована је још једна група која носи ликовне карактеристике веома сличне иконама из Латиновца и неким од трештановачких панела. Очуване царске двери са *Благовештима*, панел из сокла са представом *Покоља витлејемске деце*, представа *Успења Богородице* и иконе са пуним фигурама апостола Петра, Матеја, Павла, Луке, Јована, Томе, Симона и Вартоломеја – вероватно све потичу са истог иконостаса непознатог порекла. Иако веома оштећене, све набројане иконе показују јасну ликовну кохерентност и сродност са Трифоновим начином сликања, поготово у третману физиономија и драперија, па их овде условно, али у целини приписујемо његовом претпостављеном следбенику односно сараднику.

Посматрање групе икона наведених у претходном пасусу, за које је данас немогуће пронаћи било какав конкретан податак о пореклу, сликару или времену настанка,

Сл. 10. Трифон, *Жрт̄ва Аврамова*, са иконостаса у Доњој Рашеници, 1769. године
(фото: Институт за повијест умјетности, Загреб)

изванредно наглашава субјективни карактер аргумената који стоје у позадини свих изведених атрибуција сликару Трифону и његовом евентуалном сарадничком кругу. Ипак, спроведени покушај одређења Трифоновог опуса важан је за успостављање јасније слике о континуитетима деловања одређених сликара и њихових сарадничких група на подручју Славоније у последњој четвртини XVIII столећа. Трифоново име тако може, у овом тренутку, представљати својеврсни колективни појам за означавање претпоста-

Сл. 11. Сарадник сликара Трифона, *Пророци Захарије и Гедеон*, иконостас цркве у Даруварском Брестовцу (фото: Драгана Дамјановић, Загреб)

вљене делатности више сликара различитих способности који су, под Трифоновим утицајем, у Славонији наставили традицију сликарских образаца које је средином столећа формирао Украјинац Василије Романовић. У досадашњим истраживањима изнесена је претпоставка о директној вези Романовића и Трифона, па чак и о руском или украјинском пореклу потоњег (Кусовац 1993: 10).[16] Још увек недовољно расветљена Романовићева делатност у Славонији свакако оставља могућност да се око њега развила сарадничка група сликара којој је припадао и Трифон.[17] Вероватноћа да је Трифон као главни мајстор радио са бар једним помоћником изнесена је већ у првим научним посматрањима иконостаса у Доњој Рашеници из 1769. Тада су уочене значајне разлике у пажњи и умећу којима су сликане поједине иконе на овој олтарској прегради – у пропорцијама ликова, местимично рустичним и наивним физиономијама, посебно разликама у вештини сликања

[16] Осим тумачења начина на који се Трифон потписао у Лисичинама као руског облика имена Трифун (Кусовац 1993: 10), за сада не постоје конкретнији докази о сликаревом етничком пореклу (Тодић 2013, том II: 210).

[17] Постојање Романовићевог „атељеа" претпостављено је још у најранијим истраживањима његових иконостаса у Дреновцу (1758) и Хрватској Костајници (1759), а његов сараднички однос са бар једним сликарем поуздано је посведочен архивским изворима деценију касније (Васн 1949: 200–201; Давидов 1969: сл. 12, 13; Borčić 1974: 49–61, кат. бр. 163–219; Микић, Шелмић 1981: 68–69). Теза о Романовићевим сарадницима посредно је поткрепљена скоријим испитивањима приписаног му иконостаса у цркви села Доња Обријеж (Кучековић 2010: 268–269).

Сл. 12. Трифон, *Пророк Мојсије*, са иконостаса из Лисичина, 1780, Ризница СПЦ у Сремским Карловцима (фото: Недељко Марковић, Нови Сад)

руку (Цвитановић 1985: 385–386). Овакве недоследности у сликарском квалитету испољавају и сви радови доведени у везу са Трифоном у претходном излагању, а пажљивијим посматрањем могу се уочити и у групи Трифонових најбоље очуваних и рестаурираних икона из Лисичина.[18]

Уколико је постојала, Трифонова радионица није произвела сликаре значајнијих способности. Ипак, чак и на основу фрагментарно очуваног корпуса црквеног сликарства са подручја Пакрачко-славонске епархије из последње четвртине XVIII столећа, може се закључити да је група сликара која је деловала под Трифоновим утицајем била веома ангажована. О томе посредно сведоче и архивске фотографије ентеријера још једног готово потпуно изгубљеног православног топоса у Славонији – Цркве Светог Илије у Јасенашу, јужно од Вировитице.[19] Према запису који се налазио на полеђини двери, иконостас у јасенашкој цркви био је „устројен" 1805.[20] Олтарска преграда састојала се од четири престоне иконе са панданским панелима у соклу, апостолским и пророчким низом икона са представама *Васкрсења* и *Богородице Знамења* у средишњој зони, док је на вратницама јужних двери била насликана сцена *Аврам и Мелхиседек*. Иконе на јасенашком иконостасу, колико архивске фотографије дозвољавају поузданост закључивања, веома подсећају на претходно поменуте иконе непознате провенијенције у збирци Пакрачко-славонске епархије. Високе изду-

[18] Међу иконама из Лисичина руке сарадника са слабијим познавањем анатомије, на првом месту стопала и шака, али и физиономија, препознају се на појединим ликовима апостола и пророка из горњих зона иконостаса.

[19] Јасенашка црква оштећена је у Другом светском рату, након чега није обновљена (Кашић 1988: 116–117; Škiljan 2010: 306–307).

[20] У запису стоји да је темпло довршено 15. јуна 1805. настојањем оберлајтнанта Јањетовића, пароха Гаврила Трбојевића, као и свих православних хришћана јасенашких. Архивске фотографије записа и ентеријера цркве у Јасенашу снимљене су 1958. и чувају се у фототеци Министарства културе Републике Хрватске. Најстарије архивске вести о цркви у Јасенашу потичу из 1772. када је, приликом визитације, забележено да је храм дрвен са торњем и у добром стању, са димензијама 6 ½ пута 2 ½ хвата, са дрвеним олтаром, „тишљерским" темплом и каменом крстионицом. Слично стање регистровано је у неколико наврата до краја XVIII столећа, а 1808. визитатори су известили да је црква дрвена, али подзидана циглом и да има „темпло тишљерскога художества моловато", две певнице и архијерејски трон (Музеј Српске православне цркве, Архива Пакрачке епархије, кут. 8, бр. 153, кут. 3, бр. 64).

жене фигуре апостола и пророка са ситним главама део су већ образложене сликарске неукости могућег Трифоновог сарадника. Међутим, обрасци престоних икона и представе *Богородице Знамења* снажно се ослањају на Трифонове иконе истог садржаја из Доње Рашенице. Испод престоне иконе Христа на престолу у Јасенашу, у соклу, стајала је представа *Кушања Христовог*, сликана по идентичном обрасцу као и Трифонове иконе из Сирача и Лисичина.[21] Датовање икона непознатог Трифоновог следбеника у Јасенашу веома је тешко, а 1805. година у запису на иконостасу не мора представљати и време када су оне сликане – за Цркву Светог Илије, као филијалну, могле су том приликом бити набављене из неког другог храма или пренесене из старије цркве у истом месту, што није био редак случај у Пакрачко-славонској епархији, нарочито у XIX веку.[22]

Проблеми, како практични, експлицирани у претходном тексту, тако и методолошки, који настају приликом данашњих покушаја атрибуисања и датовања преостале сачуване, а непроучене, црквене сликарске оставштине Пакрачко-славонске епархије из друге половине XVIII века, у овом тренутку онемогућују даље поуздано закључивање о радовима сликара Трифона и његовог круга. Уколико би се, међутим, изнесене претпоставке оправдале будућим теренским и архивским истраживањима, али и конзерваторском обрадом сачуваног материјала те последичном могућношћу поузданије примене атрибутивних метода, чини се да би се наговештени обриси Трифонове активности профилисали као важан део укупне слике о развоју црквеног сликарства у Славонији у назначеном периоду. Након коначног одласка Василија Романовића из Славоније у Срем 1764. (Тодић 2013, том I: 104), први сликар који ће широким ангажманом попунити настали квалитативни вакуум биће Јован Четиревић Грабован, после миграције из Албаније у Осијек око 1772. (Тодић 2010: 364–365). Након Грабовановог преласка на подручје Вараждинског генералата 1775, где је континуирано радио током целе наредне деценије (Тодић 2010: 367–377; Кучековић: 2014: 274–284), изгледа да ће значајан део сликарских поруџбина православних заједница око Пакраца и Дарувара испуњавати управо Трифон, као могући Романовићев ученик, са својим кругом сарадника или следбеника. Међу познатим именима сликара активних у Славонији и северној Хрватској у последњој четвртини XVIII столећа ниједно за сада не можемо директно повезати са Трифоновом делатношћу, иако се она, како временски тако донекле и територијално, преклапа са активношћу сликара Игњатија Видњевича, за кога је такође претпостављено да је могао бити ученик или сарадник Василија Романовића (Тодић 2013, том I: 207–208; Кучековић 2014: 265–267).[23]

---

[21] На све три иконе илустрована је епизода у којој ђаво тражи од Христа да камење претвори у хлебове и тако докаже да је Син Божји (Мт. 4, 3–5). Положај Христове фигуре, који седи на стени са подигнутом руком у реторичкој гести одговора кушачу, представља поједностављену адаптацију графичке илустрације истих јеванђеоских стихова у библији Ектипа Кристофа Вајгла из 1695. (Weigel 1965: Matth. IV. Jesus tentatur. (http://pitts.emory.edu/dia/book_lists.cfm?ID=1954), 20. 8. 2018.

[22] Недостатак реда икона са представама Великих празника на Трифоновом иконостасу у Лисичинама тумачен је као могућа последица сличних околности (Кусовац 1993: 11).

[23] Видњевичеви потписани иконостаси у православним црквама села Обрадовци (1774), и Дапчевица (1782. или 1783) нису сачувани. Претпоставља се да је сликао и иконостасе у селима Војаковачки Осијек (вероватно 1786) и Горњи Михољац (до 1787) од којих потоњи такође није сачуван (Тодић 2013, том I: 207–208). У Војаковачком Осијеку, међутим, на веома оштећеној, импровизованој и у доњим зонама потпуно неуко пресликаној олтарској прегради сачувани су делови који потичу из XVIII столећа – њихов распоред још увек

Једини данас познати Трифонов иконостас са развијеним иконографским програмом XVIII столећа био је онај најранији – из Доње Рашенице (сл. 9, 10).[24] На њему се, осим престоног, апостолског и пророчког низа, налазио и низ од осам икона Великих празника са три иконе у вертикалној средишњој оси – *Деизисом*, *Богородицом Знамења* и *Нерукотвореним образом*. У наведеном склопу препознат је утицај украјинске средине, односно иконостаса које је у Славонији и у Костајници сликао Василије Романовић (Кучековић 2014: 268). Индикативно је да на осталим идентификованим Трифоновим иконостасима, као ни међу радовима његових претпостављених сарадника, нема сачуваних икона празничног циклуса – у Лисичинама и Сирачу икона Великих празника нема, а о њиховом постојању не постоје трагови.[25] С друге стране, јасно се може закључити да се у Трифоновом репертоару увек налазио развијен низ представа у соклу, познат или сачуван из Доње Рашенице, Сирача и Лисичина, али и Јасенаша, где је вероватно радио његов следбеник. Последње би га још једном повезало са садржајним концептима које је у славонску средину интродуцирао Романовић, почев од иконостаса у Дреновцу из 1758. (Кучековић 2010: 270). Пуни иконографски репертоар олтарских преграда Трифона и његовог круга у Славонији ипак ће, с обзиром на стање очуваности, вероватно остати недовољно познат и у оквирима горе изнесених запажања. Изложени архивски извори о храмовима у којима су идентификовани радови Трифона или сарадника, када и помињу величину олтарских преграда и број икона на њима, не могу се увек узети као апсолутно референтни јер не наводе име сликара ни распоред икона, а с обзиром на каснија премештања, тешко их је директно повезати са Трифоновом делатношћу.[26] На репрезентативност олтарских преграда Трифона и његових сарадника, као и њихове садржинске склопове су, поред претпостављених образаца проистеклих из Романовићевог наслеђа, свакако пресудно утицале преференце и финансијске могућности црквених општина које су их поручивале. У условима славонске православне средине последњих трију деценија XVIII столећа чини се да је било довољно поруџбина и посла како за боље образованог мајстора попут Трифона, тако и за сараднике који нису успевали да досегну његов сликарски квалитет.

одговара стању које је забележио Радослав Грујић почетком XX века (Музеј Српске православне цркве, Оставина Радослава Грујића, VII, бр. 1359; Тодић 2013, том I: 207). Ликови апостола (по два на једном панелу) који окружују централну представу Свете Тројице сродни су фигуралним типовима код Трифона (обликовање физиономија, руку, стопала са сандалама, као и драперија), али се не могу поистоветити ни са једном групом радова приписаних њему или претпостављеним сарадницима у овом раду.

[24] Црква брвнара и иконостас потпуно су уништени почетком 90-их година прошлог века.

[25] У Лисичинама је, на основу стања иконостаса у тренутку демонтирања почетком 90-их година прошлог века, закључено да су оне вероватно постојале и да нису пренесене у нову цркву подигнуту 1869. због недостатка места (Кусовац 1993: 11). Наведени аргумент тешко је одржив јер су габарити лисичке цркве из XIX века, која је очувана, дозвољавали монтирање олтарске преграде више за још један ред икона. О томе сведоче и архивске фотографије ентеријера док су се Трифонове иконе још увек налазиле у храму (Кучековић 2015: 168, сл. 6).

[26] Најбољи пример је управо иконостас из Лисичина, са највећим бројем очуваних икона – иако се мајсторов потпис са годином сликања очувао на полеђини левог крила царских двери, није пронађен ниједан архивски извор који поуздано сведочи да је Трифон иконе сликао за лисичку или неку другу цркву. У случају Сирача, Трештановаца и Латиновца, извори из осме деценије XVIII столећа бележе постојање знатно развијенијих олтарских преграда са већим бројем икона од до данас очуваног, али без бележења имена сликара.

ЦИТИРАНИ ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Bach, Ivan. „Prilozi povijesti srpskog slikarstva u Hrvatskoj od kraja XVII do kraja XVIII stoljeća." *Historijski zbornik* (*Historical Journal*) 1–4 (1949), 185–209.

Borčić, Vera. „Slikarstvo XVIII stoljeća u pravoslavnim crkvama." U: Lentić-Kugli, Ivy (ur.). *Umjetnost osamnaestog stoljeća u Slavoniji: slikarstvo, kiparstvo, kovina, tekstil*. Osijek: Galerija likovnih umjetnosti Osijek (Borčić, Vera. "Painting of the 18th Century in the Orthodox Churches." In: Lentić-Kugli, Ivy (ed.). *Art of the 18th Century in Slavonia: Painting, Sculpture, Metalwork, Textile.* Osijek: Gallery of Fine Arts), 1971, 21–23, 60–61.

Borčić, Vera. *Zbirka ikona Odjela Srba u Hrvatskoj*. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske (Borčić, Vera. *The Collection of Icons of the Department of the Serbs in Croatia*. Zagreb: Croatian History Museum), 1974.

Грујић, Радослав. *Споменица о српском православном владичанству пакрачком.* Београд: Музеј Српске православне цркве (Grujić, Radoslav. *Memorial of the Serbian Orthodox Diocese of Pakrac*. Belgrade: Museum of Serbian Orthodox Church), 1996.

Давидов, Динко. „Украјински утицаји на српску уметност средине XVIII века и сликар Василије Романовић." *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Davidov, Dinko. "Ukrainian Influences on Serbian Art in the Mid 18th Century and Painter Vasili Romanovich." *Matica Srpska Journal for Fine Arts*) 5 (1969), 121–138.

Давидов, Динко. *Српска графика XVIII века*. Нови Сад: Матица српска (Davidov, Dinko. *Serbian engraving in the 18th Century*. Novi Sad: Matica Srpska), 1978.

Кашић, Душан. *Српска насеља и цркве у сјеверној Хрватској и Славонији*. Загреб: Савез удружења православних свештеника СР Хрватске (Kašić, Dušan. *Serbian Settlements and Churches in Northern Croatia and Slavonia*. Zagreb: The Association of Alliances of the Orthodox Priests in the Socialist Republic of Croatia), 1988.

Кусовац, Никола. *Уметничка баштина Срба у западној Славонији*. Београд: Народни музеј (Kusovac, Nikola. *The Artistic Heritage of the Serbs in Western Slavonia*. Belgrade: National Museum), 1993.

Кучековић, Александра. „Две славонске проскомидије и нове претпоставке о Василију Романовићу." *Зборник Народног музеја* (Kučeković, Aleksandra. "Two Slavonian Offertories and New Presumptions about Vasili Romanovich." *Journal of the National Museum*) XIX/2 (2010).

Кучековић, Александра. *Уметност Пакрачко-славонске епархије у XVIII веку*. Београд: Акедемија СПЦ за уметност и конзервацију (Kučeković, Aleksandra. *The Art of Pakrac-slavonian Diocese in the 18th Century*. Belgrade: The Academy of SOC for Art and Conservation), 2014.

Кучековић, Александра. *Сакрална баштина Срба у западној Славонији*. Загреб: Српско културно друштво „Просвјета" (Kučeković, Aleksandra. *Sacral Heritage of the Serbs in Western Slavonia*. Zagreb: Serbian Cultural Society "Prosvjeta"), 2015.

Кучековић, Александра. „Василије Романовић – још један иконостас у Славонији." *Зборник Народног музеја* (Kučeković, Aleksandra. "Vasili Romanovich – Another Iconostasis in Slavonia." *Journal of the National Museum*) XXII/2 (2016).

Микић, Олга, Лепосава Шелмић. *Мајстори прелазног периода српског сликарства XVIII века.* Нови Сад: Матица српска (Mikić, Olga, Leposava Šelmić. *Masters of the Transitory Period of the Serbian Painting in the 18th Century*. Novi Sad: Matica Srpska), 1981.

Милеуснић, Слободан, Бранко Чоловић. *Ризница Српске православне цркве у Сремским Карловцима.* Београд: Музеј Српске православне цркве (Mileusnić, Slobodan, Branko Čolović. *The Treasury of the Serbian Orthodox Church in Sremski Karlovci*. Belgrade: Museum of Serbian Orthodox Church), 1999.

Музеј Српке православне цркве, Архива Пакрачке епархије. *Инвентари парохијских и филијалних цркава и манастира*.

Музеј Српске православне цркве, Оставина Радослава Грујића.

Тодић, Бранислав. „Скица за портрет Јована Четиревића Грабована." У: *Радови о српској уметности и уметницима XVIII века по архивским и другим подацима*. Нови Сад: Галерија Матице српске (Todić, Branislav. "An Outline for a Portrait of Jovan Četirević Grabovan." In: *Works About Serbian Art and Artist in the 18th Century According to Archival and Other Sources*. Novi Sad: Gallery of Matica Srpska), 2010, 355–387.

Тодић, Бранислав. *Српски сликари од XIV до XVIII века*. Књига I–II. Нови Сад: Платонеум (Todić, Branislav. *Serbian Painters from 14th to 18th Century*. Vols. 1–2. Novi Sad: Platoneum), 2013.

Цвитановић, Ђурђица. „Православне цркве од дрвене грађе у околини Грубишног Поља.” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Cvitanović, Đurđica. “Orthodox Wooden Churches in the Vicinity of Grubišno Polje.” *Matica Srpska Journal for Fine Arts*) 21 (1985).

Škiljan, Filip. *Kulturno-historijski spomenici Zapadne Slavonije: s pregledom povijesti zapadne Slavonije od prapovijesti do 20. stoljeća*. Zagreb: Srpsko narodno vijeće (Škiljan, Filip. *Cultural and Historical Monuments of Western Slavonia: With an Overview of the History of Western Slavonia from Prehistory to the 20th Century.* Zagreb: Serbian National Council), 2010.

Weigel, Christoph. *Biblia ectypa : Bildnussen auss Heiliger Schrifft Alt und Neuen Testaments in welchen alle Geschichte und Erscheinungen deutlich und schrifftmässig zu Gottes Ehre und andächtiger Seelen erbaulicher Beschauung vorgestellet werden. Mit Röm. Kayserl. Mayest: aller gnädigst-ertheilten Privilegio neu hervorgebracht von Christoph Weigel, Kupferstecher in Augspurg.* Augsburg, 1965.

Aleksandra P. Kučeković

PAINTER TRIFON AND HIS CIRCLE IN SLAVONIA IN THE SECOND HALF OF THE 18th CENTURY

Summary

Based on the research of the preserved Orthodox church painting of the last quarter of the 18th century from the area of Slavonia, it was concluded that the painter Trifon, the author of the researched and presented iconostases from the villages of Donja Rašenica (1769) and Lisičine (1780) in the mentioned period but also almost a decade later, worked in Slavonia much more than previously assumed. It can be said, with greater certainty, that the iconostases in the villages of Sirač (around 1782) and Treštanovci (around 1778) were painted by his hand. Due to the significant qualitative differences of the observed paintings, and as a confirmation of the assumptions made in earlier researches, a thesis has been put forward about the existence of the Trifon group of associates who worked with him on the mentioned iconostases, but also independently. The collection of works of this group includes icons both preserved or known from archived sources from the villages of Latinovac, Daruvarski Brestovac, and Jasenaš, as well as from the collection of the Pakrac-Slavonian Diocese. The consideration of iconographic and painterly attributes of the preserved icons confirmed the previous presumptions about the painter Trifon and his associates as the followers of the schemes introduced by the Ukrainian painter Vasilije Romanovič in the Pakrac-Slavonian Diocese in the middle of the 18th century.

Keywords: painter Trifon, Pakrac-Slavonian Diocese, church painting of the second half of the 18th century.

* Уредништво је примило рад 4. II 2019. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 929.52ELTZ
929.52ODESCALCHI
069.5(497.5)

JASMINKA S. NAJCER SABLJAK
Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku*

SILVIJA F. LUČEVNJAK
Zavičajni muzej Našice**
Прегледни научни чланак / Scientific subject review

Pitanja transfera i provenijencije umjetnina na primjeru zbirki obitelji Eltz i Odescalchi***

SAŽETAK: Autorice teksta bave se pitanjima provenijencije i transfera umjetnina na primjerima likovnih zbirki plemićkih obitelji Eltz i Odescalchi, koje su imale velike posjede na području Slavonije i Srijema. Zbirka grofovske obitelji Eltz stvarana je prvotno na njihovim posjedima u Njemačkoj, a od 18. stoljeća do Drugog svjetskog rata i na posjedu u Vukovaru. Zbirka kneževske obitelji Odescalchi stvarana je u Italiji, a početkom 19. stoljeća djelomično transferirana u Ilok. Tijekom Drugog svjetskog rata i u poraću zbirke su devastirane, a zatim i nacionalizirane, odnosno muzealizirane. Velikom dijelu umjetnina danas nije poznata lokacija, no istraživanjem provenijencije muzejske građe u Hrvatskoj i Srbiji stječu se uvjeti za identifikaciju umjetničkih djela iz ovih bogatih kolekcija.
KLJUČNE RIJEČI: Eltz, Odescalchi, zbirke, plemstvo, provenijencija.

UVODNO

Pitanja transfera i provenijencije umjetnina koje su uoči i za vrijeme Drugog svjetskog rata bile pretežno u privatnom vlasništvu, a kasnije izložene devastaciji i otuđivanju, postaje sve važnije područje istraživanja stručnjaka i znanstvenika diljem Europe i SAD-a. Osobito se to odnosi na pitanje sudbine imovine židovskih obitelji pod nacističkim režimom, što je aktualizirala svjetska konferencija na ovu temu, održana u Washingtonu 1998. godine. Tada su doneseni i tzv. Washingtonski principi za povrat umjetnina (Washington Conference Principles

* jasminka.najcer@gmail.com
** silvija.lucevnjak@gmail.com
*** Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2018-01-9364 *Umjetnost i država u Hrvatskoj od prosvjetiteljstva do danas*.

on Nazi-Confiscated Art) koji se ponekad nazivaju i Washingtonska deklaracija.[1] Ukupno 44 države (među kojima je i Republika Hrvatska) te desetak nevladinih organizacija obvezale su se da će pomno istražiti porijeklo umjetnina koje se nalaze u državnom vlasništvu, oformiti posebna povjerenstva i otvoriti arhive istraživačima. U skladu s ovim nastojanjima sve više europskih institucija, a posebno muzeja, provodi istraživanje provenijencije umjetnina s ciljem sabiranja i posjedovanjem djela „čistog porijekla", odnosno umjetnina koje su nabavljane u skladu s etičkim principima muzejske struke. Primjerice, ovim se pitanjima od 1998. godine sustavno bavi austrijska Komisija za istraživanje provenijencije (Die Kommission für Provenienzforschung), koja se smatra uzorom za slične komisije ostalih europskih zemalja.[2]

Principi Washingtonske deklaracije mogu se primijeniti i na umjetnine koje nisu židovskog porijekla. Naime, za razliku od zemalja zapadne Europe, povijest sabiranja muzejskih zbirki u zemljama istočne Europe opterećena je pitanjem nacionalizacije imovine od strane komunističkih režima nakon završetka ratnih zbivanja. Veliki broj djela iz umjetničkih zbirki dobrostojećih građanskih ili plemićkih obitelji tada je završio u muzejskim fundusima, a njihova se provenijencija nije istraživala sve do pada komunističkih režima. Iako je od završetka Drugog svjetskog rata prošlo sedamdesetak godina, javnost je tek nedavno, posebno nakon tzv. *Gurlittova slučaja*, počela razumijevati aktualnost traganja za podrijetlom umjetnina.[3]

Interes istraživača provenijencije umjetnina povezan je sa složenim pitanjima odnosa umjetnosti i politike, za konfliktne društvene situacije, ratove, različite ideologije i gospodarske sisteme koji su utjecali na transfer pokretne kulturne baštine i promjenu vlasništva iz privatnog u javno, odnosno državno. Istraživanja propituju i teme kulturnog naslijeđa, odnosno nacionalnog identiteta, a rezultati do kojih dolaze tiču se područja izvan dosega stručnog i znanstvenog rada, poput procesa denacionalizacije ili međudržavnih procesa restitucije i povrata umjetnina. S obzirom da je umjetnost fenomen koji nadilazi nacionalne i državne granice, ova istraživanja moraju biti međunarodna, pa se u posljednje vrijeme grupiraju timovi istraživača oko zajedničkih tema. Primjerice, istraživači provenijencije umjetnina srednjoeuropskih zemlja (Njemačka, Austrija, Slovenija, Italija, Hrvatska, ...) djeluju u sklopu projekta *Transfer kulturnih dobara u regiji Alpe Jadran u 20. stoljeću* (*Transfer of Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th Century*, kratica *TransCultAA*).[4]

---

[1] "Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art." <https://www.state.gov/p/eur/rt/hlcst/270431.htm> 13. 12. 2018.

[2] "Die Kommission für Provenienzforschung." <http://www.provenienzforschung.gv.at/de/> 13. 12. 2018.

[3] Gurlittov slučaj odnosi se na pronalazak velike zbirke umjetnina koju je tijekom Drugog svjetskog rata prikupio Hildebrand Gurlitt, povjesničar umjetnosti i trgovac umjetninama, kojeg su nacisti odabrali da prodaje zaplijenjena djela i za režim nepoželjnu, odnosno „degeneriranu" umjetnost. Njemačke vlasti zatekle su 2012. godine ostatke te zbirke u münchenskom stanu njegovog sina Corneliusa. Slučaj je izazvao veliko zanimanje javnosti, ali i prijepore oko daljnje sudbine umjetničkih djela tijekom nacističkog režima i u Drugom svjetskom ratu. Vidi: "The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933–1945."
<https://www.lootedart.com/QDES2J142461> 13. 12. 2018.

[4] Riječ je o međunarodnom znanstveno-istraživačkom projektu koji se bavi transferom kulturnih dobara u regiji Alpe – Jadran tijekom 20. stoljeća. Financiran je sredstvima Europske unije za istraživanje i inovacije u okviru programa HERA (Humanities in the European Research Area) za razdoblje 2016–2919, a obuhvaća područje Hrvatske, Slovenije, Njemačke, Italije i Austrije. U temelju je projekta istraživanje pitanja kulturne baštine na tom području, posebno s obzirom na konfliktne situacije u vrijeme Drugoga svjetskog rata, promjene vlasništva i sl. Vidi: "Transfer on Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th Century" <https://www.transcultaa.eu/> 13. 12. 2018.

Sl. 1. Dvorac Odescalchi, danas sjedište Muzeja grada Iloka, 2011.
(foto: Tin Hudolin, Hrvatski restauratorski zavod)

U Republici Hrvatskoj započelo je početkom 21. stoljeća istraživanje provenijencije umjetnina u skladu s opisanim globalnim zbivanjima, prvenstveno u kontekstu istraživanja muzejskih zbirki, ali i opusa pojedinih umjetnika, odnosno kolekcionara.[5] Za područje istočne Hrvatske, s kojim se ovaj članak bavi, najveći je iskorak napravljen na istraživanju provenijencije umjetnina iz nekadašnjih umjetničkih zbirki plemićkih obitelji, koje su od završetka Velikog bečkog rata 1699. do kraja Drugog svjetskog rata na ovim prostorima izgradile kolekcije relevantne i u međunarodnim okvirima.[6] (sl. 1)

U ovom tekstu prikazane su zbirke dviju plemićkih obitelji, Eltz i Odescalchi, koje su nastale transferom umjetnina na prostore Slavonije i Srijema, a prestale postojati tijekom i nakon Drugoga svjetskog rata, kada je legalnim i ilegalnim transferima njihova građa raspršena diljem prostora današnje Republike Hrvatske i Republike Srbije.

---

[5] Istraživanjem provenijencije u Republici Hrvatskoj intenzivnije se bave brojni kolege, među kojima se ističu: dr. sc. Marina Bregovac Pisk, dr. sc. Ljerka Dulibić, Bartol Fabijanić, Ivan Ferenčak, dr. sc. Antonija Mlikota, dr. sc. Iva Pasini Tržec.

[6] Nakon doktorske disertacije dr. sc. J. Najcer Sabljak iz 2012., koja se odnosila na umjetničke zbirke plemićkih obitelji Eltz, Hilleprand von Prandau, Normann-Ehrenfels, Pejačević i Odescalchi, autorica je samostalno ili u koautorstvu sa S. Lučevnjak objavila niz radova na temu plemićkih zbirki. Vidi značajnije radove: Najcer Sabljak 2009: 464–469; 2013b: 157–163; 2014: 553–561; 2015a; Najcer Sabljak, Lučevnjak 2013a; 2016: 121–122.

ZBIRKA OBITELJI ELTZ U VUKOVARU

Grofovska obitelj Eltz pripada najutjecajnijem njemačkom plemstvu, koje je u vremenu Svetoga Rimskog Carstva obnašalo važne crkvene, vojne i političke funkcije, s posjedima na području oko Triera, Mainza i Frankfurta na Maini, a od 1736. i vukovarskog vlastelinstva.[7] Tijekom 19. stoljeća vlastelinstvo se transformiralo u posjed koji je postao uzorno gospodarstvo u ovom dijelu Europe i vremenom sjedište obitelji Eltz (Sršan 2008). Do početka 20. stoljeća vukovarski je dvorac u nekoliko proširenja postao prostran jednokatni objekt s reprezentativnom historicističkom fasadom, okružen perivojem prema toku Dunava, s bogato opremljenim interijerima (Obad Šćitaroci 1998: 340–349). (sl. 2)

Obitelj je posjedovala izuzetno bogatu i vrijednu kolekciju umjetničkih djela, sabiranu stoljećima, s profiliranom strategijom otkupa i narudžbama kod vrhunskih onovremenih umjetnika. Zbirka se dijelom čuvala na njemačkim posjedima, a dijelom u Vukovaru, pri čemu su umjetnine bile transferirane u oba smjera, a vlasnici su skrbili za uređenje i opremanje umjetninama svih objekata u obiteljskom vlasništvu, posebno prostora Burga Eltz (Najcer Sabljak, Lučevnjak 2017a).

Sl. 2. Dvorac Eltz u Vukovaru, danas sjedište Gradskog muzeja Vukovar, 2016. (Arhiva Gradskog muzeja Vukovar)

[7] O povijesti obitelji postoji više publiciranih i on-line dostupnih podataka. Vidi npr. „Eltz." *Hrvatska enciklopedija*. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=17779> 13. 12. 2018.

U stilskom smislu djela većinom pripadaju slikarstvu i grafici u rasponu od baroknog, kasnobaroknog, klasicističkog i bidermajerskog do romantičarskog razdoblja, pa i početaka moderne umjetnosti (Najcer Sabljak, Lučevnjak 2018a: 247–265). Najveći dio *vukovarske zbirke* predstavlja paradigmatski primjer nastanka jedne plemićke kolekcije, jer se temelji prvenstveno na transferu umjetnina iz centara europske umjetničke produkcije, a u Hrvatskoj se kolekcija proširila djelima udomaćenih, odnosno domaćih autora. Najstarije i najvrjednije umjetnine potječu zasigurno iz zbirke Huge Franza Karla grofa Eltza (1701.–1779.), najznačajnijeg kolekcionara u obitelji, čija je zbirka brojala 1.231 umjetninu, ponajviše slike njemačke, nizozemske i sjevernotalijanske provenijencije (Holst 1967: 201). U *vukovarskoj zbirci* je sačuvano i dvjestotinjak grafičkih listova, koji čine jedinstvenu podcjelinu, sabiranu kroz nekoliko stoljeća (Najcer Sabljak 2015b). Kada je opasnost potkraj Drugog svjetskog rata zaprijetila i obitelji Eltz u Vukovaru, započeo je proces evakuacije članova obitelji i njihove imovine prema Njemačkoj. Još tijekom rata je Konzervatorski zavod Nezavisne Države Hrvatske dao naputak vlasnicima kako postupati s povijesno-umjetničkim predmetima te gdje ih pohraniti tijekom ratnih zbivanja.[8] Obitelj Eltz vjerojatno je željela cijelu zbirku prenijeti u Njemačku, no dio materijala iz Vukovara nastradao je tijekom transporta, a sačuvani sanduci pohranjeni su u Zagrebu i nakon završetka rata preneseni u Arheološki muzej u Zagrebu, kako bi ih mogli pregledati članovi Komisije za sakupljanje i čuvanje kulturnih spomenika i starina pri Ministarstvu prosvjete – Odjel za kulturu i umjetnost u Zagrebu (kratica KOMZA).

Nakon Drugog svjetskog rata KOMZA je u Hrvatskoj odigrala najvažniju ulogu u fizičkom spašavanju umjetnina, djelujući od lipnja 1945. godine.[9] Njeni su članovi prvotno bili stručnjaci zagrebačkih muzeja, a radili su na građi pokretnih kulturnih spomenika i starina koji su bili konfiscirani, sekvestrirani ili su ih vlasnici napustili tijekom rata i poraća. Uskoro je postalo očigledno da KOMZA djelujući iz Zagreba ne može sama obuhvatiti cijelo područje Hrvatske, pa su osnovani Okružni sabirni centri i u drugim većim gradovima. Usprkos manjku budžetskih sredstava, nedovoljnom osoblju, a ponekad i opstruiranju rada od strane lokalnih političkih vlasti, članovi KOMZA-e neumorno su prikupljali kulturno-povijesne i umjetničke predmete.

U desecima sanduka koje su članovi KOMZA-e pregledali 25. listopada 1945. u zagrebačkom Arheološkom muzeju nalazila se raznovrsna građa iz vlasništva obitelji Eltz, od umjetnina do predmeta svakodnevne upotrebe, a popisana su ukupno 203 predmeta.[10] Među njima je 85 ulja na platnu, od čega 50 portreta, a ostalo su pejsaži, sakralne i mitološke scene te nešto *genre* prizora i mrtvih priroda. Preostali dio slika čine akvareli, pasteli i nekoliko crteža ugljenom i perom te oko 90 grafika i dva reljefa. Federativna Narodna Republika Jugoslavija je obitelj Eltz zbog njemačkog porijekla proglasila „državnim neprijateljima", a svu njihovu imovinu, pa i umjetnine te ostali inventar vukovarskog dvorca nacionalizirala već 1945.[11] Time su se stekli uvjeti da KOMZA može predmete iz nekadašnje *vukovarske zbirke* dodjeljivati raznim

[8] Spis br. 205-1943 od 19. lipnja 1943., Arhiva Gradskog muzeja Vukovar.

[9] Arhiv KOMZA-e, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske, Zagreb (dalje u tekstu Ministarstvo kulture RH, Zagreb).

[10] Zapisnik KOMZA-e br. 227/1945. od 25. listopada 1945., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb.

[11] Prijepis Nadopune odluke br. 314/1945. Komisije za konfiskaciju pri Kotarskom Narodnom odboru u Vukovaru od 15. svibnja 1946., Arhiv Ministarstva kulture RH, Zagreb.

korisnicima, među kojima je najviše predmeta dobio Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu.[12] Dio građe vremenom je prenesen u druge institucije u gradu, ali i izvan njega, kao npr. u Dubrovnik ili u državnu rezidenciju na Brijunima.[13] Dio te građe se ipak vratio u Slavoniju, jer je 1948. godine Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti osječkom muzeju ustupila 19 portreta iz *vukovarske zbirke* za fundus te ustanove te 1953. godine još 9 pejsaža.[14]

Dio umjetnina koji je do kraja rata ostao u Vukovaru zatekli su 30. rujna 1946. godine članovi KOMZA-e iz Zagreba u dvorcu, gdje su popisali zatečene *kulturno-historijske i umjetničke predmete*.[15] Na popisu je bilo 65 stavki, od čega je najviše slika (38 ulja na platnu i drvetu), dvije skulpture te neidentificirani broj grafika. Pronađene predmete su pohranili i zapečatili u jednu prostoriju, jer je u objektu bio smješten *đački internat*, kako bi građa bila sigurna do dolaska članova KOMZA-e iz Osijeka koji su trebali prevesti pohranjene predmete u Pokrajinski sabirni centar KOMZA-e u Osijeku. Na čelu te skupine stručnjaka bila je dr. sc. Danica Pinterović (1897.–1985.), arheologinja i povjesničarka, tada kustosica osječkog muzeja i najzaslužnija osoba za spašavanje brojnih pokretnih kulturno-povijesnih spomenika diljem istočne Hrvatske (Najcer Sabljak 2018b). No slijedom okolnosti, ponajviše zbog nedostatka sredstava za rad, članovi osječke komisije došli su u Vukovar tek nakon godinu dana, 10. listopada 1947. Njena je ekipa odpečatila prostoriju, pregledala materijal i najavila skori dolazak i transport umjetnina za Osijek, no zbog pomanjkanja kamiona predmeti su ostali u Vukovaru sve do 29. listopada 1947. godine. Tada je Danica Pinterović obaviještena o dolasku komisije Saveznog ministarstva poljoprivrede i šumarstva FNRJ iz Beograda sa zadaćom da *jedan dio kulturno-historijskih predmeta preuzme za uređenje dvorca u Belju*.[16] Taj je postupak bio u suprotnosti sa Zakonom o čuvanju predmeta kulture od 4. listopada 1946., po kojem je građa bila u nadležnosti Ministarstva prosvjete Narodne Republike Hrvatske, no poznato je da su se državne institucije, pa i rezidencije predsjednika FNRJ, Josipa Broza Tita, opremale na taj način (Radić 2012: 39). Danica Pinterović je hitno doputovala u Vukovar, no toga dana komisija se nije pojavila, a svi pokušaji organiziranja prijevoza za Osijek nisu uspjeli. Idućega dana Danica Pinterović je stigla u Vukovar u trenutku kada je komisija već otputovala za Beograd s dijelom građe i o tome ostavila službeni zapisnik s popisom djela, pretežno umjetnina i nešto predmeta umjetničkog obrta.[17] Ministarstvo prosvjete u Zagrebu bilo je obavješteno o ovom nezakonitom postupku saveznoga tijela, no daljnje istrage ili pokušaja povrata materijala nije bilo.[18] Preostali dio građe iz Vukovara prevežen je krajem 1947. godine u Osijek, gdje ga je KOMZA na kraju ustupila muzejskim ustanovama, pretežno Muzeju Slavonije i manji dio vukovarskom muzeju. Nakon osnivanja današnjeg Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku (nekadašnja Galerija likovnih umjet-

[12] Zapisnik MUO br. 449/1945. od 23. studenog 1945., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb.

[13] Zapisnik KOMZA-e br. 568/1947. od 20. siječnja 1948., Arhiva Strossmayerove galerije HAZU, Zagreb.

[14] Zapisnik Galerije slika JAZU u Zagrebu od 21. srpnja 1948., Arhiva Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, Zagreb i Dopis JAZU, Instituta za likovne umjetnosti, Muzeju Slavonije u Osijeku br. 222-1953. od 26. ožujka 1953., Arhiva Muzeja Slavonije Osijek.

[15] Zapisnik KOMZA-e br. 356/46 od 30. rujna 1946., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb; Zapisnik KOMZA-e br. 52/47, Arhiva Muzeja Slavonije Osijek.

[16] Po završetku Drugog svjetskog rata posjed Belje u Baranji bio je nacionaliziran, a dvorac u Tikvešu (zvan i Titov dvorac), vlasti su često koristile kao rezidencijalno lovačko središte. Vidi: „Dvorac Tikveš." <https://hr.wikipedia.org/wiki/Dvorac_Tikve%C5%A1> 13. 12. 2018.

[17] Zapisnik KOMZA-e br. 314/1945. od 15. svibnja 1946., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb; Zapisnik KOMZA-e br. 487/1947. od 10. studenog 1947., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb.

[18] Dopis br. 487/1947. od 10. studenog 1947., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb.

nosti), značajan dio umjetnina iz *vukovarske zbirke* prešao je 1954. iz Muzeja Slavonije u fundus ove ustanove, u čijem vlasništvu je i danas. Vukovarski dvorac bio je nakon Drugog svjetskog rata pogođen i ratnim razaranjima 1991. godine, pa su brojne umjetnine uništene ili nestale do mirne reintegracije hrvatskog Podunavlja, u periodu do 1997. godine.[19] U istraživanju *vukovarske zbirke* ustanovljeno je da je izvorno sadržavala petstotinjak umjetnina: slika u ulju, skulptura, reljefa i grafika. Od ukupnog broja ulja na platnu (oko 150), pretežno portreta, do danas su istraživanjem provenijencije u hrvatskim muzejskim ustanovama autorice ovoga rada identificirale oko 110 djela. No, istraživanja se trebaju nastaviti i na području Republike Srbije, jer se niz djela iz *vukovarske zbirke* nalazi u fundusu Galerije Matice srpske u Novom Sadu (Kulić 2011: 18–61). Radi se o 12 portreta članova obitelji Eltz, koje je savezna komisija odvezla iz Vukovara 1947., dok se za 21 umjetninom s tog popisa još traga.[20]

ZBIRKA OBITELJI ODESCALCHI U ILOKU

Zbog financijskog doprinosa pape Inocenta XI. (1611.–1689.) u obrani Svetoga Rimskog Carstva od Osmanlija tijekom Velikoga bečkog rata, papinom nećaku Liviju Odescalchiju (1658.–1713.) obitelj Habsburg je dodijelila kneževsku titulu i donirala vlastelinstvo u Srijemu sa sjedištem u Iloku (Vitek 2003). Nakon Livija, koji vjerojatno nikada nije boravio u Iloku, njegovi su nasljednici (članovi obitelji Erba-Odescalchi) samo povremeno dolazili iz Italije na svoj srijemski posjed, kojeg su ipak nastojali razvijati, posebno kao vinorodno područje. U prostoru iločkog dvorca prezentirana je i vrijedna umjetnička zbirka, zvana *iločka zbirka*, koja je također nastala transferom umjetnina, no s talijanskog kulturnog područja. (sl. 3)

Sl. 3. Korice knjige *Obitelj Pejačević – povijest – kultura – umjetnost*, autorica dr. sc. J. Najcer Sabljak i S. Lučevnjak 2014.

Unos ovih umjetnina predstavlja stoga raritet za plemićke zbirke na području istočne Hrvatske, koje tradicionalno gravitiraju srednjoeuropskom kulturnom prostoru, posebice Mađarskoj, Austriji i Njemačkoj. Dio umjetnina potječe iz Livijeve zbirke, koji je posjedovao jednu od najvrjednijih umjetničkih kolekcija u Rimu onoga doba. Gotovo da nema značajnijeg majstora renesanse i baroka koji nije bio zastupljen u zbirci, bilo originalom, bilo kopijom, a dio njegove kolekcije kasnije je transferiran u *iločku zbirku* (Najcer Sabljak 2015c). Taj transfer zbio se početkom 19. stoljeća, o čemu svjedoči inventar iločkog dvorca iz 1886. godine, u kojem je dio umjetnina

[19] „Povjerenstvo za povrat kulturnih dobara." <https://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=9900> 13. 12. 2018.; „Ratne štete na muzejima i muzejskoj građi u Hrvatskoj." <http://ratne-stete.mdc.hr/hr/ratne-štete> 13. 12. 2018.

[20] Zahvaljujemo ravnateljici Galerije Matice srpske u Novom Sadu, dr. sc. Tijani Palkovljević Bugarski i višoj kustosici Mirjani Brmboti, što su nam omogućile uvid u građu. Suradnja autorica ovoga rada s kolegama iz Republike Srbije započela je na izložbi o likovnoj baštini obitelji Pejačević (Najcer Sabljak, Lučevnjak 2013a), a nedavno je publiciran i zajednički tekst dr. sc. J. Najcer Sabljak i kolege Đorđa Boškovića iz Zavičajnog muzeja Ruma (Najcer Sabljak, Bošković 2018c).

Sl. 4. Korice knjige dr. sc. J. Najcer Sabljak *Likovna baština obitelji Odescalchi od Lombardije i Rima do Iloka*, 2015.

naveden u posebnom poglavlju pod naslovom *Antikviteti*, a prethodi im napomena: „Poslano iz Rima u Ilok 20. kolovoza 1834. godine." (Sršan 2001). Proces transfera umjetnina tekao je paralelno s građevinskim radovima na obnovi srednjovjekovnog iločkog dvorca, kada je njegov interijer opreman predmetima umjetničkog obrta, namještajem, slikama i skulpturama, a cijeli kompleks dvorca i perivoja dobio reprezentativan izgled (Obad Šćitaroci 1998: 172–179). (sl. 4)

U tom je transferu Ilok dobio niz vrijednih umjetničkih djela: dvije biste pape Inocenta XI. i Livija Odescalchija te 16 reljefa (2 brončana i 14 mramornih). Uvid u vrijednosti *iločke zbirke* prije njene devastacije donosi i popis materijala s kojim je knez Baltazar III. Erba-Odescalchi (1844.–1909.) nastupio na čuvenoj Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. godine, među kojima su bila i tri bakroreza i jedna slika iz njegove zbirke. U skladu s njegovim mecenatskim i filantropskim nastojanjima zbila se i značajna epizoda donacije iznimno vrijednih Rafaelovih kopija „hrvatskom narodu" 1888. godine, posredstvom biskupa Josipa Jurja Strossmayera (Najcer Sabljak 2017b: 235–259). Biskup je za galeriju JAZU od kneza Baltazara dobio na poklon dvije kopije Rafaelovih fresaka u vatikanskim Stanzama, naslovljene *Parnas* i *Susret Pape Lava I. Velikog s Atilom*, dimenzija (4,47 x 7,94 m), pri čemu je kao autor umjetnina naveden poznati rimski slikar Carlo Maratta (1625.–1713.). Ova donacija pokazuje koliko je obitelj Odescalchi bila svjesna značaja svoje kolekcije u širem društvenom kontekstu, pa su već u 19. stoljeću omogućili zainteresiranoj javnosti i razgledanje *iločke zbirke* pod određenim uvjetima (Najcer Sabljak 2015a: 77–90). Jedan od posjetitelja Odescalchijevog dvorca u Iloku i njegove zbirke bio je Ilija Okrugić Srijemac (1827.–1897.), katolički svećenik, preporoditelj i književnik, koji je službovao na području Srijema i Bačke. On je 1857. godine publicirao opis *iločke zbirke*, važan za poznavanje ove kolekcije (Okrugić Sriemac 1857).

Tijekom Drugog svjetskog rata članovi obitelji Odescalchi nisu bili u Iloku, no smatra se da su dio obiteljske zbirke i knjižnice uspješno transferirali u Rim. Kao i do tada, o dvorcu i cjelokupnom inventaru skrbio je upravitelj. O stanju *iločke zbirke* neposredno uoči završetka rata svjedoči dokument pod nazivom *Popis uljanih slika u dvoru vlastelinstva kneza Odescalchi u Iloku od 30. studenog 1944. g.*[21] Popis svjedoči o bogatom inventaru dvorca, među kojem se navodi 131 uljana slika, dva reljefa u bronci i jedan u vosku.[22] Načinjen je s dosta truda, odnosno pokušava identificirati osobe i prizore na umjetninama, a sadrži i prepisane podatke s djela, što je posebno važno za kasnije istraživanje provenijencije. Nije poznato što se događalo s tim umjetninama sve do veljače 1945. godine, kada je manji dio tog materijala bio predan izaslaniku

[21] Popis uljanih slika u dvoru vlastelinstva kneza Odescalchi u Iloku od 30. studenoga 1944., Arhiva Muzeja grada Iloka.

[22] S obzirom da nedostaju neki važni elementi zbirke, poput mramornih bista, pretpostavljamo da je popisan samo materijal koji je zbog ratnih opasnosti bio dislociran iz dvorca u neko sklonište.

Jugoslavenske armije u pohranu.[23] Navodno je prilikom ratnih previranja došlo do devastacije i nekontroliranog transfera umjetnina. Nakon ratnih operacija dio *iločke zbirke* (ukupno 42 predmeta) nalazio se jedno vrijeme u Šidu, gdje su umjetnine bile neadekvatno smještene. Pretpostavlja se da su s ovoga mjesta otpremane u Narodni muzej u Beogradu, odnosno u Vojvođanski muzej (danas Muzej Vojvodine) u Novom Sadu, jer su kasnijim istraživanjima pronađene u tim ustanovama.[24] Dio materijala *iločke zbirke* koji nije bio odnešen iz Iloka pregledali su članovi KOMZA-e iz Osijeka, na čelu s dr. sc. Danicom Pinterović, tek 1946. godine (Najcer Sabljak 2018b). Tom prilikom nisu mogli organizirati prijenos preostalog inventara *iločke zbirke*, koji je sadržavao samo četiri biste i dva reljefa te dvije velike stropne slike u iločkom dvorcu, još uvijek *in situ*. Kada su ponovo došli u Ilok 1947. godine, pronašli su samo dvije biste i jedan reljef, a stropne slike se zbog velikih dimenzija i komplicirane demontaže nisu mogle odvesti. Ukupno je iz Iloka KOMZA preuzela samo šest predmeta, od toga tri umjetnine. Nakon utemeljenja muzeja u Iloku 1952., pokušavalo se ući u trag nestalim umjetninama *iločke zbirke* i vratiti ih u dvorac Odescalchi. Upiti za povrat građe slani su u beogradski i novosadski muzej, no oni najvjerojatnije nisu bili potkrijepljeni točnim opisom umjetnina, jer je pronađen samo jedan dio izgubljenog materijala. Josip Meštrović, voditelj muzeja, vratio je 1957. godine u Ilok ukupno šezdeset i dvije slike iz Narodnog muzeja u Beogradu i Vojvođanskog muzeja u Novom Sadu, a pet godina kasnije još pet slika.[25] No, zbog nedostatne dokumentacije, provenijencija tih umjetnina samo je dijelom pouzdano ustanovljena, pa se među vraćenim materijalom nalazila i građa iz drugih zbirki, primjerice iz *vukovarske zbirke* (Najcer Sabljak 2015c: 97). Nažalost, devastacija sačuvanih umjetnina iz *iločke zbirke* nastavljena je i u vrijeme ratnih sukoba 1991. godine, odnosno do mirne reintegracije hrvatskog Podunavlja. Tijekom razdoblja od 9. do 12. svibnja 1997. iz prostora iločkog muzeja ukradene su 23 slike, velikim dijelom umjetnine nekadašnje *iločke zbirke*. Nakon otuđenja poduzete su sve nužne mjere izvještavanja međunarodnih institucija koje bi mogle pomoći u njihovom pronalaženju.[26] Iako do danas niti jedna od otuđenih slika nije vraćena, nastavljaju se napori na njihovom pronalaženju (Rimfl 2018). Od nekadašnje bogate zbirke obitelji Odescalchi u Iloku danas se u hrvatskim muzejskim ustanovama nalazi tek dvadesetak umjetničkih djela, koje svojom kvalitetom i principom *pars pro toto* jasno govore o veličini i značaju jedne umjetničke kolekcije, koja je na rubne dijelove austrijskog carstva donijela značajna djela talijanske umjetnosti.

ZAKLJUČNO

Tijekom ratnih zbivanja, a posebno promjenom političkog režima u poraću i odnosom novih vlasti prema imovini plemićkih obitelji, njihove su umjetničke zbirke nakon Drugog svjetskog rata doživjele djelomično uništenje te bile izložene procesima transfera, nacionalizacije i dijelom

[23] Izvještaj izaslanika I. Jugoslavenske armije Ante Abramovića od 4. veljače 1945., Arhiva Muzeja grada Iloka.

[24] Izjava Ante Abramovića od 8. prosinca 1966., Arhiva Muzeja grada Iloka.

[25] Zapisnik Narodnog muzeja u Beogradu od 7. 9. 1957. i Zapisnik Vojvođanskog muzeja u Novom Sadu od 7. 10. 1957., Arhiva Muzeja grada Iloka.

[26] Ondašnji ministar kulture Republike Hrvatske Božo Biškupić izvijestio je generala J. P. Kleina (UNTAES, Vukovar), F. Mayora (generalnog direktora UNESCO-a) i Odbor za kulturu Vijeća Europe, a pomoćnica ministra kulture mr. sc. Branka Šulc izvijestila je Međunarodni savjet za muzeje ICOM, koji je objavio informacije o otuđenju. Obaviješten je i Nacionalni odbor Interpola te neka druga relevantna tijela, npr. The Art Loss Register, London (Šulc 1997: 11; Pavić 1997: 84–88).

muzealizacije. Istraživanjem provenijencije umjetnina zasigurno će se povećavati broj identificiranih djela iz *vukovarske* i *iločke zbirke*, ne samo u muzejskim ustanovama na području Republike Hrvatske, već i na području Republike Srbije. Njihovu identifikaciju olakšava postojanje dokumentacije o tim umjetninama u arhivi KOMZA-e. Na temelju tih popisa, postojanja komparativnog materijala (već identificiranih djela *vukovarske* i *iločke zbirke*) te općenito poznavanja povijesti obitelji Eltz i Odescalchi, mogu se pouzdano identificirati umjetnine koje su im pripadale. Istraživanje provenijencije nije važno samo u kontekstu njihovog povezivanja s izvorišnom zbirkom, odnosno prvotnim vlasnicima, već je neophodno u smislu stručne i znanstvene obrade ove građe. Ona omogućava sadržajnu i ikonografsku analizu djela, njeno datiranje i atribuiranje, kao i konačnu ocjenu vrijednosti nekog djela u kontekstu opusa određenog umjetnika, umjetničkog kruga ili stilskog pravca.

IZVORI

Dopis JAZU, Instituta za likovne umjetnosti, Muzeju Slavonije u Osijeku br. 222-1953. od 26. ožujka 1953., Arhiva Muzeja Slavonije Osijek.

Izjava Ante Abramovića od 8. prosinca 1966., Arhiva Muzeja grada Iloka.

Izvještaj izaslanika I. Jugoslavenske armije Ante Abramovića od 4. veljače 1945., Arhiva Muzeja grada Iloka.

Popis uljanih slika u dvoru vlastelinstva kneza Odescalchi u Iloku od 30. studenoga 1944., Arhiva Muzeja grada Iloka.

Prijepis Nadopune odluke br. 314/1945. Komisije za konfiskaciju pri Kotarskom Narodnom odboru u Vukovaru od 15. svibnja 1946., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb.

Spis br. 205-1943 od 19. lipnja 1943., Arhiva Gradskog muzeja Vukovar.

Zapisnik Galerije slika JAZU u Zagrebu od 21. srpnja 1948., Arhiva Strossmayerove galerije starih majstora HAZU, Zagreb.

Zapisnik KOMZA-e br. 227/1945. od 25. listopada 1945., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb.

Zapisnik KOMZA-e br. 314/1945. od 15. svibnja 1946., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb.

Zapisnik KOMZA-e br. 356/46 od 30. rujna 1946., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb.

Zapisnik KOMZA-e br. 52/47, Arhiva Muzeja Slavonije, Osijek.

Zapisnik KOMZA-e br. 487/1947. od 10. studenog 1947., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb.

Zapisnik KOMZA-e br. 568/1947. od 20. siječnja 1948., Arhiva Strossmayerove galerije HAZU, Zagreb.

Zapisnik MUO br. 449/1945. od 23. studenog 1945., Arhiva Ministarstva kulture RH, Zagreb.

Zapisnik Narodnog muzeja u Beogradu od 7.9.1957. i Zapisnik Vojvođanskog muzeja u Novom Sadu od 7. 10. 1957., Arhiva Muzeja grada Iloka.

CITIRANA LITERATURA

„Die Kommission für Provenienzforschung." <http://www.provenienzforschung.gv.at/de/> 13. 12. 2018.

„Dvorac Tikveš." <https://hr.wikipedia.org/wiki/Dvorac_Tikve%C5%A1> 13. 12. 2018.

„Eltz." *Hrvatska enciklopedija*. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=17779> 13. 12. 2018.

Holst, Niels von. *Creators, Collectors, and Connoisseurs : The Anatomy of Artistic Taste from Antiquity to the Present Day*. London: Thames and Hudson, 1967.

Kulić, Branka. *Strani portretisti 18. i 19. veka u kolekciji Galerije Matice srpske*. Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2011.

Najcer Sabljak, Jasminka. *Likovna baština obitelji Pejačević iz Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku: magistarski rad* (rukopis). Zagreb: Filozofski fakultet, 2007.

Najcer Sabljak, Jasminka. „Likovna ostavština velikaških obitelji." U: *Slavonija, Baranja i Srijem: vrela europske civilizacije: katalog izložbe*. Sv. 2. Zagreb: Ministarstvo kulture Republike Hrvatske – Galerija Klovićevi dvori, 2009.

Najcer Sabljak, Jasminka. *Umjetničke zbirke vlastelinskih obitelji u Slavoniji i Srijemu: doktorska disertacija* (rukopis). Zagreb: Filozofski fakultet, 2012.

Najcer Sabljak, Jasminka, Silvija Lučevnjak. *Likovna baština obitelji Pejačević : katalog izložbe*. Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 2013a.

Najcer Sabljak, Jasminka. „Slavonska plemićka baština u kontekstu europskih intergracija." U: *Zbornik 3. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2013b.

Najcer Sabljak, Jasminka. "The Art Heritage of Noble Families of Slavonia and Srijem in the Context of the European Legacy." U: *Zbornik radova III. međunarodnog znanstvenog simpozija Gospodarstvo istočne Hrvatske: vizija i razvoj*. Osijek: Ekonomski fakultet u Osijeku – Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, 2014.

Najcer Sabljak, Jasminka. *Likovna baština kneževa Odescalchi: od Lombardije i Rima do Iloka*. Osijek, Zagreb, Ilok: Muzej likovnih umjetnosti – Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske – Muzej Grada Iloka, 2015a.

Najcer Sabljak, Jasminka. *Bakrorezi i bakropisi iz plemićkih zbirki Slavonije i Srijema: katalog izložbe*. Osijek: Muzej likovnih umjetnosti, 2015b.

Najcer Sabljak, Jasminka. „Tragom kolekcije kneza Livija Odescalchija – od Rima do Iloka i Zagreba." U: *Scrinia Slavonica: godišnjak Podružnice za povijest Slavonije, Srijema i Baranje Hrvatskog instituta za povijest* 15 (2015c): 57–89.

Najcer Sabljak, Jasminka, Silvija Lučevnjak. "State Authorities and the Heritage of Noble Families of Eastern Croatia." U: *Art and Politics in Europe in the Modern Period: program i knjiga sažetaka međunarodne konferencije: 29. 6. – 2. 7. 2016*. Zagreb: Filozofski fakultet, 2016.

Najcer Sabljak, Jasminka, Silvija Lučevnjak. „Karlo i Ludvina Eltz – nositelji obnove Burga Eltz u 19. stoljeću." *Peristil: Zbornik radova za povijest umjetnosti* vol. 60 (2017a): 61–76.

Najcer Sabljak, Jasminka. „Biskup Strossmayer i donacija slika iz zbirke kneza Baltazara III. Odescalchija." U: *Josip Juraj Strossmayer 1815.–2015*. Đakovo: Katolički bogoslovni fakultet u Đakovu, 2017b.

Najcer Sabljak, Jasminka, Silvija Lučevnjak. „Moderna umjetnost u zbirkama slavonskog plemstva." U: *Imago, Imaginatio, Imaginabile: Zbornik u čast Zvonka Makovića*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018a.

Najcer Sabljak, Jasminka. „Danica Pinterović i muzealizacija zbirki slavonskog plemstva." *Osječki zbornik* 34 (2018b): 99–107

Najcer Sabljak, Jasminka, Đorđe Bošković. „Likovna i rukopisna ostavština Ladislava grofa Pejačevića iz Retfale i Rume." *Scrinia Slavonica* vol. 18 (2018c): 129–174.

Obad Šćitaroci, Mladen, Bojana Bojanić. *Dvorci i perivoji u Slavoniji: od Zagreba do Iloka*. Zagreb: Šćitaroci d.o.o., 1998.

Okrugić Sriemac, Ilija. „Povjestničke crtice Sriema glede njegovieh znamenitostih i u njemu se nahodećih starinah." *Arkiv za povjesnicu jugoslavensku* knj. 4 (1857): 201–232.

Pavić, Vladimira. „Registar ratnih šteta na muzejima i galerijama." U: *Ratne štete na muzejima i galerijama u Hrvatskoj*. Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar, 1997.

„Povjerenstvo za povrat kulturnih dobara" <https://www.min-kulture.hr/default.aspx?id=9900> 13. 12. 2018.

Radić, Nenad. *Pusen i petokraka: zbirka slika druga predsednika*. Novi Sad: Galerija Matice srpske, 2012.

„Ratne štete na muzejima i muzejskoj građi u hrvatskoj." <http://ratne-stete.mdc.hr/hr/ratne-štete> 13. 12. 2018.

Rimfl, Andrea. *Ukradena baština*. Ilok: Muzej grada Iloka, 2018.

Schneider, Mirjana. *Portreti 16. – 18. stoljeća*, Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske, 1982.

Sršan, Stjepan (prir.). *Inventar iločkog vlastelinstva 1886. godine*. Osijek: Državni arhiv u Osijeku, 2001.

Sršan, Stjepan. *Vukovarsko vlastelinstvo 1719.–1945. : sumarni inventar*. Osijek: Državni arhiv u Osijeku, 2008.

Šulc, Branka. „Muzeji u ratu." U: *Ratne štete na muzejima i galerijama u Hrvatskoj*. Zagreb: Muzejski dokumentacijski centar, 1997.

"The Central Registry of Information on Looted Cultural Property 1933–1945."
<https://www.lootedart.com/QDES2J142461> 13. 12. 2018.

"Transfer on Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th Century"
<https://www.transcultaa.eu/> 13.1 2. 2018.

Vitek, Darko. „Razilaženja oko pripadnosti Srijema: bečki Dvor, Hrvatski Sabor i biskup Franjo Jany." *Povijesni prilozi* 25 (2003): 166–167.

"Washington Conference Principles on Nazi-Confiscated Art."
<https://www.state.gov/p/eur/rt/hlcst/270431.htm>13. 12. 2018.

Jasminka S. Najcer Sabljak
Silvija F. Lučevnjak

TRANSFER AND PROVENANCE OF ARTWORKS ON THE EXAMPLE OF THE COLLECTIONS OWNED BY THE FAMILIES ELTZ AND ODESCALCHI

Summary

During the Second World War, and particularly with the change of the political regime in the post-war period and the relationship of new authorities towards the property of noble families, their art collections suffered destruction to a certain extent and were exposed to the processes of transfer, nationalization and partly museumization. Research on the provenance of artworks will surely increase the number of identified works from the *Vukovar* and *Ilok collections*, not only in museums in the Republic of Croatia but also in the territory of the Republic of Serbia. The identification is facilitated by the existence of the documentation on these artworks in the archives of the Commission for the Gathering and Protection of Cultural Monuments and Antiquities of the Ministry of Education – Department of Culture and Art in Zagreb. Based on these lists, on the existence of comparative material (already identified works of the *Vukovar* and *Ilok collections*), and generally on the knowledge of the history of the families Eltz and Odescalchi, the artworks that belonged to these families can be reliably identified. The research of provenance is not only relevant in the context of their connection with the source collections or the original owners, but also in the context of professional and scientific processing of this material. It allows the content and iconographic analysis of artworks, their dating and attribution, as well as the final evaluation of the artworks in the context of the opus of a certain artist, art circle, or stylistic direction.

Keywords: Eltz, Odescalchi, collections, nobility, provenience.

* Уредништво је примило рад 26. XI 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 72(470)"1855/1881"

ЮРИЙ Р. САВЕЛЬЕВ
Российской академии художеств, Москва*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Неовизантийский стиль в России под покровительством императора Александра II и императрицы Марии Александровны. 1855–1881

АПСТРАКТ: Покровительство императорской власти было одной из главных причин возникновения и распространения в русской архитектуре неовизантийского стиля. Начало его эволюции относится к 1850-м годам – времени правления императора Александра II, с именем которого связано множество нововведений как в культуре, так и в жизни российского общества. Центром художественной жизни страны была в те годы Императорская Академия художеств. При преемнике Александра II, императоре Александре III, неовизанийский стиль сохранил свое значение в храмостроении и, благодаря школам Института гражданских инженеров и Николаевской инженерной академии храмы строятся по всей территории Российской империи. Неовизантийский стиль вновь обрел прежний масштаб и значение лишь в начале XX века.
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Архитектура, неовизантийский стиль, Александр II, Мариа Александровна, Императорская Академия художеств.

Покровительство императорской власти было одной из главных причин возникновения и распространения в русской архитектуре неовизантийского стиля. Начало его эволюции относится к 1850-м годам – времени правления императора Александра II, с именем которого связано множество нововведений как в культуре, так и в жизни российского общества. Центром художественной жизни страны была в те годы Императорская Академия художеств. Ее Архитектурное отделение направляет своих стипендиатов в Италию, Грецию и на Кавказ для изучения не только античных, но и средневековых архитектурных памятников, среди которых самое пристальное внимание молодых зодчих привлекает византийское наследие. То же самое, но даже ранее, происходит и в Западной Европе. К середине XIX столетия неовизантийские мотивы уже нашли широкое

* arthistory1757@gmail.com

распространение в Германии, Англии и Франции, но оставались лишь составной частью общей стилистической палитры историзма в архитектуре этих государств.

Правящие круги европейских стран уделяли в этом веке особое внимание изучению и развитию искусства и архитектуры на основе национальной традиции, и Россия не являлась исключением. Но только здесь неовизантийский стиль стал выражением новых устремлений правящей элиты страны, отражая растущий интерес к самобытным истокам восточноевропейской культуры. С одной стороны, этот стиль позволял оставаться в общем с Западной Европой культурном пространстве[1], а с другой – его развитие именно в России отвечало глубинным традициям, имевшим истоки в православной Византии. Весьма показательно, что неовизантийский стиль получил в XIX веке наиболее широкое распространение в восточноевропейских странах – России, Греции, Румынии, Болгарии и Югославии. Тем не менее, только в России он обрел несоизмеримо более грандиозный масштаб как по количеству построенных храмов, так и по высочайшему художественному качеству проектов[2].

В 1850-х – 1870-х годах было построено более десяти великолепных храмов и часовен в императорских дворцах и придворных монастырях. Такое количество придворных церквей в неовизантийском стиле никогда в будущем не сооружалось. Заказчиками их возведения были августейшие покровители стиля – император Александр II, императрица Мария Александровна, великая княгиня Мария Николаевна, великий князь Михаил Николаевич и другие члены Императорской фамилии. Сконцентрированное во времени столь масштабное придворное строительство в зимних и летних резиденциях – в Санкт-Петербурге и Крыму – позволяет ставить вопрос о существовании своеобразной архитектурной программы придворного храмостроения. Ее следует дополнить возведением под императорским покровительством городских соборов в Киеве, Тифлисе (Тбилиси), Самаре и Риге. Таким образом, именно в эти годы неовизантийский стиль обрел качество «придворного» архитектурного стиля.

Задумываясь о причинах его популярности в придворных кругах, нельзя не отметить высочайший профессиональный уровень зодчих. Проекты выполнялись знатоками истории архитектуры, авторитетными мастерами, обладавшими немалым профессиональным опытом: И. А. Монигетти, Д. И. Гриммом, А. М. Горностаевым, Э. И. Жибером, Р. И. Кузьминым, А. Г. Венсаном, А. А. Авдеевым, А. А. Парландом и другими зодчими. Почти все они были знакомы с подлинными произведениями византийской архитектуры. Многие из них были также теоретиками историзма, оставившими свои сочинения о содержании творческого процесса и о значении византийского наследия для современной архитектурной практики. Одним из них был В. О. Шервуд – автор проекта Исторического музея на Красной площади в Москве[3], который строился в годы правления

---

[1] Неовизантийский стиль обязан своим происхождением замыслам Людвига I Баварского. Вслед за Мюнхеном, строятся храмы в Потсдаме, и впоследствии этот стиль становится популярным почти во всех европейских странах. Теория и практика неовизантийского стиля была особенно полно представлена во Франции. В Западной Европе он был лишь одним из стилей историзма, а в России стал главным стилем храмостроения, наряду с русским стилем.

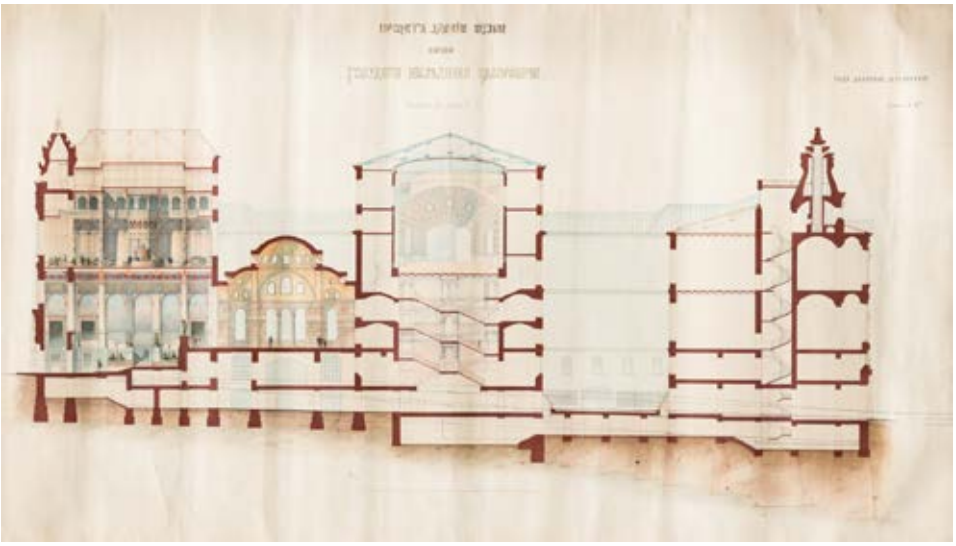
[2] В Императорской Академии художеств, Институте гражданских инженеров, Николаевской инженерной академии возникла школа проектирования неовизантийского стиля. Среди ее приверженцев были архитекторы Высочайшего Двора. Выпускниками петербургской архитектурной школы на высочайшем профессиональном уровне во всей империи было сооружено большое количество храмов в этом стиле.

[3] Построен по проекту В. О. Шервуда (1832–1897) и А. А. Семенова (1842–1917) в 1875–1883 годах.

императора Александра II. Вывод В. О. Шервуда о значении неовизантийского стиля в искусстве историзма очень важен, так как именно в годы проектирования Исторического музея происходило окончательное формирование этого стиля в русской архитектуре, переживавшего в 1850–1860-е гг. период становления и формирования основных принципов своего развития.

В. О. Шервуд в пояснительной записке к проекту музея писал о фундаментальном значении Византии для духовной культуры России[4]. Сои взгляды на роль византийского стиля он развивал в своем главном теоретическом сочинении *Опыт исследования законов искусства*: «Поразительный факт представляет влияние на архитектуру возвышенной христианской идеи, ясно выразившейся в первые века христианства в Византийском стиле. <…> Освобожденный дух христианства создал свободно развивающуюся концепцию зданий; купольные, подобно небесам, волнующиеся формы, раздвинули прежние классические сооружения до возможных пределов; везде – простор и широта; все органически вытекает одно из другого и заканчивается строго логически, как будто для того, чтобы сосредоточить внимание на общем впечатлении здания. А главное, в Византийском стиле – впервые и сразу исчезли все тяжелые горизонтальные направления; карнизы, которые давили архитектурную концепцию, были совершенно устранены, и полетели ввысь все формы здания вместе с возносящимся и обновленным духом народа»[5].

Весьма показательно, что «Византийский зал» стал центром архитектурного «сценария» интерьеров Исторического музея, (сл. 1) составляя смысловую основу анфилады



1. В. О. Шервуд. Проект Императорского Исторического музея в Москве. Продольный разрез. 1875. (Государственный Исторический музей)

[4] Шервуд В. О. *Несколько слов по поводу Исторического музея имени Его Императорского Высочества государя наследника цесаревича*. Москва, 1879. С. 33–34.

[5] Шервуд В. О. Опыт исследования законов искусства. Живопись, скульптура, архитектура и орнаментика», оконченные 6 ноября 1894 г. и опубликованные в журнале «Русское обозрение». 1894. XX. Архитектура. С. 307–308.

интерьеров. Он расположен в центральной части здания и создан по образу собора св. Софии в Константинополе (при масштабном уменьшении пространства). Среди живописного декора воспроизведена известная композиция над главным входом в Константинопольский собор – император Лев VI перед Спасителем на троне. Воспроизведение собора св. Софии, как и сюжетов византийских мозаик, сама неовизантийская стилистика зала свидетельствуют об осознании в России второй половины XIX века непреходящего значения духовного наследия Византии для культуры России.

Большое влияние на распространение знаний о византийском культурном наследии в придворных кругах оказал князь Г. Г. Гагарин[6]. По его мнению «византийское искусство до X-го века представляет самое полное знание архитектуры, приложимой к церквам всякого размера и самых разнообразных планов, соединенное с искусными способами постройки, дающими возможность пользоваться всегда местными строительными материалами. <...> Если почувствуется потребность возобновить русское искусство в его первоначальном источнике, указанном самим Провидением, то это не только не помешает следить за успехами века, но даст силы опередить его».[7] Он полагал, что только обращение к древнему стилю православной архитектуры может служить образному и духовному возрождению русского зодчества: «Не решимся ли мы возвратиться к прежнему направлению, изучить до основания истинное христианское искусство, близкое по времени к великим Отцам церкви, это могучее древо, от ствола которого произросли ветви христианского искусства всех стран и даже грациозные цветы арабского художества»[8]. В самом начале царствования императора Александра II, князь был назначен вице-президентом Императорской Академии художеств, где было положено начало изучению византийского художественного наследия и проектирования храмов в неовизантийском стиле.

ДВОРЦОВЫЕ ХРАМЫ

По проекту князя Г. Г. Гагарина был построен первый небольшой придворный храм во имя свт. Николая Чудотворца в петербургском Мариинском дворце (1856–1860). (сл. 2) Примечательно, что дворец был построен для великий княгини Марии Николаевны, президента Императорской Академии художеств. В интерьере еще очень много от европейской традиции. При сохранении «зальной» структуры он напоминал храмы немецких

---

[6] Князь Г. Г. Гагарин (1810–1893) воспитывался в Европе и состоял на дипломатической службе при российских посольствах. В конце 1820-х – начале 1830-х гг. он находился в Константинополе, где впервые познакомился с памятниками византийского зодчества. В 1840 г. он уже на Кавказе, где всерьез увлекся изучением средневековых древностей Грузии и Армении. Им был составлен проект создания в Тифлисе школы для знакомства архитекторов и живописцев с христианским искусством Кавказа. Убежденный сторонник обновления православного искусства на основе византийских истоков, он публиковал художественные образцы для русских художников. Им был собран большой материал для издания «Le Caucase pittoresque». По его проектам сооружались храмы на Кавказе – в Алагире, Кутаиси, Грозном, Хасав-Юрте, Боржоми, Екатеринодаре и других городах. Князь был талантливым живописцем, но в архитектуре разбирался гораздо слабее. Довольно эклектичный облик его сооружений можно объяснить использованием, наряду с византийскими, древнерусских и «романских» мотивов.

[7] Гагарин Г. Г. Родник Русского искусства. Посвящается строителям русских церквей // Зодчий. 1893. № 2. С. 11–12.

[8] Там же. С. 11–12.

2. Г. Г. Гагарин. Придворная церковь во имя свт. Николая Чудотворца в Мариинском дворце в Санкт-Петербурге. 1856–1860. (Фото XIX века)

замков в «романо-византийском стиле». Восьмигранная форма колонн мало соответствовала византийским традициям. Колонны и арки были покрыты орнаментом, напоминающим как византийские, так и романские прототипы. Главное внимание уделялось росписям и орнаментальной живописи. В этом проекте Г. Г. Гагарин оставался прежде всего живописцем. Именно росписи домового храма составили главное достоинство этого произведения. Среди новейших достижений архитектуры критики не преминули упомянуть о церкви, полагая, что она «представляет пример, достойный подражания для других православных церквей столицы»[9]. Будучи в Санкт-Петербурге, Никольской церковью Мариинского дворца восхищался Теофиль Готье, поклонник восточных мотивов в европейской архитектуре.

Вслед за Никольским храмом, придворные церкви стали появляться и в других петербургских дворцах. Архитекторы И. А. Монигетти и Э. И. Жибер перестроили в новом придворном стиле храм св. Александра Невского в Аничкове дворце (1866) для

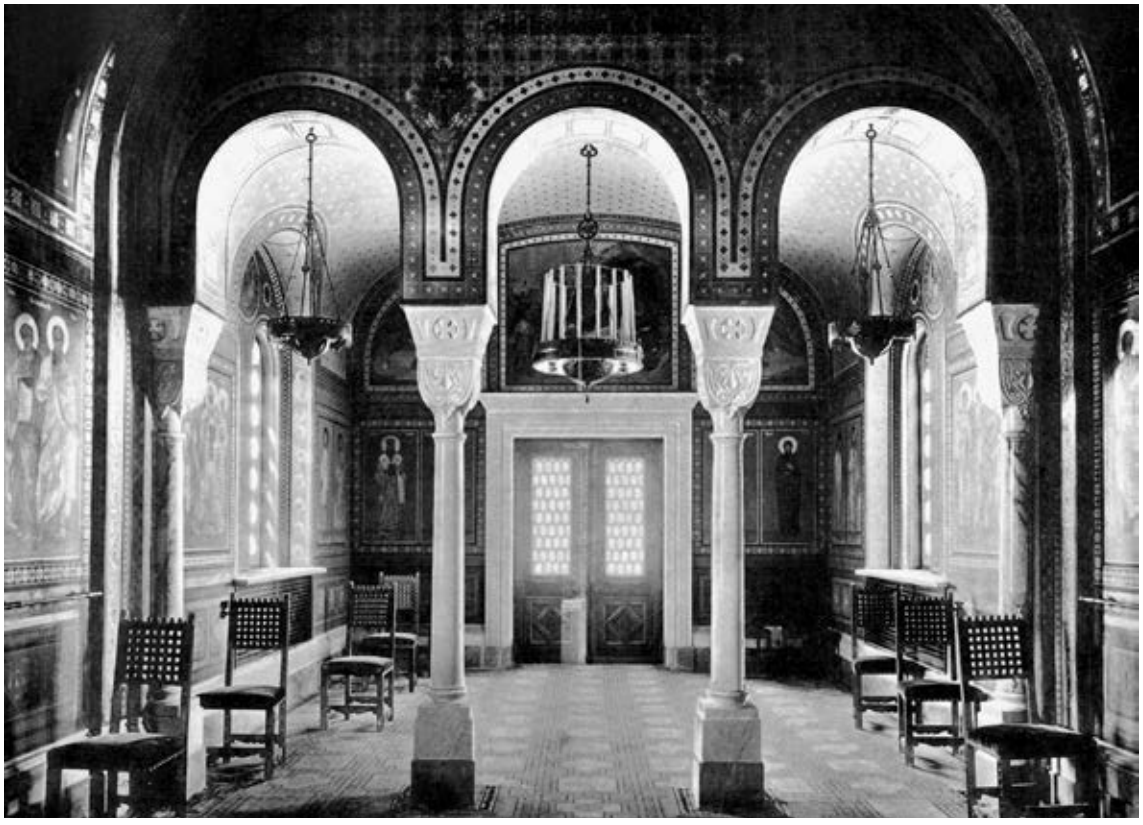
[9] Архитектурный вестник. 1859. № 5. Стб. 476.

3. И. А. Монигетти, Э. И. Жибер. Церковь св. Александра Невского Императорского Аничкова дворца в Санкт-Петербурге. 1866. (Институт истории материальной культуры РАН)

наследника цесаревича великого князя Александра Александровича. (сл. 3) Интерьеру с элементами неовизантийского стиля придали базиликальный характер, следуя традиции монастырского храма во имя св. Сергия Радонежского архитектора А. М. Горностаева.

Архитектором Высочайшего двора И. А. Монигетти в 1862–1866 гг. был построен небольшой храм в честь Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня при Ливадийском дворце. (сл. 4) Стены покрывали фрески итальянского живописца Изелло, выполненные по рисункам И. А. Монигетти. Академиком А. Е. Бейдеманом создавались иконы и выполнялись орнаментальные работы. Убранство алтаря (дарохранительница, саркофаг для плащаницы) создавалось по рисункам автора проекта. Компактное внутреннее пространство напоминало церковь Мариинского дворца[10]. В интерьере храма побывали всех три последних императора, так как он был сохранен при перестройке дворца в начале XX века.

[10] Всемирная иллюстрация. 1894. № 1341. С. 275.



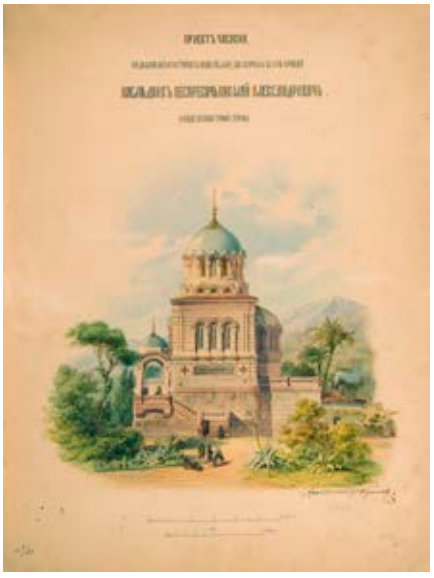
4. И. А. Монигетти. Церковь в честь Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня Императорского Ливадийского дворца в Крыму. 1862–1866. (Фото XIX века)

Роль императрицы Марии Александровны в в осуществлении «программы» придворного храмостроения хорошо видна на примере второй придворной церкви Ливадийского дворца (построенной по проекту А. Г. Венсана, ученика И. А. Монигетти). (сл. 5) Наряду с мастерством зодчего, современники отмечали «необыкновенный вкус» как общей композиции, так и деталей, что «объясняют особенным наблюдением в Бозе почившей Государыни Императрицы (Марии Александровны – Ю. С.), которая, как известно, внимательно следила за работами и часто делала изменения и [давала] указания художникам и строителям»[11]. Иконы писались академиком живописи бароном М. П. Клодтом. Критики справедливо отмечали художественные достоинства иконостаса, но также и то, что «относительно [его] композиции, пожалуй, можно заметить, что верхушка средней части могла бы быть несколько легче»[12].

[11] Головкинский Н. Путеводитель по Крыму. Изд. шестое. Симферополь. 1894. С. 110–111.

[12] Зодчий. 1877. № 3. С. 57. В те же годы в Севастополе уже строилась Никольская церковь архитектора А. А. Авдеева с неовизантийскими интерьерами (1857–1870). Ему же принадлежал проект нового Владимирского собора в Севастополе (1862).

5. А. Г. Венсан. Церковь Вознесения Господня Императорского Ливадийского дворца в Крыму. 1872–1873. (Фото начала XX века)



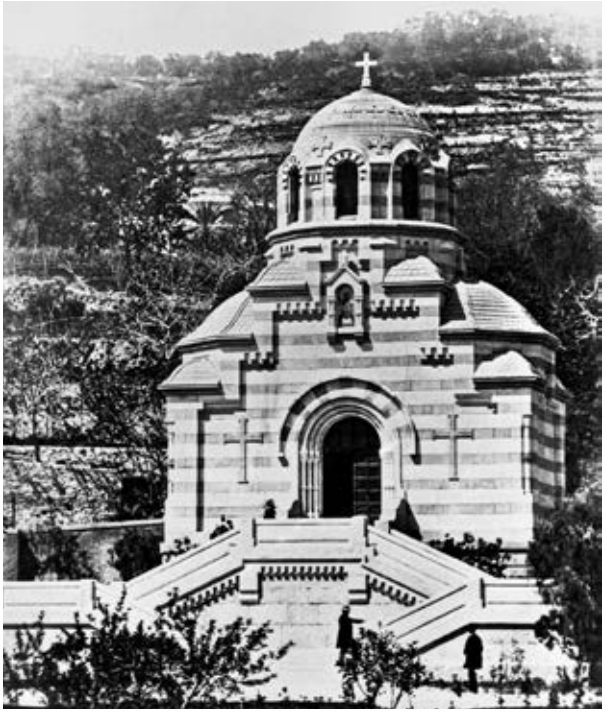
6. А. И. Резанов. Часовня свт. Николая Чудотворца в Ницце. 1866. Проект. Южный фасад.

Одним из наиболее показательных примеров Высочайшего покровительства неовизантийскому стилю стало возведение часовни памяти наследника цесаревича Николая Александровича в Ницце. (сл. 6) Выбор лучшего проекта определялся по конкурсу, о котором упоминается в письме министра Императорского двора графа В. Ф. Адлерберга в Академию художеств (1865): «Их Императорским Величеством угодно было изъявить Высочайшую волю, чтобы из этого дома (в Ницце – Ю. С.) <…> была выстроена часовня в *византийско-русском* стиле <…>. Составление проектных рисунков и чертежей часовни и всего вышеупомянутого устройства Государь Император и Государыня Императрица поручить мне изволили возложить на профессора архитектуры, действительного статского советника Резанова и коллежского советника Гримма, состоящих при Строительной конторе; архитектора Высочайшего Двора, надворного советника Бравура и архитектора министерства, коллежского советника Ухтомского с тем, что их Величества изберут для исполнения тот из четырех проектов, который более удостоится Высочайшего одобрения»[13].

Стилем проектов был избран неовизантийский, на котором настаивала императрица Мария Александровна: «говорят, что [церковь] предполагается расписать по рисункам князя Гагарина в византийском вкусе, и что архитектурный характер постройки будет иметь много общего с русским и примитивным (первоначальным – Ю. С.)

[13] РГИА. Ф. 789. Оп. 5. Д. 137. О поручении по высочайшему повелению гг. профессорам Резанову и Гримму составить проект на постройку часовни в Ницце и устройство дома, в коем опочил Государь Наследник Цесаревич. 1865».

византийским стилем»[14]. Проектирование и строительство часовни было возложено на Д. И. Гримма. (сл. 7–8) Проект был заказан «в том характере, в котором строился храм в Херсонесе»[15]. Представленный вскоре проект и был утвержден. Это здание – один из лучших примеров неовизантийского стиля. При небольших размерах, образ храма обладает качествами цельности и монументальности. Зодчим показано великолепное владение искусством детали, которое становится неизменным атрибутом художественных поисков его последователей.



7. Д. И. Гримм. Часовня свт. Николая Чудотворца в Ницце. 1866–1868. (Фото XIX века)

ХРАМЫ В ПРИДВОРНЫХ МОНАСТЫРЯХ

Подобно императорам Византии, русские самодержцы на протяжении всей христианской истории страны покровительствовали монастырскому строительству, делали вклады в монастырские ризницы, состоявшие из богослужебной утвари, драгоценных окладов на иконы и церковного шитья. В XIX веке изучение церковных древностей позволило в искусстве историзма более точно следовать церковным образцам в области архитектуры и декоративного искусства. Монастырские храмы неовизантийского стиля, как и дворцовые, первоначально возводятся в петербургских монастырях и в Крыму.

Первым за пределами дворцов в неовизантийском стиле был построен храм во имя преподобного Сергия Радонежского с приделами Христа Спасителя и мученицы Зинаиды (храм строился на средства княгини З. И. Юсуповой) в

8. Д. И. Гримм. Храм св. Владимира в Херсонесе. 1861–1891. (Фото XIX века)

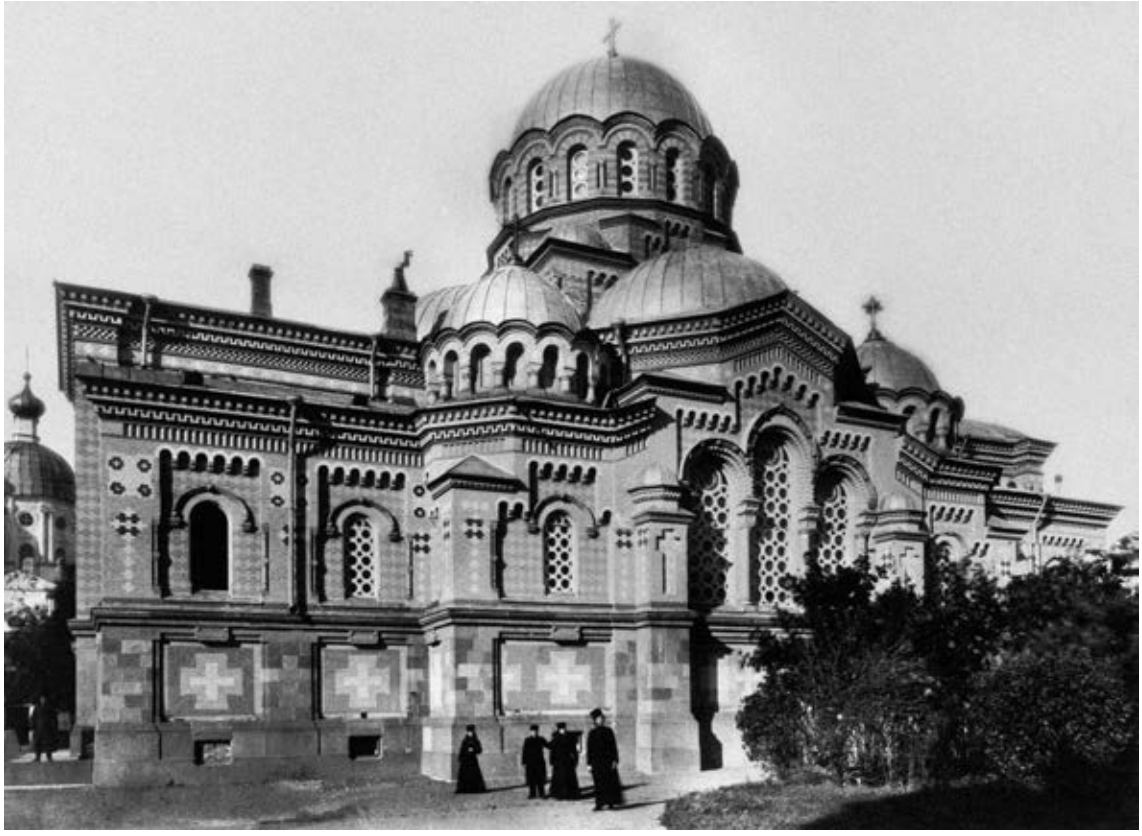
[14] Архитектурный вестник. 1859. № 1. Стб. 74.
[15] Архитектурный вестник. 1859. № 1. Стб. 74.

9. А. М. Горностаев. Храм во имя св. Сергия Радонежского Приморской Свято-Троицкой Сергиевой пустыни. 1854–1859. Санкт-Петербург. (Фото XIX века)

придворной Приморской Троице-Сергиевой пустыни. Он строился по проекту А.М. Горностаева в 1854–1859 годах. (сл. 9) Архитектора вдохновили храмы Сицилии, которые он изучал во время путешествия по Италии. В отношении выбора образцов, он следовал за авторитетным придворным зодчим И. А. Монигетти, изучавшим византийские древности в Италии и Константинополе. «(А. М. Горностаев – Ю. С.) всю жизнь был полон энтузиазма ко всему византийскому, к чудным зданиям Равенны, к св. Марку в Венеции, к константинопольской св. Софии, к палермскому Монреале и Палатинской капелле. <…> И вот теперь, при первой возможности, он выстроил в романском – палермском стиле свою изящную, оригинальную базилику в Сергиевской пустыне»[16], – писал о А. М. Горностаеве критик В. В. Стасов, приветствуя появление византийских мотивов в его творчестве. «Никто и не думал, до Горностаева, употреблять (византийскую архитектуру – Ю. С.) в дело в своих созданиях»[17], – уточнял критик. Современники находили сходство деталей нового храма с фрагментами базилики Преображения Господня на Синае: «Вас ранее всего поражает общность стелющейся перед вами перспективы храма;

[16] Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша архитектура // Стасов В. В. Избранные сочинения в 3-х томах. М., 1952. Т. 2. С. 513.

[17] Там же. С. 514.



10. А. А. Парланд. Храм Воскресения Христова Приморской Свято-Троицкой Сергиевой пустыни. 1872–1884. Санкт-Петербург. (Фото XIX века)

вглядываясь в его детали, вас подавляет величественная стройность всей постройки: везде путь взгляду открыт и нет препятствий молитвенному пути мысли. <…> По своим украшениям иконостас принадлежит к сооружениям древне-византийского стиля, в особенности приближается к храму во имя Преображения Господня, построенному на Синайской горе, в Синайском монастыре, в начале шестого века, византийским императором Юстинианом Великим»[18]. Колонны из полированного гранита делили высокое базиликальное пространство на три нефа. В аркадах – изображения святых в медальонах на золотом фоне, окруженных растительным орнаментом. Такие же медальоны имелись на невысокой алтарной преграде из каррарского мрамора, малахита и других ценных пород камня.

Второй храм монастыря в честь Воскресения Христова, уже более зрелого неовизантийского стиля, проектировался и начал строиться также в царствование императора Александра II. Его архитектором был А. А. Парланд, (сл. 10) только что удостоенный

[18] Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. СПб., 1889. Репринт. СПб., 1994. С. 201–202.

золотой медали по окончании Академии художеств (1871). При сохранении традиционного пятиглавия (при декоративной роли боковых куполов) в проекте были увеличены восточная и западная части храма, придававшие базиликальность интерьеру. Постамент купола окружали конхи, выделяя основание центральной главы. В проекте нашли выражение сразу несколько композиционных приемов, характерных для эволюции неовизантийского стиля – традиционное пятиглавие, излюбленная зодчими форма тетраконха и базиликальная протяженность интерьера. Фасады храма предполагалось украсить рельефами, но этот замысел остался неосуществленным.

Возведение монастырского храма было завершено в 1884 году при следующем императоре Александре III. Традиция покровительства строительству продолжалась и в эти годы. Преемник настоятеля о. Игнатия Брянчанинова архимандрит Игнатий Малышев пользовался расположением императора. «Александр III особенно любил архимандрита Игнатия. Осчастливил своим посещением его келью и многократно беседовал с ним»[19]. Вместе с А. А. Парландом о. Игнатий участвовал в проектировании храма Воскресения Христова памяти Александра II в Санкт-Петербурге. В день 25-летнего юбилея архимандритства и настоятельства, Александр III пожаловал ему орден св. Анны I степени при Высочайшем рескрипте – награда, которой не удостоился ни один архимандрит России[20].

Под особым покровительством императорской семьи находился монастырь во имя св. Равноапостолького князя Владимира в Херсонесе, основанный на месте его крещения, положившего начало христианству на Руси. В 1850-е годы давно существовавшая идея возведения храма в монастыре наконец получила воплощение. Как проектирование, так и возведение церкви осуществлялось при покровительстве императора и императрицы. Мария Александровна пожелала видеть проект храма в новом стиле, который более других соответствовал эпохе Крещения Руси: «желая видеть проект храма в чисто византийском стиле, прислала игумена Евгения к архитектору Гримму, который и представил избранную идею в желаемой форме»[21]. Следует отдать должное вкусу и интуиции императрицы, которая, по всей видимости, опиралась на мнение Г. Г. Гагарина и его покровительницы – президента Академии художеств великой княгини Марии Николаевны, для которой князь построил домовый храм в ее петербургском дворце. Выбор Д. И. Гримма оказался не случаен. Он уже был известен как знаток «византийского» зодчества Кавказа.

Императрицей же были ассигнованы средства на составление проекта и начало строительных работ. «В Бозе почившая Государыня Императрица в 1860 (1859 – Ю. С.) году поручила мне составить проект храма св. Владимира в Херсонесе с непременным условием: чтобы при расположении плана имелось в виду сохранить остатки стен древ-

---

[19] Неделя строителя. 1897. № 24. С. 127. И. Малышкв в 1834 году стал послушником Сергиевой пустыни, в 1841 – принял монашеский сан. Его послушанием руководил архимандрит Игнатий (Брянчанинов). В этот период он посещал классы Академии художеств, где изучал архитектуру и живопись, став хорошим знатоком церковного зодчества. За прекрасные познания в этой области он избирался почетным вольным общником Академии художеств, почетным членом многих ученых и благотворительных обществ. В 1857–1897 годах он был настоятелем пустыни.

[20] Всемирная иллюстрация. 1897. № 1478. С. 501.

[21] Гримм Д. И. Проект храма в память крещения св. Владимира в Херсонесе Таврическом // Архитектурный вестник. 1860. № 4. Стб. 345.

него храма. <…> Храм начат постройкой в 1860 году на средства, дарованные в Бозе почивающей Государыней Императрицей Марией Александровной»[22] – писал Д. И. Гримм в 1881 году в записке об истории возведения храма.

2 июня 1859 года проект был утвержден Александром II и в следующем году показан на выставке в Академии художеств. «Проект храма, Высочайше утвержденный, – писали современники, – находился на выставке изящных произведений в Академии художеств в 1860 году и обратил на себя внимание большинства образованной петербургской публики; своею своеобразностью в целом и в подробностях он показывает новый путь, которому могут следовать архитекторы»[23].

Структура плана следовала крестообразной форме заключавшейся внутри храма исторической церкви. Форма креста виделась и во внешних объемах, выступавших над двухэтажным основанием здания. С традициями русской архитектуры храм роднила пирамидальность построения масс. В галереях первых двух этажей помещались лестницы и приделы, а центральный крестообразный объем заключал в себе высокое внутреннее пространство верхнего храма, увенчанное куполом на световом барабане. В удивительно пропорциональном и гармоничном сооружении каждая деталь подчинялась структуре целого. Венчание храма было выполнено в чисто «византийской» традиции, которой отвечали форма купола, покрытого черепицей на барабане, тройные и сдвоенные арочные оконные проемы, общая крестообразная структура плана.

В крипте должны были оставаться фундаменты древнего здания и придел во имя Рождества Пресвятой Богородицы, а на первом этаже – три новых придела. Главный – во имя св. великого князя Владимира и боковые – во имя св. благоверного великого князя Александра Невского – справа, и во имя св. апостола Андрея Первозванного – слева от центрального алтаря. На сооружение храма была отпущена половина средств, ранее предназначавшихся на строительство церкви в Севастополе[24].

На церемонии торжественной закладки храма 23 августа 1861 года император Александр II собственноручно положил камень в основание престола, а в 1867 году великий князь Владимир Александрович возложил на себя обязанности ктитора монастырского храма. К этому времени было завершено возведение крипты, укрывшей остатки средневекового храма. В 1872 году благодаря ходатайству обер-прокурора св. Синода графа Д.А. Толстого, императором были ассигнованы дополнительные средства. К 1876 году работы были в основном закончены, но отделка продолжалась еще в течение трех лет. Лишь в 1879 году, спустя 18 лет после закладки, храм был передан епархиальным властям[25].

На этом работы не завершились – предстояло выполнить проект внутреннего убранства, автором которого был Д. И. Гримм, в впоследствии – академики Н. М. Чагин и А. И. Тихобразов. На внутреннюю отделку храма в 1888 году были ассигнованы дополнительные средства, а церковная утварь создавалась на пожертвования императора

---

[22] РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 71. 1881. О внутренней отделке новоустроенного храма св. Владимира в Херсонесском монастыре. Л. 16, 45об.

[23] Архитектурный вестник. 1860. № 4. Стб.345.

[24] Архитектурный вестник. 1859. № 3. Стб. 211.

[25] Струков Д. М. О храме св. Владимира в Херсонесе // Неделя строителя. 1882. № 23. С. 177; Храмы во имя св. равноапостольного великого князя Владимира // Душеполезное чтение. 1896. № 10. С. 1–23.

Александра III[26]. Только в 1891 году все работы в храме были окончены, и 17 октября этого года он был освящен. Впоследствии монастырские власти вознамерились соорудить рядом с храмом высокую колокольню, которая была бы хорошо видна со стороны моря. Зимой 1898 года, всего за несколько месяцев до кончины, Д. И. Гримм сделал проект в близкой архитектуре храма неовизантийской стилистике[27].

ВОЗВЕДЕНИЕ ГОРОДСКИХ СОБОРОВ ПОД ИМПЕРАТОРСКИМ ПОКРОВИТЕЛЬСТВОМ

Проектирование и строительство городских соборов неовизантийского стиля в Киеве, Тифлисе, Самаре и Риге в 1850–1870-е годы также происходило при покровительстве императора и великих князей. Возведение собора во имя св. Владимира в Киеве открывало мемориальную программу в честь великого князя киевского. Примечательно, что два других храма св. Владимира, – в Херсонесе и в Севастополе, – как и киевский, возводились в неовизантийском стиле, как тогда писали, соответствовавшем эпохе крестителя Руси. (сл. 11)

11. И. В. Штром, П. И. Спарро, А. В. Беретти. Собор во имя св. Равноапостольного князя Владимира в Киеве. 1862–1882. (Фото XIX века)

[26] Храмы во имя св. равноапостольного великого князя Владимира // Душеполезное чтение. 1896. № 10. С. 1–23.

[27] Д. И. Гримм. Биографический очерк // Зодчий. 1898. Вып. XI. С. 81 – 85.

Несмотря на то, что проект грандиозного тринадцатиглавого Владимирского собора в Киеве был утвержден Николаем I по желанию киевского митрополита Филарета (Ф. Г. Амфитеатрова) «во вкусе афинских церквей», он претерпел в дальнейшем существенные изменения. Собранных средств оказалось недостаточно для возведения здания столь внушительных размеров, и первоначальный проект архитектора И. В. Штрома был доработан епархиальным архитектором П. И. Спарро. В результате, исчезли боковые объемы, выступавшие за границы центрального трехнефного пространства, количество глав уменьшилось с тринадцати до семи. В этой упрощенной версии проект был представлен в 1859 году на утверждение императора и получил одобрение Александра II.

Закладка состоялась 15 июля 1862 года, в день памяти святого князя Владимира. Строительство поручалось архитектору А. В. Беретти. Он отступил от утвержденного проекта, пропорционально увеличив размеры здания без проверки конструктивных расчетов. Но в целом принцип компоновки объемов и характер образного решения остался без существенных изменений. Сохранялись плавные очертания арок главного и четырех боковых барабанов, поддерживающих купола. От них отличался более жесткий рисунок основания двух верхов боковых главок с запада. Увеличение размеров собора привело к необходимости возведения небольших одноэтажных объемов со стороны всех трех входов в здание и объясняет наличие «контрфорсов», подчеркивающих вертикальный характер наружных членений фасадов. Новый хозяйственно-строительный комитет возглавил киевский епархиальный архитектор В. Н. Николаев. Несмотря на это, только личное вмешательство императора Александра II привело к успешному завершению строительства.

К 1882 году были выполнены все общестроительные работы и часть работ по общей отделке. Внутреннее убранство и роспись принадлежали уже следующему этапу эволюции стиля. История строительства первого собора неовизантийского стиля растянулась почти на тридцать лет. За эти годы в России было создано немало проектов и построено много храмов в новой стилистике.

Одним из них стал несохранившийся собор во имя св. Александра Невского в Тифлисе, который был самым большим православным собором на Кавказе (высота – 40 метров; диаметр купола – 13 метров). (сл. 12) В отличие от истории киевского собора, на лучший проект храма для Тифлиса в 1865 году был объявлен конкурс. Храм мыслиться как памятник окончанию Кавказской войны и примирению всех кавказских народов. «В ознаменование окончательного покорения края и прекращения долголетней войны с горцами»[28], – должно было значиться на фасаде. Он же должен был стать пантеоном воинской славы, где упоминались воинские части и герои Кавказской войны. Для собора было выбрано очень удачное место в центре Тифлиса на Гунибской площади возле Головинского бульвара. Согласно конкурсным условиям, собор должен был носить по возможности более «грандиозный и великолепный» характер, вместимостью до двух тысяч прихожан. Престолы посвящались св. благоверному князю Александру Невскому, Архистратигу Михаилу, – покровителю православного воинства, – и свт. Николаю Чудотворцу, – покровителю флота.

---

[28] Шретер В. А. Конкурсный проект соборного храма кавказской армии в Тифлисе // Зодчий. 1878. № 10. С. 117.

12. Д. И. Гримм. Проект собора св. Александра Невского Кавказской армии в Тифлисе. 1866. (Библиотека Российской академии художеств)

Покровитель строительства – император Александр II жертвовал значительную сумму в пятнадцать тысяч рублей[29]. Жертвователями строительства были наместник Кавказа великий князь Михаил Николаевич, начальник края граф С. А. Шереметев и другие военные и гражданские лица.

Для истории неовизантийского стиля в России большое значение имел конкурс на лучший проект собора, на который поступило 16 проектов. Все они были выполнены в неовизантийском стиле и принадлежали самым известным зодчим. Почти все конкурсанты выполнили одноглавую композицию и огромным центральным куполом. Отличия заключались в пропорциях, высоте собора, приделах и галерее. Первой премии был удостоен проект В. А. Шретера и А. Л. Гуна; второй – проект Д. И. Гримма и Р. А. Гедике; третьей – известного знатока истории архитектуры и реставратора Л. В. Даля.

Конкурсные проекты оказали большое концептуальное влияние на дальнейшее развитие стиля. Элементы конкурсных композиций в дальнейшем находили применение во многих осуществленных проектах. Из них выделялся проект В. А. Шретера и

[29] Строитель. 1897. № 11–12. Стб. 469–470; Цитович Г. Храмы армии и флота. Историко-статистическое описание. В двух частях. Пятигорск. 1913. С. 399–402.

А. Л. Гуна. Пирамидальность форм была в традициях русского церковного зодчества. Проект обладал множеством композиционных и декоративных новаций, которые послужили образцом для других зодчих. Было удачно найдено соотношение центральной и боковых глав, использованы полукупольные формы для боковых приделов и колокольни, двухъярусная структура окон центрального барабана, декоративные членения центрального купола и многое другое. Многие элементы композиции уже вошли в художественный арсенал неоизантийского стиля: центричная крестообразная структура, «полосатая» кладка, полусферическая форма куполов и т. д.

Император остановил свой выбор на проекте Д. И. Гримма (в соавторстве с Р. А. Гедике), более точно отвечавший условиям конкурса. При монументальности форм, он не обладал столь высокой стоимостью. Тем не менее, по настоянию великого князя Михаила Николаевича, утвержденный проект претерпел существенные изменения: сокращались общие размеры, исчез мощный цоколь, уменьшились широкие окна первого этажа и некоторые детали. В целом, проект приобрел более компактный вид, но главная композиционная идея сохранилась неизменной. Он также оказал большое влияние на последующее развитие стиля, положив начало большой череде композиционно родственных храмов.

В 1870 году проект Д. И. Гримма с учетом изменений был Высочайше утвержден, и торжественная закладка состоялась 16 апреля 1871 года. С этого времени начался длительный процесс возведения здания, не раз прерывавшийся то войнами, то недостатком средств. В конструкциях и отделке преобладали местные строительные материалы. Входящих в собор встречал образ благословляющего Спасителя над главным входом. Пространство интерьера освещалось из 81 окон барабана и всех четырех конх боковых апсид. Свет отражался от мраморного пола и освещал мраморный иконостас, покрытый изысканной резьбой, местами покрытой позолотой. Полированная поверхность рельефов контрастировала с матовым фоном мрамора. В иконостасе главного одноярусного алтаря привлекали внимание ажурные бронзовые царские врата. В глубине алтаря можно было видеть образ Христа Спасителя на троне. При входе были установлены памятные доски с перечислением воинских частей, принимавших участие в боевых действиях на Кавказе[30]. В честь основателя храма императора Александра II в нише главного фасада находился образ св. князя Александра Невского, перед которым вечно теплилась неугасимая лампада в форме царской короны[31].

В качестве назидания потомкам вокруг собора предусматривалась установка трофейных персидских и турецких орудий. Впоследствии они были декорированы скульптурными изображениями двуглавых бронзовых орлов[32].

---

[30] Строитель. 1897. № 11–12. Стб. 469–470. Евангельское образы и лики святых окружены богатым орнаментом. Иконы писались по подобию произведений Ф. А. Бруни, В. М. Васнецова и других известных художников. Мраморный иконостас исполнялся в мастерской Андреолетти, а царские врата – в Москве.

[31] Цитович Г. А. Храмы армии и флота. Историко-статистическое описание. В двух частях. Пятигорск. 1913. С. 399–402. Многие годы лишь мощный фундамент напоминал о первоначальном грандиозном замысле. Строительство возобновилось в 1889 г. и велось непрерывно. 13 апреля 1891 г закончилось устройство фундаментов и началось возведение стен. На завершение всех строительных и отделочных работ, создание убранства потребовалось еще шесть лет. 21 мая 1897 г. собор был освящен экзархом Грузии Владимиром.

[32] Строитель. 1896. № 15–16. Стб. 671.

13. Э. И. Жибер. Воскресенский кафедральный собор в Самаре. 1869–1891. (Фото начала XX века)

Наиболее тесно с именем императора Александра II было связано возведение одного из самых грандиозных соборов неовизантийского стиля – в Самаре на Волге. (сл. 13) Посвященный Воскресению Христову, храм строился в честь заступничества Господня за жизнь императора в день покушения 4 апреля 1864 года. Постановление о строительстве было утверждено императором 9 апреля, а уже 17 апреля 1866 года, в день рождения монарха, место будущего строительства было освящено. Торжество закладки храма состоялась 25 мая 1869 года (в день спасения жизни самодержца от нового покушения в Париже). При посещении города 29 августа 1871 года император Александр II собственноручно положил камень в стену строящегося собора. Два других камня были положены наследником Александром Александровичем и в. кн. Владимиром Александровичем[33].

Самарский собор был построен по проекту знатока «византийского стиля» и одного из наиболее последовательных его сторонников – Э. И. Жибера. Храм должен был господствовать в панораме города и быть хорошо виден из отдаленных окрестностей. Горожане хотели, чтобы их кафедральный собор превосходил по размерам собор в Вятке, но император настоял на более экономичном решении[34]. Пятикупольное здание было окружено галереей и дополнено 70-метровой колокольней, что позволило создать необходимую городу высотную доминанту. Внутренняя отделка началась в 1890 году по проекту Э. И. Жибера. Утварь и детали убранства были заказаны фирме П. А. Овчинникова. Известным академиком исторической живописи А. Н. Новоскольцевым были написаны священные изображения, занявшие место в интерьере собора[35]. Престолы

[33] Неделя строителя. 1894. № 37. С. 183.
[34] Всемирная иллюстрация. 1890. Т. 43. № 1097. С. 84.
[35] Блок В., Буданова А. Судьба собора // Духовный собеседник. Журнал Самарской епархии РПЦ. 1998. № 3(15). С. 110–132.

освящались в память святых, память которых празднуется 4 апреля – в день заступничества Господня за жизнь императора Александра II[36].

В царствование императора Александра II, 1 февраля 1876 года было утверждено «Положение о строительстве православных церквей в Лифляндской, Эстляндской и Курляндской губерниях», по которому упорядочивался весь процесс возведения новых и ремонта старых храмов. Одним из первых значительных сооружений, построенных по заказу правительства согласно «программе» храмостроения в западных губерниях, был кафедральный собор Рождества Христова в Риге (1876–1884). (сл. 14)

14. Ф. К. Флуг. Кафедральный собор Рождества Христова в Риге. 1876–1884. (Фото начала XX века)

26 декабря 1875 года император Александр II утвердил неовизантийский проект архитектора Р. К. Флуга, выбранный им из представленных на заказной конкурс, в котором участвовали также зодчие И.-Ф. Бауман, Г.- К. Д. Шель. Пятиглавый храм со звонницей вместимостью до 2000 человек был заложен на Марсовом поле, предназначенном для парадов войск, напротив Александровского бульвара. Строительные работы начались в мае 1876 года, а 3 июля рижский епископ Серафим совершил закладку нового собора. Право на ведение строительства получил по конкурсу архитектор Н. М. Чагин[37].

В проекте Ф. К. Флуга купола значительно возвышались над объемом здания благодаря двухъярусной структуре барабанов. Это был один из ранних примеров повторения приема, впервые использованного В. А. Шретером и А. Л. Гуном в конкурсном проекте храма Кавказской армии в Тифлисе. В данном случае этот композиционный ход был вполне оправдан, так как силуэт храма воспринимался издалека, и подчеркнутая вертикаль глав уравновешивала значительную массу основного объема здания. В интерере двухъярусная структура барабанов, главным образом, центрального, служила для символического изображения небесной иерархии. Между большими окнами нижнего яруса изображались двенадцать архангелов, а над окнами второго – двадцать четыре херувима на голубом небесном фоне.

---

[36] Всемирная иллюстрация. 1890. Т. 43. № 1097. С. 84.

[37] Синайский П. Исторический очерк Рижского кафедрального собора. Рига. 1910; Гаврилин А. В. Очерки истории Рижской епархии. 19 век. Рига. 1999. С. 266–267.

В облицовке фасадов лимонно-желтый кирпич сочетался с полосами из красно-бурых цементных плиток. Материалом облицовки цоколя и ступеней был избран гранит. Многоцветие было применено и в покрытии глав. Хоры позволяли значительно увеличивать вместимость храма. В цокольном этаже помещалась соборная ризница.

Внутренне убранство заключалось, преимущественно, в орнаментальной росписи, следовавшей конструктивной логике интерьера. Орнамент в «византийском стиле» дополняли шрифтовые композиции в арках. Иконы писались в Академии художеств такими известными художниками как К. Б. Вениг, В. П. Верещагин, Ф. С. Журавлев, А. И. Корзухин. Утварь была заказана на фабриках И. П. Хлебникова, И. А. Жевержеева и мастерских. «Этот храм представляет выдающееся явление как по своей простоте, так и по пропорциональности и гармонии частей», – писали современники[38].

Когда строительство близилось к завершению, император Александра II пожаловал храму 12 колоколов. Для них зодчим был сделан проект звонницы (утвержденный 16 мая 1880 года), не превышавшей по высоте боковых глав. Удачно включенная в общий первоначальный замысел, стилистически и композиционно сочетаясь с главным объемом собора, звонница соединялась с ним крытым переходом.

В самом начале своего развития в русской архитектуре, неовизантийский стиль опирался на исключительно плодотворное покровительство императора Александра II, императрицы Марии Александровны, великой княгини Марии Николаевны, великих князей и просвещенной аристократии, близкой к Императорскому Двору. Особая роль в распространении в столице и в России неовизантийского стиля принадлежала князю Г. Г. Гагарину, выполнившему и один из первых дворцовых храмов в этой стилистике.

В развитии неовизантийского стиля большая роль принадлежала целой плеяде талантливых зодчих, для которых 1850–1870-е годы были своеобразной «творческой лабораторией» этого нового стилистического направления. Наряду с проектированием небольших придворных храмов, они впервые создали проекты грандиозных соборов. Выдающаяся роль в развитии стиля принадлежала Д. И. Гримму. Для развития стиля большое значение имели квалификационные проекты в Императорской Академии художеств, выполнявшиеся выдающимися зодчими (И. С. Китнер, 1867; А. О. Томишко, 1879). Конкурсные проекты показали высочайший уровень профессионального мастерства, знание византийских образцов и погружение в историю, позволило создать творческий фундамент для развития этого стиля в последующие годы.

При преемнике Александра II, императоре Александре III, неовизанийский стиль сохранил свое значение в храмостроении и, благодаря школам Института гражданских инженеров и Николаевской инженерной академии храмы строятся по всей территории Российской империи. Но только теперь статус «придворного» переходит к русскому стилю, опиравшемуся в своем развитии на образцы национальной архитектуры XVII века. Неовизантийский стиль вновь обрел прежний масштаб и значение лишь в начале XX века.

[38] Всемирная иллюстрация. 1884. Т. 32. № 824. С. 334–335.

ЛИТЕРАТУРА

Bullen, J. B. *Byzantium Rediscovered*. London – New York, 2003.

Ignjatović, A. "Afterlife of Byzantine Architecture in the Nineteenth and Twentieth Century." In: *Investigating and Writing Architectural History: Subjects, Methodologies, and Frontiers*. Ed. M. Rosso. Torino 2014: 1007–1008.

Савельев, Ю. Р. *„Византийский стиль" в архитектуре России. Вторая половина XIX – начало XX века*. Санкт Петербург, 2005.

Савельев, Ю. Р. *Искусство историзма и государственный заказ. Вторая половина XIX – начало XX века*. Москва, 2008.

Савельев, Ю. Р. „Образы собора Святой Софии Константинопольской в русской церковной архитектуре второй половины XIX – начала XX века." *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 36 (2008): 157–206.

Савельев, Ю. Р. (издатель) *Династия Шервудов в истории и культуре России*. Москва, 2017.

Јуриј Р. Савељев

НЕОВИЗАНТИЈСКИ СТИЛ У РУСИЈИ ПОД ПОКРОВИТЕЉСТВОМ ИМПЕРАТОРА АЛЕКСАНДРА II И ИМПЕРАТОРКЕ МАРИЈЕ АЛЕКСАНДРОВНЕ, 1855–1881.

Резиме

Покровитељство императорске власти било је једно од главних узрока појаве и ширења неовизантијског стила у руској архитектури. Почетак те еволуције јавља се 1850-их година, током владавине императора Александра II, уз чије име се везује мноштво спроведених новина, како у култури тако и у животу руског друштва. Центар уметничког живота државе тих година била је Императорска академија уметности. После Александра II, током владавине његовог наследника императора Александра III, неовизантијски стил је задржао свој значај при градњи храмова. Захваљујући школама при Институту грађанских инжењера и Николајевској инжењеријској академији, храмови се граде широм територије Руске империје. Неовизантијски стил је поново попримио ранији обим и значај тек почетком XX века.

Кључне речи: архитектура, неовизантијски стил, Александар II, Марија Александровна, Императорска академија уметности.

Yuri R. Savelyev

NEO-BYZANTINE STYLE IN RUSSIA UNDER THE AUSPICES OF EMPEROR ALEXANDER II AND EMPRESS MARIA ALEXANDROVNA, 1855–1881

Summary

The patronage of the imperial authority was one of the main causes of the emergence and expansion of the neo-Byzantine style in Russian architecture. This phenomenon occurred in the 1850s, during the reign of Emperor Alexander II, whose name is linked with a number of innovations, both in Russian culture and in society. The center of the country's artistic life at that time was the Imperial Academy of Arts. After Alexander II, during the reign of his successor Emperor Alexander III, the neo-Byzantine style retained its significance in the construction of temples. Thanks to the schools at the Institute of Civil Engineering and the Nikolaevsky Engineering Academy, the temples were built throughout the territory of the Russian Empire. The neo-Byzantine style again assumed the earlier scope and significance only at the beginning of the 20th century.

Keywords: architecture, neo-Byzantine style, Alexander II, Maria Alexandrovna, Imperial Academy of Arts.

* Уредништво је примило рад 12. X 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 737.1(497.1)"18"

GORDANA M. JAUKOVIĆ*
National Bank of Serbia
Governer's office / Communication Devision
(Exhibition and Education Section)
Оригинални научни рад / Original scientific paper

The role of Mihailo Valtrović and Dragutin S. Milutinović in creation of national visual identity on Kingdom of Serbia banknotes in the period 1884–1900

ABSTRACT: This paper will present a manner in which developed visual culture in the process of making visual solutions, i.e. drawings for banknotes of National Bank in the period of establishing Privileged National Bank of the Kingdom of Serbia. Namely, as a result of co-operation between National Bank and founders of Serbian modernity, Mihailo Valtrović and Dragutin S. Milutinović, emerged a proposal of standards regarding appearance of first banknotes, i.e. through forming new concept of visual culture and renewal of Serbian national style in order to prepare banknotes for Kingdom of Serbia. Mentioned drawings for banknotes that originate from collection of The Institute for Manufacturing Banknotes and Coins in Topčider we attribute to artists Đorđe Krstić, Đorđe Đoka Milovanović and Vladislav Titelbah. In front of members of management of National Bank for the period 1884–1900, Mihailo Valtrović personally explained rules of invitation for banknotes that specified all characteristics of banknotes conceptual solution.
KEYWORDS: Renewal of national style, drawings for banknotes, National Bank, 19th century.

INTRODUCTION

The manufacturing of banknotes during the late 19th century was a serious task for the National Bank. In addition to economic conditions and diplomatic contacts, by selecting a foreign printing press the issuing banks also opted for a certain style of banknote. In this case, the French style of formation and visual design for the paper money. The first Serbian banknotes were designed in the style of the French school of paper money design, due to the capacities and technical capabilities of the printing presses belonging to the national banks of Belgium and

* gordana.jaukovic@gmail.com

France. It is believed that Charles Boschmans[1] (1839–1897) (Дугалић и др. 2004: 28) had an important influence on the designs of the National Bank. The subject for this analysis is visual solutions of banknotes that belong to National Bank of Serbia, i.e. The Institute for Manufacturing Banknotes and Coins – Topčider. Besides visual solutions on banknotes, we investigated archive material from Archives of National Bank of Serbia and photographs of original sketches used in preparation of paper money that belong to the Archives of National Bank of France (*Banque de France*). On the basis of processed minutes[2] of meetings of Managing Board of National Bank from period 1884–1900, that were chaired by management, governor, members of Managing Board, ministers, Government commissar and other state officials, it can be concluded that established was direct cooperation between National Bank and leaders of Serbian applied arts and sciences, who actively submitted suggestions and proposals regarding application of symbols and emblems of national and state identity in visual solutions for the banknotes of National Bank. The monograph *Money of Serbia 1868–1918* (*Novac Srbije 1868–1918*) indicates that the Minister of National Economy sent a letter on 18 February 1884 to the President of the Arts Society in Belgrade, Stevan Kaćanski: "[...] I am of the conviction that we should first listen to the opinions of representatives of Serbian art in this matter: how could Serbian symbols…". The Arts Society quickly fulfilled its task, but it remains unknown who created the concepts, and who proposed and provided advice and instructions for their development. (Hadži-Pešić 1995a: 95).

COOPERATION OF THE PRIVILEGED NATIONAL BANK OF THE KINGDOM OF SERBIA WITH MIHAILO VALTROVIĆ ON MANUFACTURING 100- AND 50-DINAR BANKNOTES PAYABLE IN GOLD

The decisions on manufacturing the first banknote of the Bank were considered and adopted between March and May 1884. These decisions closely concerned corrections to existing Belgian reserve banknotes, involving changes to the coat of arms, dates and phrases that would grace the Serbian banknote. The members of the Governing Council at the time, led by the Governor, reviewed the submitted sample and agreed that the text that would grace the first banknote should be changed: "[…] It was found that the inscription 'Belgrade-Trade-Manufacture-Niš' is inappropriate, therefore it was decided to propose to the Minister that the words 'Belgrade-Niš' should be left out of the inscription, retaining only: 'Trade-Manufacture'".[3] During the 5th session of the Governing Council of the Privileged National Bank of the Kingdom of Serbia, held on 19 March 1884, the first Governor Aleksa Spasić[4] (1831–1920) provided his opinion on drafting the first temporary 100-dinar banknote of the Bank, which was an already corrected copy of the design previously produced by Mihailo Valtrović. That suggests conclusion that all-encompassing studies of Valtrović and Milutinović later on served as a standard for future defining of appearance of National Bank banknotes, not just for study of cultural heritage that implied institutional framework, support of state system in recently

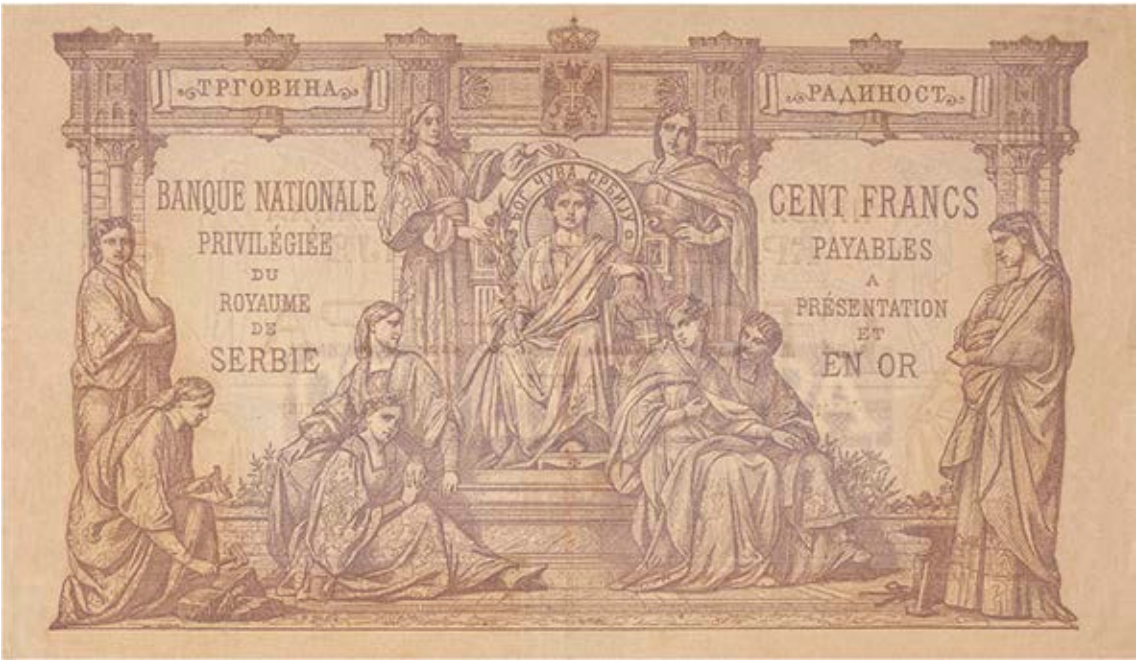
[1] Charles Boschmans was the head of the Department for General Accounting, he was sent by the Belgian Government to help with the organisation of the Privileged National Bank of Kingdom of Serbia.

[2] ANB, minutes – notes from the sessions of the Governing Council of the National Bank during the 1884–1900. period.

[3] ANB 1/I, Governing Council, Minutes from the 5th GC session, item 1, 19. 3. 1884.

[4] Aleksa Spasić (1831–1920), the first governor of Privileged National Bank of Kingdom of Serbia, from March to October 1884.

founded Kingdom of Serbia. During the 10th session of the Governing Council on 27 March 1884, the Governor provided the second sample of the 100-dinar banknote for review, produced by Mihailo Valtrović upon the request of the Minister of National Economy, and stated: "[...] That the control of the manufacture of the banknote shall be implemented by having the National Bank in Brussels print only the banknote drawing, whereas the numbers, series, date of issuance and control numbers shall be done here in Belgrade by the Bank itself, and Mr Governor and one member shall place their signatures upon it".[5] The collection of artistic designs for the National Bank's banknotes does not contain the drawings and sketches produced by Mihailo Valtrović, however the symbols he worked on can be deduced from the money in circulation[6]. The banknote reverse, below the drawing and in the centre of the white border of the banknote, shows the names of the engravers – Chazal[7] and Dujardin, written in Latin script. All text on the banknote obverse, except the names of the engravers, is written in Cyrillic script. The centre of the reverse features the Serbian coat of arms (fig. 1.). The drawing in the upper



Сл. 1. Наличје новчанице од 100 динара плативе у злату (Хаџи-Пешић 1995: 104)
Fig. 1. Reverse of the 100-dinar banknote payable in gold (Hadži-Pešić 1995: 104)

[5] ANB 1/I, Governing Council, Minutes from the 10th GC session, item 2, 27. 3. 1884.
[6] See.: Хаџи-Пешић 1995: 104.
[7] The author of the drawing on the 100-franc reserve banknote of the Belgian National Bank is the French artist Charles Camille Chazal, born in Paris in 1825, a painter of historical motifs and portraits, a student of Drolling and Picot at the School of Fine Arts. He designed multiple banknotes on orders by the Belgian National Bank and the Bank of France. The engraver working on the banknote was Dujardin, whose name is also listed on the first Serbian banknote in circulation, under the drawing, at the centre of the white border of the banknote, in Latin script. See: Brayan, Michael. Dictionary of painters and engravers, biographical and critical, Topics Painters, Engravers. Publisher London: G. Bell and Sons, 1889. 268. https://archive.org/details/dictionarypaint01bryagoog.

segment represents a type of architectural beam set on four columns. The inscription "TRADE" is placed within this set, between the first and the second column. The word "MANUFACTURE" is inscribed between the third and the fourth column. The main drawing is a group of ten women. The central figure (personification of the Serbian state) is seated, holding a branch in her right hand, while her left hand is leaning on a shield with the Serbian coat of arms. The semi-circular text "GOD SAVE SERBIA" is inscribed around her head. When we analyse entire Milutinović's achievements, we can conclude he showed extreme passion in study of national heritage in order to present and promote Serbia and its people. His discourses and reports on Serbian monuments always started with a review of history of sacral architecture. Milutinović searched its roots in Roman and Greek temples, proceeding in his deliberations to Christian architecture, which he studied thoroughly and divided it into Eastern and Western, and in the final part he focused on regional directions of Byzantine art, specially Serbian one, "the daughter of Byzantium". Looking at the composition of the drawing for the reverse of the 100-dinar banknote payable in gold, we can see that the authors used female figures from the antique period. Freeborn women were considered to be citizens creating a state, in this case the newly founded Kingdom of Serbia. The group of ten women in this composition represents the development of numerous social and natural disciplines, such as architecture, construction, arts, philosophy, history, literature, education, medicine, mathematics, astronomy, etc. By showing female figures the authors indicated that this is the way to build a democracy and introduce gender equality in society. Their modest experience in developing banknotes motivated the management of the National Bank to cooperate with Mihailo Valtrović in defining the symbols and characteristics for the first 100- and 50-dinar banknotes. Since, according to an earlier decision, the Governing Council of the National Bank issued a competition for the design of the banknote, the Governor invited Mihailo Valtrović to personally explain to the management the terms of the competition, covering all characteristics of banknote concept design.

Mihailo Valtrović believed the competition should establish the following items:

> [...] Banknote format; what the filigree of the paper should be like, whether (written or numerical) figures; 3. The text to be placed on your banknote, 4.Where to leave blanks for designated dates and series numbers; 5. What images should be placed on the banknotes, according to the character to be presented by the bank; 6. The size of the drawing and its implementation – in brush, ink, reed or stylus. Furthermore, it is necessary to mark the number of drawings for each banknote, whether each competitor should submit drawings for each category of banknote, or if individual ones would be accepted; determine a deadline.[8]

Before announcing the competition for the final drawing, Mihailo Valtrović agreed with Charles Boschmans that it would be better to issue a call for a concept design. They believed they would thus have more competitors and, in any case, the drawing could be subsequently altered. Soon after, at the 12th Governing Council session held on 29 March 1884, a decision was made whereby the members present would provide their signatures to be sent to Paris for design development. Several weeks later, at one of the sessions, a letter from the Belgian governor was read out loud, stating that the Serbian banknotes would be finished before the end of June. Upon completing the work on the 100-dinar banknote, Mihailo Valtrović started working on

[8] ANB 1/I, Governing Council, Minutes from the 11th GC session, item 2, 28. 3. 1884.

the proposal for the 50-dinar banknote competition. The proposal for the competition for a drawing of the 50-dinar banknote was immediately adopted by the Governing Council of the National Bank. On this occasion, an advertisement was published in the newspapers *Serbske Novine* and *Zastava*, as well as in European journals in Munich, *Über Land* in Stuttgart, *Für Lande Kunst* in Vienna and Leipzig. In the meantime, at the 26th Governing Council session, on 25 April 1884, Governor Aleksa Spasić notified Charles Boschmans that he had received the first proof of the Serbian 100-dinar banknote from the Belgian bank, and found it as follows:

> [...] On page one in the header the wings of the eagles were stretched and thus it is necessary for this part of page one to be aligned with the copy held by the Minister of National Economy. Furthermore, certain changes are to be made to the lettering on page one and instead of the letter V in the word 'Bog' (God) the letter B should be printed and placed. For this page one of the proofs, it has been decided that Mr Governor should ascertain whether the copy held by Mr Minister also has the wings of the eagles as stretched as they are on the proof, and in that case the proofs should be immediately sent for further production with the remarks on the necessary changes to the lettering. As for page two of the '*unterdruck'* proof, it was found to be entirely correct and it was decided to immediately telegraph the Belgian bank to immediately continue with the manufacture of this page two of the proof.[9]

After the advertisement came out in international papers, a number of artists applied, sent their designs by post, and asked questions on the typography of the text. Two months prior to the start of operations of the Privileged National Bank of the Kingdom of Serbia, the Governing Council was already considering the drawings submitted for the 50-dinar banknote. The authors included Vladislav Titelbah, a professor at the Teachers' School, Stevan Trifunović, a drawing instructor at the Užice Realka High School, and Đorđe Krstić, an academic painter. There were also authors who sent their works under working titles or, as it was called at the time, under "mottos". A drawing arrived from Vienna under the motto "Per aspera ad astra", from Trieste under the motto "In God I trust", and a third under the motto "Whomsoever drinks wine, has money, and whomsoever has none, sits by the pot".[10] Unfortunately, the archive materials do not contain the names of the authors of the drawings received from abroad. Having in mind the cooperation of the two banks, Governor Aleksa Spasić asked the Belgian governor to send the first Serbian banknote for another review and proof prior to starting its print run. As activities on the manufacture and issue of the 100-dinar banknote drew to an end, members of the Governing Council of the National Bank started work on developing the 50-dinar banknote. At the 54th Governing Council session, the Governor presented to the management a drawing by academic painter Đorđe Krstić. Krstić's design for the 50-dinar banknote was accepted under the condition of reaching an agreement on the corrections requested by Mihailo Valtrović. The following session, on 9 June 1884, by decision of the Governor, was attended by Đorđe Krstić who presented his terms for producing the final drawing for the 50-dinar banknote. Meanwhile, the submitted drawings were returned to Vladislav Titelbah and Professor Trifunović. Đorđe Krstić did not agree with the idea of making corrections to his drawings, despite the manager of the National Printing Works Raičević noting that his drawing would

[9] ANB 1/I, Governing Council, Minutes from the 26th GC session, item 2, 25. 4. 1884.
[10] ANB 1/I, Governing Council, Minutes from the 42ndGC session, item 2, 19. 5. 1884.

be very hard to cut, i.e. render in the technique required for production, and "as such, the banknote would not be practical or pretty".[11] Due to the difference in opinions, Đorđe Krstić asked the management to send the concept design to Paris or Brussels for the printers there to determine whether it is suitable for handling and manufacture. Considering the existing difficulties with Krstić's drawing, the members of the Governing Council adopted Titelbah's concept design as well, but he, too, was expected to make changes. In addition to the Governing Council decision, the Minister of National Economy was required to provide an opinion on Titelbah's drawing. After deliberation, Titelbah's drawing for the 50-dinar banknote was approved, and he was given instructions for producing the final draft. His drawing for the 50-dinar banknote was accepted at an earlier session, hence it was decided that he would be paid the prize of 1,000 dinars. Likewise, it was decided that Titelbah's drawing would be sent to the Belgian National Bank, *asking* that the banknote be produced there and that their engravers implement corrections directly on the drawing. Furthermore, they inquired about the time required to do this. To facilitate understanding of the motifs on the concept design produced by Vladislav Titelbah, the management decided to send the drawing by Đorđe Krstić as an aid. In January 1885, at a session of the Governing Council, Mihailo Valtrović asked the management to set a "prize" for him for preparing the competition for the 100- and 50-dinar banknotes. A decision was made whereby a Governing Council member, Marko Stojanović[12] (1844–1923) (Дебељковић 2008), would reach an agreement with Valtrović. The same session served to discuss and decide that academic painter Đorđe Krstić would be notified that the management could not use his drawing for the 50-dinar banknote, and to reward his efforts with 100 dinars. During the 20th session, in June 1885, the Governor informed those present that he received a letter stating that Vladislav Titelbah's drawing had been refused due to deficiencies established by a banknote forensic expert in Brussels. The Belgian National Bank requested that photographs of the banknote drawings be sent urgently, asking for a correction of the vest worn by the figure representing the personified "peaceful"[13] Serbia, "and to make the breasts less visible, thereby making the picture more aesthetic and beautiful".[14] The proposals and amendments were produced by members of the National Bank's Governing Council in cooperation with Mihailo Valtrović. The motifs in question can be seen on the final design of the circulating 50-dinar banknote[15].

TECHNICAL COOPERATION OF THE PRIVILEGED NATIONAL BANK OF SERBIA WITH MIHAILO VALTROVIĆ ON THE MANUFACTURE OF THE 10-DINAR BANKNOTE PAYABLE IN SILVER

Since the very start of its operation, the National Bank faced certain difficulties, because banknotes with large nominal values, of 100 and 50 dinars, were used to pay amounts with

[11] ANB 1/I, Governing Council, Minutes from the 80thGC session, item 1, 2. 8. 1884.

[12] He was a member of the Governing Board of the National Bank since its foundation in 1884, and in 1895 he became the Vice Governor, although for this research it is more important, that he dealt and appriciated amateur photography, and his famous photo "Blacksmith" from 1904 served as a sketch for the producton of the 20 dinar banknote payable in gold.

[13] Facial expression of the female figure on the concept design.

[14] ANB 1/I, Governing Council, Minutes from the 20th GC session, item 11, 10. 6. 1885.

[15] See.: Хаџи-Пешић 1995: 131.

lower nominal values. Therefore, the Principal Council of the National Bank and members of the Supervisory Council produced a report concluding that a smaller, 10-dinar banknote should also be issued[16]. The Privileged National Bank of the Kingdom of Serbia released the second issue of the 10-dinar banknote payable in silver[17] in 1887. As stated on the 10-dinar banknote itself, its authors were Frenchmen Daniel Dupuis, Georges Duval[18] and Louis-Eugène Mouchon. The printing was entrusted to the Bank of France for the first time. Although not in the possession of the National Bank, the second issue of the circulating 10-dinar banknote payable in silver from 1887 was taken as an example because it was the first banknote that was both technically and stylistically produced for the needs of the Privileged National Bank of the Kingdom of Serbia since the very beginning, this not being the case with the edited clichés for the 50- and 100-dinar banknotes. It can be used to determine the dominant characteristics of the French school of paper money design, as is visible from examples of banknote prints belonging to the Archives of French Bank (Banque de France). They show rich ornamentation, frequently borrowed from the architectural style of the monastery presented on the banknote, in this case Studenica, the most radiant building of the Ras School (a synthesis of Romanesque and Byzantine decorative and structural elements). The decorative borders and weavings on banknote designs from this period are often borrowed from monastery plasterwork.

The artistic designs of Serbian banknotes produced in France show several different thematic categories: allegorical representations of antique motifs signifying manufacture, science, agriculture, trade, justice, labour, etc. (Minerva, Mercury, Hercules, Demeter, etc.); anthropomorphic motifs celebrating the state through female figures – "Marianne" on French banknotes and "Serbia" on Serbian ones, recalling the motherland, statehood, victory, peace, national prosperity and welfare; motifs showing everyday life, scenes of wheat fields, peasants, agriculture or manufacture, tools, cities and historical personages. Female figures are dominant on banknotes from the 19th century and are usually allegories or mythological figures. The authors of the artistic designs used allegories to communicate a given message to the general public. The allegories on banknotes were mostly related to the economic sector: agriculture, trade and industry. The female figure later continued to symbolise economic development, national wealth or the country's cultural identity. On the basis of insight into photographs of test prints or feather ink drawings (Fig. 2)[19], kept in the Archives of French National Bank (*Banque de France*), we notice change and additions process applied in order to reach final solution for circulation banknote of the second edition of 10 dinars payable in silver. Changed was central coat of arms, leading motif on the averse of the banknote, and emblem of the Bank on the reverse, face of Mother Homeland, i.e. personification of Serbia, and besides changed

[16] Since the discussion and procedure to legalise the new 10-dinar silver banknote of the National Bank was drawn out, the Minister of National Economy, decided that the National Printing Press in Belgrade would print a temporary banknote that would contain drawings like the ones on the proposed 10-dinar government-issue banknote from 1876, with necessary changes to the text. Although it was manufactured and released in circulation as a temporary banknote, it remained in circulation for full 14 years.

[17] See: Хаџи-Пешић 1995: 142.

[18] Georges Duvall was an active French painter-engraver during the late 19thand early 20thcentury, and a renowned member of the Autumn Salon.

[19] Four photographs of prints or drawings that belong to the Archives of Banque de France were incorporated into an illustration, in order to understand the designing process the production of a second denomination of 10 dinar payable in silver from 1887.

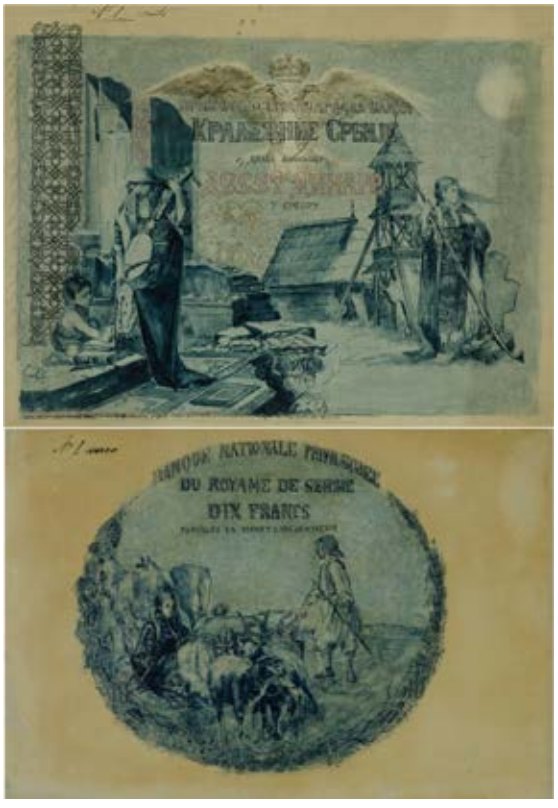
Сл. 2. Четири фотографије отисака или цртежа, процес производње II деноминације од 10 динара плативе у сребру из 1887. године (Архив Народне банке Француске)
Fig. 2. Four photographs of prints or drawings of designing process for the production of a second denomination of 10 dinar payable in silver from 1887. (Archives of Banque de France)

were ornamental architectonic bordures. Regarding the new issue of the 10-dinar banknote, the technical data were published in the *Serbske Novine* paper, under the "Domestic News" segment, describing the design of the banknote: "[…] On the left, between two architectural columns, there is a female figure representing Serbia. The figure is crowned, wrapped in a royal cape, holding a shield in her right hand and a sword in her left". The watermark is turned towards her, containing a Greek-type female head. On the right, also between two architectural columns, in the lower zone, three children are shown with tools, representing *manufacture, agriculture* and *fishery,* while above them is a fourth child in flight, representing commerce. The Studenica monastery is in the background behind them. On the banknote reverse, one Serbian two-headed eagle, with a royal crown on its head and a shield in the centre, is placed both left and right between architectural columns. At the top, in the architectural patterns in the centre, is the symbol of trade (the sceptre of Mercury) and all the patterns on both sides of this sign contain the number 10 (Hadži-Pešić 1995a: 139). During the session held on 27 August 1888 regarding the manufacture of the 10-dinar banknote payable in silver, Governor

Filip Hristić[20] pleaded with His Majesty the King to issue medals to the officials of the Bank of France in recognition of their efforts in manufacturing the banknote – Governor Magnin, Main Secretary Carré and the Director of the Printing Press Hermel. The Governor of the Bank of France was awarded the Takovo Cross I degree, the Main Secretary received the Takovo Cross III degree, and the main supervisor and assistant director of the press the Takovo Cross IV degree.[21] Although, compared to the previous one, this banknote was technically and stylistically very well developed, the third issue of the 10-dinar banknote payable in silver[22] was produced as early as 1892. Meanwhile, cooperation was continued with local artists to develop artistic designs. The oldest copies of drawings for artistic designs for a 10-dinar banknote payable in silver (Fig. 3–5.)[23] kept at the National Bank of Serbia's collection were developed by artists Đorđe Đoka Milovanović, Vladislav Titelbah and Đorđе Krstić. Speaking at the session of the Governing Council of the Privileged National Bank of the Kingdom of Serbia held on 9 August 1889, Governor Filip Hristić stated that of the six artists that were invited by the National Bank to produce a reserve 10-dinar banknote, the expert committee considered the drawings of only three artists. Despite being rejected by the management, the authors of these drawings received financial prizes for their work and effort – the first-ranked 500, the second-ranked 300 and the third-ranked 200 dinars. Upon receiving these drafts, the management *asked* the gentlemen Čedomilj Mijatović,[24] (Приручник Народне банке

Сл. 3. Лице и наличје идејног решења за новчаницу од 10 динара плативе у сребру, комбинована техника (штампа, цртеж са акцентима у гвашу) на папиру, аутора Ђорђа Ђоке Миловановића из 1889. године (Збирка ликовних решења за новчанице Народне банке – Завод за израду новчаница и кованог новца Топчидер)
Fig. 3. Obverse and reverse of the concept design for the 10-dinar banknote payable in silver, by Đorđe Đoka Milovanović, combined technique (print, drawing and white gouache accents) on paper from 1889. (Collection of drawings for the banknotes of the National Bank – The Institute for Manufacturing Banknotes and Coins in Topčider)

[20] Filip Hristić was the governor of the Privileged National Bank of the Kingdom of Serbia from 1885 to 1890.
[21] ANB 1/I, Governing Council, Minutes from the 27thGC session, item 4, 27. 8. 1888.
[22] See: Хаџи-Пешић 1995:149.
[23] The obverse and reverse of the sketches for a 10-dinar banknote were incorporated into three illustrations, in purpose of easier understanding of the above-mentioned painters drawings, in the following texts, 3,4 and 5.
[24] A member of the management of the National Bank and the Minister of Finance, he signed the Law on the Founding of the National Bank on 6 January 1883.



Сл. 4. Лице и наличје идејног решења за новчаницу од 10 динара плативе у сребру, комбинована техника (оловка, акварел, лавирани туш, сепија и креда) на папиру, аутора Ђорђа Крстића из 1889. године (Збирка ликовних решења за новчанице Народне банке – Завод за израду новчаница и кованог новца Топчидер)
Fig. 4. Obverse and reverse of the concept design for the 10-dinar banknote payable in silver, by Đorđe Krstić, combined technique (pencil, watercolour, ink lavee, sepia, quill and brush drawing) on paper from 1889. (Collection of drawings for the banknotes of the National Bank – The Institute for Manufacturing Banknotes and Coins in Topčider)

Сл. 5. Лице и наличје идејног решења за новчаницу од 10 динара плативе у сребру, комбинована техника (туш и перо са кредом) на папиру, аутора Владислава Тетелбаха из 1889. године (Збирка ликовних решења за новчанице Народне банке – Завод за израду новчаница и кованог новца Топчидер)
Fig. 5. Obverse and reverse of the concept design for the 10-dinar banknote payable in silver, by Vladislav Titelbah, combined technique (ink lavee and ink with quill) on paper from 1889. (Collection of drawings for the banknotes of the National Bank – The Institute for Manufacturing Banknotes and Coins in Topčider)

Србије 2011: 8), Dragutin Dragiša Milutinović, Svetica Zarić and Uroš Predić (1857–1953) (Јовановић 1998) to provide their professional opinion on the drawings. They concluded that none of the received drawings could be paid the 500-dinar award. The drawings of Đorđe Đoka Milovanović and academic painter Đorđe Krstić were rewarded with 300 dinars, while Vladislav Titelbah was paid the 200-dinar prize.[25] On the obverse of the combined drawing

[25] ANB 1/I, Governing Council, Minutes from the 33th GC session, item 5, 9. 8. 1889.

from 1889 (Fig. 3) done by Đorđe Đoka Milovanović, shows an architectural beam structure of four Doric-Corinthian columns, taken from Serbian monasteries and evoking the Romanesque style, dominant during the period of the Ras School of construction. The decorative borders on the architectural beam structure are borrowed from monastery plasterwork, while the Romanesque weaves are of the highest artistic quality among our medieval church architecture. A female figure is shown between the first two columns, personifying Serbia, a heroine draped in a royal ermine cape, holding a sword in her right hand while resting her left on a shield with the coat of arms of the Kingdom of Serbia. The ermine hood and cape symbolise innocence and purity. Ermine also symbolises moral purity, and thus decorates the clothing of high church, state and university dignitaries (Gerbrant, Chevalier 1982: 268). Below the shield, to the right, there is a painter's palette with brushes and the book "Palette of Arts and Science". A Serbian peasant wearing the traditional national costume is framed within the other two columns, his left hand leaning on a hoe, indicating agriculture, fertile lands and a fertile year. The centre shows a decorative pattern borrowed from the famous Serbian rugs from Pirot, motifs of decorative folk art, while the centre, within a round frame (in the place designated for the watermark) shows the profile of Serbian hero Miloš Obilić. The initial letter "N" in the name of the National Bank is characteristic, indicating the calligraphic tradition used in producing the *Miroslav Gospel*. The reverse of the combined drawing shows rich floral ornaments in red earthen colours, similar to those used in the *Miroslav Gospel* church service book. To the left and right is the coat of arms of the Kingdom of Serbia, produced in blue ink. The medieval representation of fleur-de-lys can be seen next to the spread-open talons of the eagle. The frequent use of fleur-de-lys in banknote ornamentation could symbolise the dignity of rulers and royal honour. Infinite kindness, happiness, immortality and salvation are among the symbolic interpretations of the lily flower. Among Serbs, the motif of the lily is firmly tied to the Holy Virgin Mother, and it is frequently called the Virgin Mother's flower (Gerbrant, Chevalier 1982: 453). Looking at the combined drawing (Fig. 4.) by academic painter Đorđe Krstić, we see it was produced in the ink and quill technique, with subsequent printing to add borders on the left and right in black, and decorative motifs in the central part in red. The author used the banknote to present a period of Serbian history at the time of the Battle of Kosovo, and created a symbolic representation of the fall of the state after this event, confronted by the power of memories and struggle for the continuity of its tradition and the preservation of national and religious identity. The remainder of the space was designed to hold the coat of arms of the Kingdom of Serbia, the white two-headed eagle, and the banknote text. The left corner shows a young girl in the national costume, standing and playing the gusle, a traditional fiddle-like instrument, while to her left is a child holding a stylus on an open book. The book here symbolises knowledge and wisdom. If the book is open, then its reader understands its content – future generations bring prosperity and knowledge. The figure of the woman with the gusle is full of melancholy: her eyes are cast to the ground, a folk rug beneath her feet, and a leaning broken Corinthian column to her right. The background of the drawing shows a wooden church with the churchyard, a graveyard in front of it and a young woman personifying Serbia, i.e. the homeland. In place of a sword, she is holding a rifle. The use of printing techniques is obvious, since the red painted layer represents ornaments stylised from representations of leaves, flowers, farm animals and people, borrowed from monastery plasterwork. On the reverse of

the 10-dinar banknote Krstić presented the life of a farmer, typical of Serbia at the time. The composition of the drawing is placed in a medallion produced in the techniques of ink lavee and quill. The border framing the medallion is stylised as a wreath of cereals, corn, wheat and fruits. The central part of the drawing contains three sheep, with a seated female figure to the left of them, holding a distaff in her hands. A figure of a man in motion is in the background, his back towards us, dressed in the national costume. With his right hand he is pushing a plough pulled by two horses, and in his left he is holding a stick for the oxen. Meadows and fields can be seen in the distance. The drawing (Fig. 5.) for the 10-dinar banknote payable in silver by author Vladislav Titelbah was produced using the technique of ink lavee. Vladislav Titelbah, a painter, drawer and researcher, took great interest in collecting and studying folk art to bring certain forms of applied art closer to everyday life. He worked on uncovering the past. His creative work was infused with medievalism. He thus presented ornaments, national costumes, decorations and jewellery, weapons and furniture of various medieval social strata, from župans to ordinary warriors. The composition of the drawing follows the rectangular shape of the banknote. The dominant border was borrowed from medieval monasteries of the Ras School. The left corner shows a seated middle-aged man in the national costume, with his legs crossed. The man's pensive look indicates the author's attempt to present show reminiscence of the period of the Princedom of Serbia under the rule of Miloš Obrenović, whose face is featured in the medallion framed with laurels. The man is holding a scythe in his hands, and his right elbow is resting on a haystack and clods of grass behind his back, indicating fertile soil and a fruitful year. The coat of arms of the Kingdom of Serbia is shown to his right, in the centre. The composition of the reverse of the 10-dinar banknote payable in gold follows a rectangular shape. As with the banknote obverse, the border is emphasized, with the upper left and right corners showing the number 10 in medallions. The dominant element of the composition on the reverse of the drawing is a seated woman, dressed in a rich national costume with ducats around her neck. The young woman represents Serbia and the position of her arm indicates freedom, while laurels in her right hand are an offer of peace. She is holding a palm leaf and a woven basket in her left hand, with fruit and wheat overflowing. In art, wheat has become an attribute of summer, the season of harvests. Generally, wheat is a symbol of growth and fertility, and it is both food and seed. The woman is leaning her left elbow on a medallion, framed (the author designated this space for the watermark) with a stylised laurel wreath border. Behind her is a drapery with folk motifs. The left part of the composition shows the coat of arms of the Kingdom of Serbia. The authors of the 10-dinar banknote tried to use artistic means and their creative sensibility to leave their personal signature on the artistic designs. They show the different drawing and stylistic methods of all three authors. The common feature of these drawings is the use of standardised symbols, i.e. a display of the coat of arms of the Kingdom of Serbia and ornaments taken from Serbian medieval church architecture.

CONCLUSION

This paper presents results of comparative study of influence of scientific-investigative explorations of Mihailo Valtrović and Dragutin S. Milutinović on cultural and estetic development of visual solutions for National Bank banknotes. As could be expected, since its very

beginnings, the Bank emphasized planning, prepraring and publishing of banknotes as one of its priorities. Even then started active cooperation with artists who were making conceptual and applicable solutions for Bank's banknotes. In all-encompassing mission of Mihailo Valtrović and Dragutin S. Milutinović regarding protection of cultural heritage, artists saw their major role was „to be the force of change in efforts to strenghten national spirit and awareness, but also national survival, progress and well-being", something that artists employed to make drawings showed by many alegories and symbols. Their work on studying monuments of the past was directed towards making foundations of modern Serbian nation – its building of „renewed" identity that during nineteenth century underwent process of fitting into European modernity. Research and interpretation of banknote concept designs are important both for understanding the state-building activities of the Bank, as well as for the history of money in circulation. The shaping of the visual culture of artistic designs for the National Bank's banknotes was conditioned primarily by the matrices created by the National Bank in cooperation with the central banks of Belgium and France, followed by the various ideological templates, and finally, with contemporary needs that relate the Bank's needs to designs produced by renowned artists-associates and executors of the Bank's needs for issuing banknotes. Forming of visual culture in visual solutions for National Bank banknotes was primarily conditioned by matrices that National Bank was making in cooperation with central banks of Belgium and France, relying on a stable currency – the franc, and then by different ideological standards – renewal of national style. In its rich history, the National Bank cooperated with some of the most renowned intellectuals, scientists and artists. In addition to one of the key persons not just for the Bank, but for Serbian culture in general – Mihailo Valtrović, the Governing Council for cooperation with artists also included Đorđe Krstić, Vladislav Titelbah, Đorđe Đoka Milovanović and Uroš Predić. A number of artists and architects took part in creating the artistic designs for the banknotes, their work forging the path of Serbian culture on the turn and during the 20th century: Đorđe Krstić, Vladimir Titelbah, Đorđe Đoka Milovanović. Mihailo Valtrović and Dragutin S. Milutinović believed that efforts put into research and promotion of heritage would help Serbia to attain an equal position in the league of European nations. Despite necessary prescribed standards and criteria that each banknote had to be based upon, many artists gave their specific mark through their visual solutions. In the beginning, the designs of the earliest banknotes were tightly linked with Brussels and Paris, where the banknotes were manufactured by the local engravers. Certain standards were established then that would still retain their original character, despite some variations that occurred over time. The influence of a style, such as that of academic realism, would be retained in a large number of examples of National Bank's banknotes. The established structure of the designs, despite stylistic changes, remained constant. The personification of the state of Serbia was often modelled after the French "Marianne". In addition to the dominant character, the personification of Serbia, national heroines could be found among renowned, as well as anonymous women. They were represented as mothers, saints, rulers, women ready to defend their home and homeland, etc. The cult of national heroes and heroines was used in the development of an identity. It was important to establish a link between the main representations of women (personification, allegory) and the mother-homeland. It was also necessary to emphasize the key economic activities in the country – agriculture, farming, fruit-growing, cattle breeding, etc. and the vital

products – wheat, corn, apples, plums, and show the land as fertile and prosperous, as well as present the national identity through national costumes and dress on the banknotes, along with other symbolic national locales (Studenica, and other recognisable national landscapes). Once so established, almost canonical standards (with obligatory state and monetary features – coat of arms, crown, watermark etc.), applied were, with various modifications of artistic stylistic solutions, from 1884 to 1900, and even later on. This paper indicates the continuity in emphasizing importance of national history, heritage, symbols and the need to renew national style, something that was particularly visible in solutions for National Bank banknotes. However, the multi-layered nature of meaning made it possible, just like in fine arts in general, for everyone to understand and recognise, in part or fully, and in accordance with their level of knowledge, certain visual representations or messages on banknotes, as well as to ensure mass communication of these visual messages, meanings and symbols, thus making them part of the everyday visual culture of the population. Therefore, both directly and indirectly, they had an effect on forming the visual awareness of ordinary people and played a secondary, but important role in promoting visual literacy.

SOURCES

Archive of the National Bank of Serbia (ANB)

1/I – Privileged National Bank of the Kingdom of Serbia; ANB, minutes – notes from the sessions of the Governing Council of the National Bank during the 1884–1900.

PUBLISHED SOURCES

Brayan, Michael. *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical, Topics Painters, Engravers*. Publisher London: G. Bell and Sons, 1889, 268. https://archive.org/details/dictionarypaint01bryagoog

LITERATURE

Гербран, Ален, Жан Шевалије. *Речник симбола*. Нови Сад: Stylos издаваштво (Gerbrant, Alen, Žan Ševalije. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos izdavaštvo), 1982.

Дамљановић, Тања и др. *Валтровић и Милутиновић тумачења*. Београд: Историјски музеј (Damljanović, Tanja i dr. *Valtrović i Milutinović tumačenja*. Beograd: Istorijski muzej), 2008.

Дебељковић, Бранимир. *Београд и Београђани крајем 19. века виђени оком Марка Стојановића*. Београд: приватно издање (Debeljković, Branimir. *Beograd i Beograđani krajem 19. Veka viđeni okom Marka Stojanovića*. Beograd: privatno izdanje), 2008.

Дугалић, Верољуб и др. *Народна банка 1884–2004*. Београд: Југословенски преглед, Завод за израду новчаница и кованог новца (Dugalić, Veroljub i dr. *Narodna banka 1884–2004*. Beograd: Jugoslovenski pregled, Zavod za izradu novčanica i kovanog novca), 2004.

Енциклопедија ликовних умјетности 3. Загреб: Југославенски лексикографски завод (*Enciklopedija likovnih umjetnosti* 3. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod), 1964.

Јовановић, Миодраг. *Урош Предић*. Нови Сад: Матица српска (Jovanović, Miodrag. *Uroš Predić*. Novi Sad: Matica srpska), 1998.

Кучековић, Александра. *Урош Предић: цртежи и студије из Збирке Факултета ликовних уметности*. Београд: Факултет ликовних уметности (Kučeković, Aleksandra. *Uroš Predić: crteži i studije iz Zbirke Fakulteta likovnih umetnosti*. Beograd: Fakultet likovnih umetnosti), 2016.

Лазић, Љиљана. „Изглед грађанских ентеријера у Новом Саду крајем 19. и почетком 20. века." *Зборник Музеј примењене уметности* (Lazić, Ljiljana. „Izgled građanskih enterijera u Novom Sadu krajem 19. i početkom 20 veka." *Zbornik Muzej primenjene umetnosti*) 6 (2010): 27–42.

Макуљевић, Ненад. *Умет̄ност̄ и национална идеја у XIX веку*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства (Makuljević, Nenad. *Umetnost i nacionalna ideja u XIX veku*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva), 2006.

Медаковић, Дејан. *Срп̄ска умет̄ност̄ у XIX веку*. Београд: Српска књижевна задруга (Medaković, Dejan. *Srpska umetnost u XIX veku*. Beograd: Srpska književna zadruga), 1981.

Народна банка Србије. *Слике времена и дог̄ађаја на срп̄ском новцу*. Београд: Народна банка Србије (Narodna banka Srbije. *Slike vremena i događaji na srpskom novcu*. Beograd: Narodna banka Srbije), 2016.

Приручник Народне банке Србије, централна банка наше земље, IV историјат. Београд: Народна банка Србије (*Priručnik Narodne banke Srbije*, centralna banka naše zemlje, IV istorijat. Beograd: Narodna banka Srbije), 2011.

Хаџи-Пешић, Јован. *Новац Србије 1868–1918*. Београд: Народна банка Југославије (Hadži-Pešić, Jovan. *Novac Srbije 1868–1918*. Beograd: Narodna banka Jugoslavije), 1995.[26]

Гордана М. Јауковић

УЛОГА МИХАИЛА ВАЛТРОВИЋА И ДРАГУТИНА С. МИЛУТИНОВИЋА У СТВАРАЊУ НАЦИОНАЛНОГ ВИЗУЕЛНОГ ИДЕНТИТЕТА НА НОВЧАНИЦАМА КРАЉЕВИНЕ СРБИЈЕ У ПЕРИОДУ ОД 1884. ДО 1900. ГОДИНЕ

Резиме

У раду се анализира развој ликовног осмишљавања новчаница Народне банке у време оснивања Привилеговане народне банке Краљевине Србије. Као резултат сарадње Народне банке с утемељивачима српске модерности Михаилом Валтровићем и Драгутином С. Милутиновићем, настао је предлог стандарда о изгледу првих банкнота, односно, стварање новог концепта визуелне културе и обнове српског националног стила у служби израде банкнота у Краљевини Србији. Наведене цртеже за новчанице које потичу из збирке Завода за израду новчаница и кованог новца у Топчидеру сврставамо у уметнички опус Ђорђа Крстића, Ђорђа Миловановића и Владислава Тителбаха. Михаило Валтровић је пред члановима управе Народне банке у периоду од 1884. до 1900. године лично објаснио пропозиције конкурса за банкноте које су подразумевале све карактеристике идејног решења за новчанице.

Кључне речи: обнова српског националног стила, цртежи за новчанице, Народна банка, XIX век.

[26] Monograph of the National Bank of Serbia that will be printed and issued by the National Bank of Serbia, Chapter IV "Indicators of the development of visual culture on artistic designs for banknotes of the National Bank during the period 1884–1946".

* Уредништво је примило рад 6. XI 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 75.071.1:929 Beklin A.
050NOVA ISKRA

IGOR B. BOROZAN
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department of History of Art*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Arnold Böcklin and the Reception of his Art in the *Nova iskra* Journal in the Late 19th and Early 20th Centuries**

ABSTRACT: It wasn't until the end of the 19th century that the work of Arnold Böcklin was recognized in the Serbian social milieu. The contact between Serbian and South Slavic painters established during the last decades of the 19th century in Munich wasn't enough to make the local artistic and cultural public fully acquainted with Böcklin's opus. The initial steps in acknowledging Böcklin's artistic opus are to be recognized in the sporadic critical reviews of Božidar Nikolajević, Vladimir Petković and Nadežda Petrović from the early 20th century. Yet, the first comprehensive review was published in the *Nova iskra* journal in 1901 immediately after the painter's death when Jova Adamović made a biographical necrologue, introducing the Serbian social environment with basics from the painter's life and with his chosen paintings. At the core of this narrative was the thesis about the genius artist and his unjustified marginalization in the public sphere. The artist's specialty was finally recognized, and his concepts of emotional landscape and pseudo-mythological genre were confirmed as a universal value. Having introduced Böcklin into the Serbian environment, *Nova iskra* journal, accordingly, had published six of his paintings in the period from 1899 to 1906. Finally, the artist was renowned as a leader of modern tendencies, and his paintings were to reflect the mental and emotional moods of the composite man of the last decades of the 19th century. The actuality of the contemporary critical reviews of the opus of Arnold Böcklin was confirmed by a comparative analysis with contemporary interpretations of the artist's opus that had further proved responsiveness of the critical thinking circles in Serbia at the break of the 19th and 20th centuries.
KEYWORDS: Arnold Böcklin, Symbolism, *Nova iskra* Journal, Jova Adamović, emotional landscape, Antiquity.

Arnold Böcklin (1827–1901) is today recognized as one of the greatest symbolist artists of the 19th century (Facos 2009: 58–59). Beyond the time barrier and limitations of the regional

* iborozan@f.bg.ac.rs
** This paper was written within the project *Representation of Identity in Art and Verbal – Visual Culture of the Early Modern Period*. This project is sponsored by the Ministry of Science and Technology, Government of the Republic of Serbia, project number 177001.

features wherein he historically belonged, this Swiss artist is recognized as a universal human value and a creator of iconic paintings (*Villa by the Sea*, *The Isle of the Dead*, *Self-Portrait with Death Playing the Fiddle*, etc.). His paintings are renowned as symbols of the modern man and they are understood as cultural indicators of European civilization.

Before we examine the reception of Böcklin's painting in the Serbian milieu, we will in short touch on his status in the German countries in the second half of the 19th and early 20th centuries. According to Hubert Locher, at the time of the *Centenary Exhibition of German Art* held in Berlin in 1906, Arnold Böcklin was regarded as one of the greatest artists of the second half of the 19th century. (Locher 2005: 159) But, his path to glory was slow and he went through many long periods of poverty with the lack of recognition from the environment he came from. Being set in a triumvirate known as the *Deutscrömer*/*German Romans*, with two at that time less known and recognized artists, Anselm Feuerbach and Hans von Marées (Locher 2005: 159–166), Böcklin became the paradigm of a haunted artist. These three individuals were staying in Italy during the fifth and sixth decades of the 19th century. Beyond the established social contacts characteristic for those highly – valued academic and popular salon artists, these three found their safe haven in Italy to pursuit the *timeless sense of ideal beauty.* (Locher 2005: 159) In the space of freedom, they found a way out of the market postulates, discovering the intact *habitus* of the living testimonies of the classical world based upon Classical Greek and Roman Antiquity and Renaissance art. (Locher 2005: 159)

Until the last decade of the 19th century, Böcklin was on the margins of the official art. (Wesenberg 2013: 124) But, the climate at the end of the century favored Böcklin's revival. The tense period at the dawn of the great centenary caused a renewal of neo-Romantic style in the arts. (Wesenberg 2013: 125–126) In his *History of the 19th Century Painting*, Richard Muther suggests that Böcklin's Neo-Romanticism emerged as a reaction to the bare naturalism. (Wesenberg 2013: 125) Soon, the private space of the German bourgeoisie was filled with Böcklin's paintings and they reached cult status. Max Halbe, a German dramatist, said that between 1885 and 1890 there was no a well-off house that did not own a reproduction of Böcklin's famous paintings: *Isle of the Dead*, *Castle by the Sea* and *Spring Day.* (Waughan 2000: 81) This significant turnaround in the reception Böcklin's oeuvre was also confirmed by individuals from whom perhaps, from today's perspective, we would not have that expected. The painter Edvard Munch spoke affirmatively about Böcklin's art in 1893, while Hugo von Tschudi, a collector of the French Impressionists, said that Böcklin was the greatest German painter and that the National Gallery in Berlin was missing his works. (Wesenberg 2013: 128–129). During this Neo-Romantic turnaround and the overall climate of the period, the Berlin collectors purchased some twenty Böcklin's pieces, finally putting him on the pedestal of the German painting.

Still, Böcklin's reception in the world of art and cultural critique was rather blurred. On the one hand, Böcklin was considered to be the identification figure of the German spirit, but at the same time, he was perceived as the antipode of the progressive and modern French painting. (Wesenberg 2013: 123) Yet, despite the difficulty to determine his art and to define it within some movement, by the end of the 19th century, Böcklin was regarded as the central figure of German Symbolism. (Wesenberg 2013: 123)

Finally, the main dispute about the valorization of Böcklin's art was sublimed in the work titled *Fall Böcklin*/*The Case of Böcklin* (1905) written by Julius Meier-Graefe, a well – known

critic and art historian. (Brummer 2000: 40–41) After the initial enthusiasm for early Böcklin's paintings, Meier-Graefe who was an admirer of French Impressionists, formal analyst, and founder of the modern canon of art in Germany, (Forster-Hahn 2014: 138–169) criticized the artist for falling into decadence discernible in the trivial theatric character of his mature and late artworks. (Locher 2005: 167) In line with the determinist approach to art, Meier-Graefe points out that Böcklin swerved from the right path of self-soliciting art switching to the visualization of *ideas* and *concepts*. (Locher 2005: 167) On the contrary, the prominent art historian Herman Thode held a series of lectures in Heidelberg in 1905 in which he emphasized the value of Böcklin's artworks. (Locher 2005: 167) He particularly stressed that the essence of Böcklin's art rests on the insight into the sense of national (German) soul stemming from a *love of nature* and *vibrant power of imagination*. (Locher 2005: 167)

After all, Böcklin's Symbolism is unquestionable as confirmed by *SeelenReich,* a canonical anthology of German and European Symbolism wherein the painter was defined as the coryphaeus of this movement. (Hofstätter 2000: 17) Böcklin's art was primarily considered via the content of his images, not by their formal elements. In accordance with the definition of Symbolism, the painter showed a deviation from the accepted standard of the objectified nature clearing the way for an unreal and subjective spirituality in art. (Hofstätter 2000: 17–18) Some of the key settings of Symbolism are to be found in his work: rejection of traditional illusionism, negation of narrative structure and reduction of color and form to the level of symbols instead of the overpowering description. (Hofstätter 2000: 23–24)

THE RECEPTION OF BÖCKLIN'S ART IN THE *NOVA ISKRA* JOURNAL

It was Božidar Nikolajević, a learned Serb who was educated in Munich and the first from Serbia who obtained a Ph.D. degree in art history at Heidelberg University in 1901, who had introduced into the Serbian social milieu the artworks of Arnold Böcklin that were kept in the art collection of Adolf Friedrich von Schack, in the late 19th century. (Борозан 2018: 95–96) On that occasion, he highlighted the above-mentioned basics of Böcklin's oeuvre: *the universality of his landscapes as mourning spaces that evoke human moods and heartfelt emotions*. (Николајевић 1986: 134–135) Nadežda Petrović sublimed an examination on Böcklin's art and so he was launched into the Serbian public and media space. In 1904, on the occasion of the exhibition of Marko Murat, she stressed the brilliance of Arnold Böcklin's art saying that *his only teacher was nature* that was also his principal source of inspiration for his imaginary forms. (Петровић 2009: 6)

The mainstream of current reviews of the personality and oeuvre of Arnold Böcklin in Serbia was to be found in the *Nova iskra* journal. It was without a doubt the most influential illustrated monthly journal in the Serbian language published between 1899 and 1911. (Боца 2008) The editor of *Nova iskra* was Rista Odavić, a distinguished cultural figure. The concept of the *Nova iskra* journal was based on a unity of verbal and visual language. Current theories, art&literary critiques, and illustrated materials from Europe, Serbia and the area inhabited by South Slavs were transferred via words and images. Above all, there was an active response to the events happening at the German cultural scene with a special focus on Munich as a hub of the South Slavic and Serbian artists as well as cultural figures. (Боца 2008: 44)

Fig. 1. *Villa by the Sea* (*Villa am Meer* – 1864), *Nova iskra*, Vol. 2. (February 1899: 19)

In the third issue of the journal from 1899, we find one of six versions of the famous Böcklin's painting titled *Villa by the Sea* (Fig. 1. 1864; Нова искра 1899: 19). This without a doubt revealed the provenance of the journal and its editor. The journal kept publishing continuously the work of arts of painters close to Symbolism. (Борозан 2018: 99–108) Apart from the Serbian Symbolists (such as Krstić, Koen, etc.) *Nova iskra* published the works of the German Symbolists Arnold Böcklin and Franz von Stuck.

A key moment happened in 1901 when *Nova iskra* (Адамовић 1901: 57) published a necrologue dedicated to Arnold Böcklin with an accompanying portrait (Fig. 2), written by Jovo Adamović, a learned owner of the reputable antiquarian bookstore. Adamović's review of Arnold Böcklin's life and oeuvre hasn't been researched. It is quite possible that the author took over a number of statements from the existing reviews of Böcklin's art, which were created during his lifetime and immediately after his death. The records about Böcklin's life were scarce. He hasn't made almost any account of his life and art. There wasn't a diary left behind him, only a few letters were found. (Kort 2009: 26) But, immediately after Böcklin's death, Henri Mendelssohn wrote his biography based on the information provided by people who

had known the artist. All of these sources, directly or indirectly, brought about the necrologue published in the Serbian language. This learned and highly informed review of Böcklin's art didn't lose anything of its importance. It surely served to familiarize cultural consumers across the South Slavic area with the work of the great artist and influenced the works of Serbian and South Slavic Symbolists that domestic public could have seen at various exhibitions in the early 20th century.

The necrologue begins with the thesis about Böcklin's uniqueness confirmed by analysis of his painting *Silence of the Forest*:

> Magnificently and quietly, there appears a unicorn goat, a creature of Böcklin's fantasy, walking through the dense, ancient forest, carrying on the back a woman with her head raised who carefully as a doe strains her ears for the eventual sound that would disturb the deep silence of the primeval forest. (Адамовић 1901: 57)

Fig. 2. Arnold Bocklin, *Nova iskra*, Vol. 2 (February 1901: 57)

In the following section, Adamović refers to the lack or almost no interest shown by the German emperor when it comes to the artist's death. (Адамовић 1901: 57) He questions whether the man who appeared so interested in arts could at the same time like Anton von Werner and Arnold Böcklin. He sees Werner's painting as an *art of mass, and of theatrical figures* (Адамовић 1901: 57), created by *a painter of military parades and ceremonies, a painter of official physiognomies, glossy uniforms, and cuirassiers boots.* (Адамовић 1901: 57) Thus, the author continues, Werner's art can't be compared with Böcklin's *whose depth, purity, and harmony of colors created an era in painting.* (Адамовић 1901: 57) It is evident that the origin of this comparison between the two painters comes from the controversies of the German cultural circles that often regarded Böcklin's art a negation of the canon of art based on the academic principles. (Marchand 2002: 2)

Adamović then continues on Böcklin's peculiarity. He distinguishes Böcklin from the academic painters who create great historical compositions to honor the Hohenzollern dynasty (Adolph Menzel and Anton von Werner), the painters associated with the Vienna Secession movement who move away from the mere reproduction of nature, as well as from the Impressionists and their exact reproduction of nature. (Адамовић 1901: 57) On the contrary, Böcklin creates nature *by himself, from his head.* (Адамовић 1901: 57). Adamović repeats the commonplace of Böcklin's biographers and contemporaries that the painter never *recorded* nature – he kept watching, absorbing, and recreating it. (Адамовић 1901: 57)

In the following succinct and learned subsection of his text, Adamović points to the basics of the process of recognizing and recreating nature that originates from Late Mannerism theories sublimed in the concept of *ritrarre* which implies distance from the strict rules and involves returning the sensory impressions into the inner self of the artist. (Sidney 2004: 113–142).[1] He turns them into raw materials and then projects into forms that lost their original natural form, which self-defines him as an inventive creator – genius. By the same token, Böcklin would stand long in one position observing nature, and then would store the impressions within him, so that afterward in his studio on the basis of recreated memories he could create new *natural* shaped and landscapes. (Адамовић 1901: 57) Unlike Impressionists who studied nature on the spot and applied current skills of sketching and recording changes of natural shapes, Böcklin observed the details (parts), inserting the entire nature into himself. (Адамовић 1901: 57) He analyzed in details the parts of nature such as the structure of the fallen leaf, shades of light, etc., to conceive them afterward in reference to the holistic completeness of the natural order. Adamović highlights:

> Therefore, for the sake of content, it should be given rein to one's imagination, and for the sake of forms, one should get used to extract from the huge mass of certain appearances their essentials, and later to reproduce that converted shape intensely. (Адамовић 1901: 57)

Being above natural and visible shapes, these kinds of forms can be freely varied which is the basis for understanding Böcklin's landscapes. Thus, according to Adamović, Böcklin is an inimitable artist and the first *Landschaftsmaler* (Адамовић 1901: 57) of the 19th century.

The author's intention is clear: to raise Böcklin above nature and to allow him to fit into the Kantian narrative on genius – an exceptional person and *free* individual who is above principles of nature. (Prettejohn 2005: 54–63). In line with the modern Nietzsche's *Übermensch*/Superman (Zarathustra), the artist has become an inventor who creates supernatural forms from himself (nature). So, by Adamović, Böcklin turns into an extraordinary individual – a genius – who creates in his fantasy, thus going beyond ideal Academism, anti-natural Secession and exact Impressionism. Far beyond the existing expressions, he takes the role of an unmatched creator who goes beyond nature, without denying it and then corresponding to nature expresses his idea on canvas.

Adamović anticipates contemporary explorers of Böcklin's art who see in his landscapes a reflection of the painter's soul and who underline his words that: *the painting should say what a person thinks and feels*. (Erdheim, Blaser 1997: 83) Landscapes are mirrors of the soul and reflections of new ideas originating from the painter's soul, and they are the result of *the synthesis of the outer and inner world*. (Erdheim, Blaser 1997: 83) Having reduced the natural forms into an abstracted whole, Böcklin, compliant with the later Freud's theories, acted above

[1] During the last decades of the 16th century, there was a collapse of the Early Renaissance concept of faith in natural order based on Aristotle's principle of selection and processing nature into an ideal whole. In Mannerism, the laws of perspective logic were replaced by the logic of an *unnatural* world order that was no longer a consequence of sensual and measurable perception, but was recreated according to the artist's inner idea. That idea that was born within the artist's inner self made it possible to overcome nature, and to establish a realistic and autonomous reality instead of its idealized form. The basis of this aesthetics is stated in the book of Federico Zuccaro titled *Idea de 'pittori, scultori ed architetti* published in 1607.

nature. The artist compressed the natural forms *to bring them back from his fantasy* (Erdheim, Blaser 1997: 83), having them *returned* in fantastic forms to the external (artistic) world. According to Böcklin's biographer, Gustav Floerke, the artist poetized the objective world and thus saw the true man's world in the world of fantastic projection. (Kohle 2008: 141)

*

The canonic painting *Villa by the Sea* (1864) is the first Böcklin's painting that was reproduced in the *Nova iskra* journal in March 1899. Böcklin received some instructions in shaping dark and emotional landscapes at the Düsseldorf Academy under Karl Friedrich Lessing and Johann Wilhelm Schirmer. (Waughan 2000: 81) Viewed from the north, that imagined Antiquity looked so ideal, better than in reality. (Waughan 2000: 81) Antiquity was a supply of themes for Böcklin's fantastic visions of the missing civilization and *habitus* in which the artist could store his feelings (anger, yearn, melancholy, etc.) compliant with the pulse of the modern man. (Locher 2005: 171) Instead of the archaeological and learned reconstruction of historical Antiquity, a sensory side of the past was formed in order to provoke a sensitive reaction and to point to the archetypes of the modern observer. (Locher 2005: 171) Böcklin's landscapes remained *mysterious symbols that point to the hidden needs and overwhelming yearning* which go beyond the established narrative and provoke further the decentralization of the modern observer. (Locher 2005: 172)

Villa by the Sea is a melancholy and a dark landscape reflecting the feelings of sadness and sorrow for being one of the dominant features in Böcklin's opus. (Waughan 2000: 82) It is a paradigm depicting the gloomy mood of Böcklin's emotional landscapes, conveying the atmosphere of the loneliness of the alienated man at the end of the 19th century. An isolated female figure in the foreground is the old Romantic artistic device that creates the emotional gloomy atmosphere. At the same time, it is a focal and identity *topos* with which the viewer could identify. (Waughan 2000: 82) In any case, the painter compellingly *counted on the power of observers' involvement*. (Locher 2005: 171) Finally, the following description of the *Villa by the Sea* could be applied to the entire Böcklin's opus: *The miraculous harmony of matching colors, stunning imagination and an extraordinary selection of structures characterize this painting just like all the other Böcklin's works*. (*Нова искра* 1899: 29)

In 1906, *Nova uskra* kept publishing the remaining reproductions of Böcklin's paintings. The painting *Autumn Thoughts* (Fig. 3. 1866.) fits into the narrative of dark landscapes. (*Нова искра* 1906: 293) An even more isolated female figure in the foreground in an autumn landscape evokes the feeling of sadness and melancholy subliming the sense of loneliness of the modern man. This landscape also suggests that Böcklin regarded Antiquity as a space of nostalgia and inevitable transiency. (Waughan 2000: 81) This dreamy painting could be understood as a common denominator of all Böcklin's landscapes. Its timeless pathos points to the hidden needs and inexpressible yearnings at the time of the expressed instability of the man at the end of the 19th century. (Locher 2005: 172) Opposite to these dreamy emotional landscapes, we find in *Nova iskra* Böcklin's two cheerful landscapes, *In Springtime* (Fig. 4. 1871) and *Spring Flowers*. (*Нова искра* 1906: 297, 299) They without a doubt present a more optimistic vision of the Italian climate. In Böcklin's art, we recognize the Symbolist concept

Fig. 3. *Autumn Thoughts* (*Herbstgedanken* – 1886), *Nova iskra*, Vol. 10 (October 1906: 293)

Fig. 4. *In Springtime* (*Ideale Frühlingslandschaft* – 1871), *Nova iskra*, Vol. 10 (October 1906: 297)

of the Golden Age. (Mund 2013: 96) His Apollonian paintings seem to evoke the epoch of Torquato Tasso encouraging the sense of timeless return to the time when men were in harmony with nature. (Mund 2013: 97) Nevertheless, the couple in love, that is undeniably a key motive of both paintings, seems like inducing the reaction to an overwhelming modernization to the man of the late 19th century hampered by industry. They turn into a symbol of an endeavor to revive the lost ideals of innocence and true happiness at the time when the man sought to reunite with nature. (Ibidem: 4)

The *Nova iskra* published two more paintings, *Sea Waves* and *Children Play*. (*Нова искра* 1906: 295, 303) These two are very famous paintings, both belonging to the pseudo-mythological genre. At the painting *Sea Waves* (Fig. 5. 1883) or *Playing in the Waves* (as it was originally named) we see a cheerful family made of mythical creatures from the Ancient World: Centaurs, Tritons, and Mermaids. (Locher 2005: 171) The image was created in some space between the joke and grotesque, expressing the desacralization of once unaffected and exalted Antique themes. In an ironic and humorous way, the superior Antique Classicism and its inviolable protagonists were reduced to the level of an ordinary, humorous genre (bathers). (Locher 2005: 171)

Simultaneously, during Böcklin's lifetime, Carus Sterne, a German biologist associated Böcklin's *marine landscapes* with natural sciences and the current Darwin's theory. (Kort

Fig. 5. *Playing in the* Waves (*Im Spiel der Wellen* – 1883), *Nova iskra*, Vol. 10 (October 1906: 303)

2009: 26) He concluded that Böcklin's hybrid marine creatures were the result of his knowledge and appreciation of anatomy and morphology. (Kort 2009: 26–27) They were more the result of an intention to visualize the missing transition between the original forms of life and the modern man. (Kort 2009: 27) Hence, these transitional creatures are visual confirmations of the missing link in the chain of evolutionary development, whose hybridism expresses the inevitable degree of evolutionary continuity. His friendship with Anthon Dohrn a prominent German Darwinist was especially highlighted, and that certainly contributed for Böcklin's apparently mythological themes being recognized as a visual answer to the current scientific tendencies.

The last Böcklin's painting in *Nova iskra*, titled *Children Play* (Fig. 6. 1884), can also be categorized as a pseudo-mythological genre. The motive of Pan playing the flute set the painting in the spectrum of Dionysian themes. Drunkenness, ecstasy, unrestrained dance, the release of instincts and the ultimate pleasure are feelings and moods associated with the God of wine. According to Nietzsche's Manichaean division between Apollonian light and Dionysian darkness, this painting was actually understood as a visual answer to the current psychoanalytic

Fig. 6. *Children Play* (*Pan im Kinderreigen* – 1884), *Nova iskra*, Vol. 10 (October 1906: 295)

discoveries of the archaeological and rudimentary sediments of the human psyche. (Waughan 2000: 82) Still, playful children make Pan's savagery relieved setting the scene in a lovely world of children's games and entertainment so that it could be defined as a pseudo-mythological genre.

After the opening words on Böcklin's excellence, Adamović continues his text with the presentation of Böcklin's life in a form of a review of his works and life circumstances. In the field of science, the second half of the 19th century is recognized as an era of biographies. (Hellwig 2003: 124) Debates of historians and writers about the needs to write biographies have also reached and affected the art historians. (Hellwig 2003: 124) In the last few decades of the 19th century, a series of biographies of particular artists appeared. We particularly emphasize Springer's biographies of Raphael and Michelangelo. He considered that only significant individuals could be worthy of a biography and that the development of the artist's personality should be observed via cross-examination of his work and life. (Hellwig 2003: 125)

Adamović states that Böcklin was born in Basel in 1827, which he considers crucial given that the artist would be introduced with the Holbein's art right there, in his hometown. He studied at the Academy of Düsseldorf under professor Schirmer. Next, Böcklin moves to Rome where, under the influence of his professor, he makes the first Italian paintings with the images of romantic tombs and ruins. But, his Gypsy spirit (*nomadic* – A/N) will determine his future life. He goes to Basel to study Rubens and Dutch painters and then moves to Paris where, at the time of Thomas Couture's fame, he learns more about the current tendencies in French painting. In the revolutionary 1848, he finds himself at the barricades to go back to Rome in 1850. There he meets the German Romans (Feuerbach and others) and in the coming period, he suffers from poverty. During a seven-year-long straying through Italy, he paints *Landscape with a Nymph*, *Faun Whistling to a Blackbird*, etc. Seriously ill, he goes to Munich where he receives his first recognition for a retouched painting *Pan among the Reeds* that he exhibited. There, he also gains his first esteemed admirers, his patron Count Schack and the poet Paul Heisse. Soon, he moves to Weimar where he achieves a rank of professor and that marks the end of his financial problems. This is the period when Böcklin makes his masterpieces *Pan Frightening a Shepherd* and *Venus Sending Cupid.* In 1862, he goes back to Rome where he paints his famous *Villa by the Sea*. According to Adamović, since 1873 Böcklin finally starts shaping his recognizable world of Tritons, Satyrs, Nymphs, etc. Then followed visits to Basel, Munich, Zurich, and Florence where he dies in 1892.

Finally, referring to Franz Hermann Meissner, a Böcklin's biographer, Adamović stresses that Arnold Böcklin's paintings are regarded as cultural and historical works. Anticipating the cultural and historical method developed by Aby Warburg, Adamović points out that Böcklin's works are recognized as indicators of culture reflecting the needs and expressing the human feelings. He concludes his text with words about the genius of Böcklin's art associated with his haunted fate. The narrative is equated with the concept of a prophet misapprehended who, as also concluded by Nietzsche, *had to clear his own individual path* struggling like Titan. (Waughan 2000: 82)

Having summarized Adamović's review of Böcklin's art, we can conclude that it was conceived according to the established pattern of creating biographies of the 19th century. Böcklin and his art are set in habitus between the artist's extraordinariness and the spirit of the time. An even more complex review of Arnold Böcklin's art was published in the following year in the *Nova iskra* Journal in issues no. 10 (Петковић 1902: 300–309), 11 (Петковић 1902: 341–347), and 12 (1902: 371–376). Vladimir Petković, a prominent Serbian art historian gave a detailed account of Arnold Böcklin's opus pointing out that his paintings were created as a result both of the artist's genius and the spirit of the time.[2] (Петковић 1902: 300–302) He was the first in the Serbian milieu who clearly defined Böcklin as the greatest German Symbolist. (Петковић 1902: 345) Thus, in spite of the prominent incompatibility of Böcklin's art with the established schemes and movements, this great artist was embedded in a fluid conceptual, yet not a stylistic system which fit the best into his complex and almost irreducible visual expression.

[2] A comprehensive and detailed review of Böcklin's life and his almost complete opus that was made by Vladimir Petković cannot be presented within this research paper since it requires and deserves a separate study.

*

Shortly after Adamović's necrologue, *Nova iskra* published an article dedicated to the Art Exhibition of the Berlin Secession. (Др. А. 1901: 253–256) The local readers were given a detailed account of the main works and protagonists from the exhibition in Berlin. Without a deeper insight of the works, it is said that there were exhibited several works of just recently died Böcklin, a painter of *mythological figures* and moments from Greek and Roman mythology: *War*, *Venus Anadyomene*, *Roman Landscape*, *Summer Day*, *Orlando Furioso.* (Др. А. 1901: 254–255)

The above-mentioned reviews of Arnold Böcklin's opus in the Serbian social environment and Adamović's necrologue, in particular, indicate that the Serbian milieu was familiar with the current reviews of Böcklin's art. At the same time, they confirm that Serbian cultural leaders were familiar with contemporary artistic, cultural and conceptual structures in Germany and Europe. This introduction of Arnold Böcklin into the Serbian milieu has indirectly confirmed the cultural transfer of Symbolism to the territories of Serbia and South Slavic people.

REFERENCES

Адамовић, J. „Арнолд Беклин." *Нова искра* (Adamović, J. „Arnold Beklin." *Nova iskra*) (1899): 57–58.

Brummer, Hans Henrik. "Noch einmal: Der Fall Böcklin." In: Ehrardt, Ingrid, Simon Reynolds (ed.). *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*. München: Prestel Verlag, 2000, 29–52.

Борозан, Игор. *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*. Београд: Филозофски факултет у Београду (Borozan, Igor. *Slikarstvo nemačkog simbolizma i njegovi odjeci u kulturi Kraljevine Srbije*. Beograd: Filozofski fakultet u Beogradu), 2018.

Боца, Миле. *Илустрације у листу Нова искра* (рукопис магистарске тезе, Филозофски факултет у Београду) (Boca, Mile. *Ilustracije u listu Nova iskra* (rukopis magistarske teze, Filozofski fakultet u Beogradu)), 2008.

Др. А. *Нова искра* (Dr. A. *Nova iskra*) 8 (1901): 253–256.

Erdheim, Mario, Agathe Blaser. "Malend das Unbewußte erkunden." In: Magnaguango, Guido, Juri Steiner (ed.). *Arnold Böcklin-Giorgio de Chirico – Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*. Zürich: Suhrkamp Verlag 1997, 78–86.

Facis, Michelle. *Symbolist Art in Context*. Berkeley – Los Angeles – London: The University California Press, 2009.

Forster-Hahn, Françoise. "Text and Display: Julius Meier Graefe, the 1906 White Cenntenial in Berlin, and the Canon of Modern Art." *Art History* 38 (2015): 138–169.

Freedberg, Sidney. "Observations on the Painting of the Maniera." In: Cheney, Girolami L. (ed.). *Readings in Italian Mannerism*. New York: Peter Lang Publ., 2004, 113–142.

Helwig, Karen. "Künstlerbiographie und Historiographie." *Kunst Chronik* 3 (2003): 122–132.

Hofstätter, Hans H. "Symbolismus in Deutschland und Europa." In: Ehrardt, Ingrid, Simon Reynolds (ed.). *Seelen Reich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*, München: Prestel Verlag, 2000, 17–28.

Kohle, Hubertus. "Franz von Stuck, Arnold Böcklin un die (Natur-)Wissenschaften ihrer Zeit." In: Brandlhuber, Margot Th., Michael Buhrs (ed.). *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*. München: Hirmer Verlag, 2008, 130–147.

Kort, Pamela. "Arnold Böcklin, Max Ernst und die Debatten um Ursprünge und Überleben in Deutschland und Frakreich." In: Kort, Pamela, Max Hollein (ed.). *Darwin. Kunst und die Suche nach den Ursprüngen*. Frankfurt: Wienand Verlag, 2003, 24–53.

Locher, Hubert. *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*. Paderborn: Primus Verlag. 2005.

Marchand, Suzanne. "Arnold Böcklin and the Crisis of Neoclassicism in Germany." In: Den Boer, Pim, Eric Moormann (ed.). *The Impact of the Greek Classics on National and European Identities*. Amsterdam: Gieben Publishers, 2002, 1–6.

Mund, Henrike. "Visionen einer Gegenwelt. Das Goldene Zeitalter um 1900." In: Hülsewig, Jutta, Henrike Mund (ed.). *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Aymbolismus. Die andere Moderne*. Bilefeld: Keber Verlag, 2013, 90–98.

Николајевић, Божидар С. *Из минулих дана. Сећања и документи*. Београд: Српска академија наука и уметности (Nikolajević, Božidar S. *Iz minulih dana. Sećanja i dokumenti*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti), 1986.

Петковић, Влад. Р. *Нова искра* (Petković, Vlad. R. *Nova iskra*) 10 (1902): 300–309.

Петковић, Влад. Р. *Нова искра* (Petković, Vlad. R. *Nova iskra*) 11 (1902): 341–347.

Петковић, Влад. Р. *Нова искра* (Petković, Vlad. R. *Nova iskra*) 12 (1902): 371–376.

Петровић, Надежда. *Ликовне критике*. Прир. Бранко Кукић. Чачак: Уметничка галерија Надежда Петровић (Petrović, Nadežda. *Likovne kritike*. Prir. Branko Kukić. Čačak: Umetnička galerija Nadežda Petrović), 2009.

Prettejohn, Elizabeth. *Beaty & Art 1750–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Vaughan, William. "Symbolische Landshaften." In: Ehrardt, Ingrid, Simon Reynolds (ed.). *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920*. München: Prestel Verlag, 2000, 79–108.

Wesenberg, Angelika. "Symbolismus versus Impressionismus. Arnold Böcklin und Hans Thoma als umstrittene Galionsfigurem der deutschen Kunst um 1900." In: Hülsewig, Jutta, Henrike Mund (ed.). *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Aymbolismus. Die andere Moderne*. Bilefeld: Keber Verlag, 2013, 122–131.

Игор Б. Борозан

АРНОЛД БЕКЛИН И ЊЕГОВА РЕЦЕПЦИЈА У ЛИСТУ *НОВА ИСКРА* КРАЈЕМ XIX И ПОЧЕТКОМ XX ВЕКА

Резиме

Дело Арнолда Беклина до пред крај XIX века није било довољно познато у српској средини. Контакт српских и јужнословенских сликара са делом знаменитог сликара током последњих деценија XIX века у Минхену нису били довољни да би се домаћа уметничка и културна јавност у целости упознала са Беклиновим опусом. Први кораци у препознавању Беклиновог ликовног опуса виде се у сегментарним критичким освртима Божидара Николајевића, Владимира Петковића и Надежде Петровић с почетка XX века. Но, први свеобухватни осврт дат је у листу *Нова искра* 1901. године. Јован Адамовић је непосредно након сликареве смрти у форми биографског некролога упознао српску средину са основним цртама из сликаревог живота и његовим одабраним сликама. У сржи наратива нашла се теза о генијалном уметнику и његовој неоправданој скрајнутости у јавном простору. Уметникова посебност је на крају препозната, и његови концепти емоционалног пејзажа и псеудомитолошког жанра су верификовани као универзална вредност. У складу са увођењем Беклина у српску средину, у *Новој искри* је у периоду од 1899. до 1906. године приказано шест уметникових слика. Коначно, уметник је препознат као носилац модерних струјања, а његове слике су постале носиоци душевних и емоционалних расположења композитног човека последњих деценија XIX века. Актуелност оновремених критичких осврта на дело Арнолда Беклина потврђена је компаративном провером са данашњим тумачењем сликаревог опуса.

Кључне речи: Арнолд Беклин, симболизам, часопис *Нова искра*, Јова Адамовић, емоционални пејзаж, антика.

* Уредништво је примило рад 26. XII 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 75.041.5-055.2"18/19"

ISIDORA S. SAVIĆ
The Belgrade City Museum*
Прегледни научни чланак / Scientific subject review

From Femme Fragile to Femme Fatale: the Motif of Woman in the Italian Symbolism Painting

ABSTRACT: In addition to motifs of nature, eroticism, slumber and death, the motif of woman is a very frequent one in the Italian Symbolism Paintings range.

Artists inspired by symbolism created concepts of fragile and fatal woman. Contrary to femme fragile representing the embodiment of innocent and senseless woman, femme fatale is a projection of evil, destructive woman dangerous for men. Visualization of the dual nature of woman can easily be followed on the example of the Italian Symbolism Painting created on the conceptual and morphological basics of the International Symbolism. The ultimate aim of going through motifs of both fragile and fatal women in the Italian Literature and Painting at the end of XIX century shall be classification of these concepts by both themes and their respective interpretations in compliance with the cultural and social circumstances prevailing in Italy at the turn of the century (end XIX – beg. of XX).

KEY WORDS: femme fragile, femme fatale, Italian Symbolism, Motherhood, Pantheism, Nature.

The imagination of writers, poets and painters was particularly drawn to the motif of woman in the European cultural spirit impregnated with symbolism**,** estheticism and decadence at the turn of the century (fin de siècle). Their vision emerged (came) as a result of imagination and reflexion of sensibility, but in essence it was a mirror of masculine phantasies, expectations and idealistic projections of "good" and "evil" woman (Schubert 1980: 34). The polarized vision of woman in the then prevailing literal and painting production was thus closely connected with her position in society, as well as the vehement relationship of the sexes at the turn of the century (Bok 2005: 137–142; Diga 2007: 178–180).

The turbulent end of the century which saw Europe shaken by the eschatological fear of the end times and announced social decadence (Kermode 2000: 5, 186–187), brought about

* isidora.savic@mgb.org.rs

the femme fatale phenomenon recognized in the aspect prevailing at that time as a trigger of destabilization of male-female relationship. It is largely documented by many very appreciated and read authors, philosophers and thinkers of that time whose ideas had great impact on the formation of the intellectual elite and public opinion. In his essay of women the famous Arthur Schopenhauer, to mention some of the most prominent philosophers only, stated his thesis of the female gender inferiority indicating as arguments in favor of it the inclination to cunning and unjustness, lack of taste for esthetics and above all, biological brains limitation thus concluding that women were created for the sole purpose of procreating (Schopenhauer 2003: 91–102). Otto Weininger, a young Viennese philosopher, author of the cult title "Sex and Character" of 1903 was led by similar though much more radical ideas. Inspired by nihilism he put women on the level of nihilism (aligned women with nihilism): "women do not have existence, nor essence, they are nothing", what's more he brought into question the importance of feminine procreation which had been pointed out until then making an ironic remark to the effect that "any mother of her children is a stepmother of all other creatures" (Weininger 1986: 303). Although polemically inclined when contemplating about woman, Weininger's methodological approach was based to a great extent on Sigmund Freud's psychoanalysis. Like a true "soul archeologist" Freud studied dreams and their significance, the origin of neurosis, theory of libido and demonstration of sexuality (Kaye 2007: 57). The results of human instincts examination, autoeroticism and sado masochism were published in the essay On Sexual Theory in 1905 which also defined castration complex (Freud 2009: 66). Either physically or metaphorically, manifested through fear of losing one's genitals, that is fear of losing power and authority (Facos 2009: 22) this phenomenon was brought into relation with modern man's anxiety which recognized its greatest threat in woman.

The femme fatale concept, terminologically defined in the French Literature (Menon 2006: 5) by mid XIX century presents the archetype of woman who, through her rising erotic sensibility and seducing charms is a threat to the social, psychological and sexual identity of man. Her fatality, manifested through unrestrained sensibility and direct sensuality, makes lascivious effect on the male subject. The wish for copulation results, however, in the disclosure of woman's seemingly latent, destructive nature which is a hazard to man's integrity thus a threat for his overall corporal and moral destruction (Palja 2002: 13). Through the mentioned projection of fatal femininity, writers and visual artists projected their own fascination with "idols of perversity" (Dijkstra 1986)[1], carnal and lascivious, but to life threatening women whose origin should be sought after in the antics. Cleopatra, Medusa, Medea, Helen of Troy are only some of the paradigm examples of the fatal heroines of the antic world. The middle ages legends, particularly the Arthurian ones, produced a series of fatal heroines like Geneviere, Isolde and Francesca (Bade 1979: 7). The turn of the century (fin de siècle) witnessed the real fascination with fatal women when the greatest names of the European literature such as Stephane Mallarme, Gustave Flaubert, Oscar Wilde, Charles Baudelaire and Gabriele D'Annunzio revived in their work mythological and biblical heroines such as Eve, Judith, Salome, Kirka as a personification of decadent ideal of femininity (Prac 1974: 159).

[1] The syntagm was taken from the front page of Bram Dijkstra's book published in 1986. The author was inspired by the Belgian artist Jean Delville's painting of 1891.

The fatal woman concept inspired Symbolism painters too. Beside nature, religion, slumber and death, woman is one of the most frequent motifs in the Symbolism Painting range (Hofstätter 2000: 24).

Contrary to femme fatale's distinctive erotic and seemingly hidden bestiality, the Symbolism painting recognizes the counter motif of fragile, senseless woman (femme fragile). She is presented as a fragile, innocent, deprived of erotic attributes, angel like being (Borozan 2014: 244). Her nature is harmless for men, her ideal prototype is Mother of God who, by giving birth to Christ, made it possible for humanity to be pardoned. Thus this type of woman was identified with the "pure mother" and anti-Eve concepts (Menon 2006: 17–18).

The Symbolism Painting dual aspect of woman was based on dichotomy between "idealism and materialism, good and evil (God and Satan), mysticism and eroticism" (Cole 1993: 40). While the negative pole in this dichotomy, personified in the mythical figure of femme fatale was identified with perversity, destruction and death thus representing the dark, destructive and evil side of femininity, the positive pole was the embodiment of spiritual, transcendental nature of woman, prototype of idealized beauty and mystics (Cole 1993: 40). However, due to extreme ambivalence and inclination to visual deceptions and naturalistic permutations[2] in the Symbolism painting, these two concepts of woman were often counterbalanced which further aggravates the interpretation of the dense world of symbolism and "unity of opposites" it is based upon (Borozan 2018: 38).

As it is possible to establish some basic patterns of the European Symbolism in spite of great style and thematic divergence of the symbolist expression such as the Belgian Occultism, Italian Artificiality, Russian Mysticism and Austrian Decadence Symbolism (Borozan 2018: 10) it is also possible to classify the wide range of feminine characters into several thematic parts.

Biblical and mythological narrative presented an important source of inspiration to Symbolists which often took their feminine characters from literary sources. By a conscientious, and often subversive procedure of appropriation, the Biblical or mythical heroines were placed in a new context. Through the distortion of the original model the heroines were given new functions and symbolics (Hirsh 2004: 8). Salome, Judith, Helen of Troy and other heroines thus became the personification of feminine ideal at the end of the century. On Gustave Moreau's canvases which depict abundant amount of brutal mythological heroines placed in extremely decorated interior (Mazzucco 2015: 38; Nikolić 2017: 224) or dark paintings with terrifying Sphinxes, Eves and Salomes, framed by Franz von Stuck's *terriblità* effect there were Eros and Thanatos doubling up, male and female principles confronting each other, sense and instinct fighting one against the other, the Apollonian and Dionisian crisscrossing. On the idealistic landscape paintings of Arnold Böcklin's depicting scenes of frolicking nymphs and Kentaurs, the feminine figure was brought into connection with the Nature as its original-homeland where instincts get liberated and fullness of life celebrated (Brummer 2000: 34; Reynolds 2000: 60; Rapetti 2006: 226–227). On the other hand, on the perverted displays of religious themes in the work of Felicien Rops the aim was to give more expressive erotization of woman and desacralization of Christian themes (Gerkens 2012: 162).

[2] Naturalistic permutation means one of the basic means of expression in the symbolism culture representing the connection of seemingly incompatibles, i.e. integration of objects, beings and phenomena otherwise impossible in everyday reality (Hofstätter 2000: 18; Borozan 2018: 22).

The European Symbolism poetics had woman play a double role: angel and Satan, fragile and fatal woman, and that track was followed by the Italian Symbolism painters too. The Italian Symbolism Painting was largely based on the conceptual, formal and morphological premises of the international Symbolism. Just as in case of various European Symbolisms at the turn of the century in Italy too the key phenomena and motifs originally developed in literature to be transferred to the visual art domain by means of literary material (Žilijan 1978: 15–19).

The key role in that field was played by a poet, esthete, decadent named Gabriele D'Annunzio, the leading protagonist of the Italian artistic scene at the turn of the century. As a "poet of senses, blazing passions, crude instincts" (a.b. x. 1943: 78) he favored the ideals of the French and English aestethism which glorified "Word, Poetry, Verse, Beauty" (Petronio, Marando 1983: 59). Being an artist of particular erotic sensibility, he nourished values of the European culture by his manners of a dandy and impeccable taste. In his verses, using subtle poetic language based on pure literality D'Annunzio glorified the cult of nature and its awakening in spring, evoking the past and reviving the wonder world of myth (Poema paradisiaco). In such environment of "erotized nature" D'Annunzio placed woman who carries explicit erotic marks from decadent poetry (Djurić 1995: 43; Finotti 1996: 400). In D'Annunzio's verses woman becomes a "symbol of lust, sin, pleasure on account for that but, being just such, she at the same time becomes mighty and sublime, almost refined" (Djurić 1995: 44).

Virginal beauty and sophisticated sensuality represented feminine ideals which, owing to this poet, were taken from the Pre-Raphaelite art so it is possible to talk about the Pre--Raphaelitsm in the Italian, and particularly Roman culture at the end of the century, as a general phenomenon which impregnated literary and artistic production (Pieri 2004: 364). Primarily poetry but also the visual art of Dante Gabriel Rossetti, English artist of Italian descent, presented the ideal to aspire to for painters coming from the Apennine Peninsula. By means of the Pre-Raphaelites who got their inspiration from the *Quattrocento* culture, Italian artists headed by D'Annunzio reverted to the Renaissance roots wishing to reach the rebirth in the newly formed Italian state. Disappointment in the outcome of the long promised and wished Union (1861–1870), which failed to resolve the issue of great economic, industrial and social retardation, led intellectuals to search for the lost golden era they recognized in the Renaissance (Lyttelton 1989: 12). That resulted in the end of the century's re-discovery of XV century great masters, so the entire visual art developed in the "sign of Botticelli" (Mazzocca 2016: 42). Botticelli's linear and curling forms, most prominently shown on feminine figures on his famous canvas named *The Spring* (Pater 1935: 57–66) though interpreted as "satanic, irresistible and terrifying" from the decadent aspect of view (Prac 1974: 284) were the wanted ideal. The echo of those sinuous lines in the spirit of then prevailing "floral style" (Stile floreale) analog to the International Art Nouveau (Mazzocca 2014: 21) stream in Europe can be easily tracked on the example of the poster covering the First International Exhibition of Modern Decorative Art in Turin in 1902, which was made by Leonardo Bistolfi (Bertone, Vinardi 2014: 40). Four refined feminine figures in white dresses, intertwined into a circle by a thin veil, which movements give impression of wavy thinness and refined linearity of Botticelli's figures. At the same time, *The New Flourishing* painted by Cesare Laurenti in 1897 with figures of naked women with thick, red hair joined in a circle by gentle movements, like three gracias, represent the coupling of the feminine principle and nature, its awakening and

integration with the environment (Regonelli 2016: 282) (fig. 1). Placement of semi-naked feminine figures covered by flowers into the landscape of evergreen and luxuriant springtime undoubtedly direct to the Botticellian model. His feminine images, as seen by D'Annunzio, mystical, dreamlike, "full of thoughts and melancholy", Christian and pagan at the same time, represented a set of ideals the Italian Symbolists had the aspiration for (Mazzocca 2016: 42).

Fig. 1. Cesare Laurenti, *The New Flourishing*, 1897, oil on canvas, 203 x 208 cm, Venice, Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro (*Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016: 287)
Чезаре Лауренти, *Нови процваш*, 1897, уље на платну, 203 x 208 цм, Venice, Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro (*Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016: 287)

The unity of woman and nature is another concept interwoven into the thematic range of the Italian Symbolism. Idyllic presentations of feminine figures placed in extra temporal landscape with prevailing harmony and eternal happiness, are the reflexion of the idealistic stream of Symbolism[3] close to the Italian art of that period. Idyll as a "tamed world" of undisturbed peace which exists freely and where there is vivacity, but also emitting "lyrical impression of melancholy" (Stojanović 2013: 22), is a general spot in the Symbolism poetry and painting. The pantheistic vision of nature, immersion into its beauty and admiration for all of its peculiarities from color to sound and aroma are the leit motif in the Giovanni Segantini's opus.

During the study tours in the Alpine regions at heights of 2700 m where his dyestuffs often got iced on account for the rough winter coldness, the artist was dedicatedly examining every flower, every rock, every herb aspiring to reach the spiritual elevation and comprehension of the relation between man and nature, soul and eternity (Locatelli-Milesi 1906: 32). With vibrant colors, using the divisionism technique[4], Sagantini painted mountainous landscape which served as ideal *decorum* for presentation of women.

In his allegoric painting *Love as source of life* commissioned by Felix Jusupov, Russian count in 1896, the artist placed two embracing figures walking peacefully in a state of trance into the Arcadian region of luxuriant vegetation. In foreground he painted an angel with big wings sitting by a water spring as a patron. According to his own words, the painting presents a visualization of male ("thoughtful") and female ("clear and imprudent") vision of love, youthful impulse and eternal spring. Red rhododendrons symbolize inclination, while evergreen pines symbolize faith in hope. Combining red, green and white colors the artist visualized harmonious of love, cult of youth and joy of living (Malinverni 2016: 256). Beside the concept of romantic love, the Segantini painting proves motherly love to be in immediate correlation with nature too.

Starting from 1889 with *The Two Mothers* where he painted a gentle relation of a young mother to her child and a cow to her calf, alluding to the universality of maternal instinct and commitment Segantini painted the motif of motherhood in an almost obsessive manner (fig. 2). From the psychoanalytic point of view, Karl Abraham, Freud's disciple and one of the founders of this procedure in Berlin, wrote about it in detail in 1891. Analyzing Segantini's autobiography and reminiscences of a hard childhood, marked by early loss of mother and absence of father, Abraham interpreted the entire opus of Segantini in the sign of mother towards who the artist felt both love and need to punish her (Abraham 1999: 216). That ambivalent relation is most clearly seen in a series of presentations with the motif of mother carrying a child in her arms such as *The Angel of Life* of 1894 and the series titled *Pictures of Nirvana (1891–1897).*

---

[3] According to Mishelle Facos' s definition, it is possible to divide symbolism into two main streams: pessimistic and idealistic ones. The first is a reflexion of dissatisfaction with society and outcomes of modernity striving to visualize the "dark" sides (back sides) of city life, while the other one is focused to the Arcadian, idyllic vision of reality which is nevertheless, not so rarely impregnated by melancholy (Facos 2011: 339).

[4] Divisionism (also called chromoluminarism) means a painting technique achieved by short, separate draws of brush which primary aim was the visual presentation of "immaterial" illumination. More than 50 Italian symbolists and futurists applied this technique in some of their phases at the end of the century. The wide spread of divisionism was interpreted as a peculiarity of the Italian modernism, also as a rare phenomenon of a "style that could unite Italy." (Mazzocca 2016: 29).

Fig. 2. Giovanni Segantini, *Two Mothers*, 1889, Milan, Civica Galleria d' Arte Moderna *(Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016: 35)
Ђовани Сегантини, *Две мајке*, 1889, Милано, Civica Galleria d' Arte Moderna *(Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016: 35)

While the first one can be identified with the concept of fragile woman being presented as an angelic figure embracing her child tenderly, *The Evil Mothers* from the mentioned series coincide with the femme fatale who the artist, according to his own words, wishes to punish, on account for their irresponsibility and neglect towards their offspring. Psychoanalytically assessment would have the first one as projection of Segantini's love and inclination to mother (feminine figure was made after the artist's mother's suitability), while the *Evil Mothers* would reflect his "unconscious wish to punish his own mother, to get back at her" for he was deprived of her love in childhood (Abraham 1999: 147, 186). On account for that Segantini turns towards Luigi Illica's poem Nirvana which describes judgment and torture of evil mothers according to Buddhist tradition. Their punishment meant for them to be suspended in the frozen purgatory prior to attainment of Nirvana (Giovanelli 2014: 155). Led by his wish to metaphorically punish evil mothers, Segantini transferred Illica's verses onto canvas thus creating a series of pantheistic presentations full of mysticism which depict the atmosphere of endless space governed by eternal frost and deadly silence. In an almost transcendental manner Segantini paints figures of mothers who "restlessly and incessantly hover over snow fields", frozen from insensitivity to infants which heads are inclined towards their white bosoms (Abraham 1999: 184). Thus condemned to eternal restlessness and surrounded with frozen snow fields the evil mothers personifying fatal, destructive women, pay and atone for their sin, morally condemned by Segantini.

Fig. 3. Giovanni Segantini, *Bad Mothers*, 1894, Vienna, Belvedere *(Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016: 37)
Ђовани Сегантини, *Зле мајке*, 1894, Беч, Belvedere *(Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016: 37)

Unlike Segantini, the motif so typical for the Italian Symbolism received quite the opposite meaning in the work of Gaetano Previati, one of pioneers of divisionism in painting. *Motherhood*, one of the most celebrated paintings of the Italian art at the end of the century which provoked a certain scandal when first published (together with Segentini's *The Two Mothers*) in Milan in 1891 depicts motif of mother in the spirit of idealistic tradition of Symbolism. The Previati mother is a personification of a fragile woman, like Mother of God, breastfeeding her child in the garden like *hortus conclusus.* Tenderness and sublimity of this intimate scene are corroborated by the presence of angelic figures which seem to watch over mother and child. Illuminated by a ray of light mother, modeled after *Madonna Lactans* iconographic type is a personification of Mother of God bowed at by the surrounding angels celebrating motherly love (Meighan 2002: 10). This painting helped the artist to express his own excitement by child birth in 1890. Wishing to emphasize the intensity and importance of motherly love on the basis of his own experience, particularly in the Italian society where the *mamaismo* cult was prevailing in XIX century, he used subtle presentation mechanisms of the Symbolism thus presenting universal, general-human emotions by appropriation of traditional Christian symbols (fig. 4).

Appropriation of mythical and Biblical motifs is yet another procedure taken from the European Symbolism experience in the field of visual art manifestation of the feminine motif in the Italian art, mostly represented in the work of Giulio Aristide Sartorio. In his sizeable work range this Roman artist, close friend of D'Annunzio's, great admirer of the Pre-Raph-

Fig. 4. Gaetano Previati, *Motherhood*, 1890–1891, Banca popolare di Novara – Gruppo Banca Popolare
(Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016: 35)
Гаетано Превијати, *Материнство*, 1890–1891, Banca popolare di Novara – Gruppo Banca Popolare
(Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016: 35)

aelite culture, built the feminine motif on the grounds of Pre-Raphaelism[5], Darwinism, Dante and Petrarch (Damigella 1982: 142). His immortalized fascination with fatal women in canvases such as *Gorgon and Heroes* and *Diana of Ephesus* with the slaves diptych where he presented the heroines from the antic myth as noble, yet bestial women which have castration effect upon men. As he put it down himself, Gorgon "has an enchanting form of Beauty and "presents both Life and Death as she challenges and defeats heroes. On the other hand there is Diana of Ephesus who feeds people and their chimeras…" (Borzì 2011: 25). Rossetti's women with red hairs, elongated, charming figures of sirens and nymphs adorn his canvases but behind the seemingly placid women are hidden bloodthirsty creatures which provoke Darwinian battle of the sexes and lull the stability of men in society (fig. 5).

The exact summary of Sartorio's feminine esthetics is presented, however, by the famous painting of *Clever and Crazy Virgins* which story was taken from the Biblical narrative. Commissioned by count Primoli, Sartorio made a triptych in 1890 which encompasses the Renaissance revival, ode to Pre-Raphaelitism and eschatological-moral interpretation of the Biblical parabola. Referring to the Renaissance details like the doors resembling those of Giberti's in the Florence Baptistery or the very form of triptych decorated with golden leaves, it is possible to recognize some of the main characteristics of the Italian Symbolism Painting in this particular painting (Borzì 2011: 14–15).

[5] As a great admirer of the Pre-Raphaelites art, Sartorio lived in London in 1893 consuming and getting fed by the English art at the end of the century from its very source. He wrote about it in his essays *Nota su D.G. Rossetti pittore* from 1895.

Fig. 5. Giulio Aristide Sartorio, *Gorgon and Heroes*, 1890–1899, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna *(Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016: 39)
Ђулио Аристиде Сарторио, *Горгона и хероји*, 1890–1899, Рим, Galleria Nazionale d'Arte Moderna *(Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016: 39)

Following the Italian Symbolism morals Italian painters formed their own fantasy world inspired by mythology and eroticism. They developed their feminine motif, being among the preferred ones, on the interpretation of the Renaissance experience and the Pre-Raphaelites' taste. Beside literary fatal women which they presented on the basis of Rossetti's refined and etheric beauties and Botticelli's thin and refined women, a special entirety was made of visual presentations of motherhood. Presentations of mothers, mostly found in Segantini's and Previati's work implied an expressly personal mark in the conception and visual-artistic analysis of the motif, and far from rarely, a single ethical note not so typical for the European Symbolism. Intertwining personal and universal. idealistic and decadent, the Italian artists thus immortalized their fantasies of woman between her fragile and fatal nature.

BIBLIOGRAPHY

Абрахам, Карл. *Списи из примењене психоанализе*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића (Abraham, Karl. *Spisi iz primenjene psihoanalize*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka kuća Zorana Stojanovića), 1999.

А. Б. Х., „Габријеле Д'Анунцио." У: Д'Анунцио, Габријеле. *Девица Орсола и друге приче*. Београд: Југоисток (A. B. H. „Gabrijele D'Anuncio." In: D'Anuncio, Gabrijele. *Devica Orsola i druge priče*. Beograd: Jugoistok), 1943, 73–75.

Bade, Patrick. *Femme Fatale. Images of Evil and Fascinating Women*. Mayflower Books, 1979.

Beltrami, Luca. *Giovanni Segantini (1858–1899)*. Roma: Direzione della Nuova Antologia, 1889.

Bertone, Virginia, Monica Vinardi. "A Torino nel 1902. Il rinnovamento estetico della forma." In: *Liberty. Uno stile per l'Italia moderna*. Ed. Fernando Mazzocca, Forli' 2014, 39–47.

Bok, Gizela. *Žena u istoriji Evrope*. Beograd: Clio, 2005.

Борозан, Игор. „Симболизам и естетизација религије: *Марија Магдалена* Пашка Вучетића." *Зборник Народног музеја* (Borozan, Igor. „Simbolizam i estetizacija religije: *Marija Magdalena* Paška Vučetića." *Zbornik Narodnog muzeja*) XXI-2 (2014): 237–268.

Борозан, Игор. *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*. Београд: Филозофски факултет Универзитета у Београду (Borozan, Igor. *Slikarstvo nemačkog simbolizma i njegovi odjeci u kulturi Kraljevine Jugoslavije*. Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu), 2018.

Borzì, Bibiana. *La Sibilla di Giulio Aristide Sartorio fra testo e immagine. Concordanza e analisi*, tesi do dottorato. Universta' degli studi di Catania, 2011.

Cole, Brendan. *The Mythic Feminine in Symbolist Art: Idealism and Mysticism in Fin-de-Siecle Painting*. Cape Town: University of Cape Town, 1993.

Damigella, Anna Maria. *La pittura simbolista in Italia 1885–1900*. Torino: Einaudi, 1981.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Дига, Жак. *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*. Београд: Clio (Diga, Žak. *Kulturni život u Evropi na prelazu iz 19. u 20. vek*. Beograd: Clio), 2007.

Ђуриђ, Жељко. *Преображаји Д'Анунцијевог виталиства: компаративна студија*. Нови Сад: Матица српска, (Đurić, Željko. *Preobražaji D'Anuncijevog vitalizma: komparativna studija*. Novi Sad. Matica srpska), 1995.

Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*. Berkley: University of California Press, 2009.

Facos, Michelle. *An Introduction to the Nineteenth-Century Art*. New York, London, 2011.

Finotti, Fabio. "Moda, Mito, Archetipo. Salomè e Erodiade in D'Annunzio." *Lettere italiane* 3/96 (1996): 399– 419.

Frojd, Sigmund. *O seksualnoj teoriji*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2009.

Gerkens, Dorothee. "The Decadence and Demonism of the Self. French and Belgian Symbolism." In: *Dark Romanticism. From Goya to Max Ernst*. Ed. Felix Krämer, Distributed Art Pub Incorporated, 2012, 160–170.

Giovanelli, Cecilia. "Tra poesia e pittura: il *Nirvana* di Luigi Illica e *Le cattive madri* di Giovanni Segantini." *Otto/Novecento: Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria* XXXVIII, 2 (2014): 153–161.

Hirsh, Sharon L. *Symbolism and Modern Urban Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Hofstätter, Hans H. "Symbolism in Germany and Europe." In: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*. Eds. I. Ehrhardt et S. Reynolds. Munich, London, New York 2000, 9–27.

Kaye, Richard. "Sexual Identity at the Fin de Siècle." In: Marshall, Gail (ed.). *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*. Cambridge: Cambridge University Press 2007, 53–72.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1967.

Locatelli-Milesi, Achille. *L'opera di Giovanni Segantini*. Milano: Casa editrice L. F. Cogliati, 1906.

Lyttelton, Adrien. "Italian Culture and Society in the Age of Stile Floreale." *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* Vol. 13, *Stile Floreale Issue* (Summer 1999): 10–31.

Mazzocca, Fernando. "Dai Preraffaelliti ai Futuristi. Liberty, uno stile per l'Italia moderna." In: *Liberty: uno stile per l'Italia moderna*. Eds. Fernando Mazzocca, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2014, 21–37.

Mazzocca, Fernando. "L'arte del sogno. Il simbolismo in Italia." In: *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016, 30–55.

Mazzocca, Fernando. "Da Previati a Boccioni. La controversa affermazione del divisionismo in Italia attraverso le testimonianze dei suoi protagonisti." In: Mazzocca, Fernando, Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari (eds.). *I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo.* Milano: Electa 2016, 28–43.
Malinverni, Alessandro. "L'amore sorgente della vita." In: *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016, 256–257.
Meighan, Judith. "In Praise of Motherhood: the Promise and Failure of Painting for Social Reform in Late-Nineteenth-Century Italy." *Nineteenth-Century Art Worldwide* Vol. 1, No. 1 (2002): 1–27.
Николић, Јована. „Митолошке теме у сликарству Гистава Мороа." *Зборник за ликовне умет̄ност̄и Мат̄ице срп̄ске* (Nikolić, Jovana. „Mitološke teme u slikarstvu Gistava Moroa." *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske*) 45 (2017): 217–228.
Palja, Kamil. *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emili Dikinson*. Beograd: Zepter Book World, 2002.
Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry.* London: Macmillan and Co, 1935.
Petronio, Giuseppe, Antonio Marando. *Letteratura e società. Storia e antologia della letteratura italiana* III, 2. Firenze: Palumbo, 1983.
Pieri, Giuliana. "The Critical Reception of Pre-Raphaelitism in Italy, 1878–1910." *The Modern Language Review* Vol. 99, N. 2 (Apr. 2004): 364–381.
Prac, Mario. *Agonija romantizma*. Beograd: Nolit, 1974.
Regonelli, Silvia. "L'eterna primaera." In: *Il Simbolismo. Arte in Europa dalla Belle Époque alla Grande Guerra*. A cura di: F. Mazzocca, C. Zevi, Milano: 24 ORE Cultura, 2016, 282–283.
Rapetti, Rodolphe. *Symbolism*. Paris: Flammarion, 2006.
Reynolds, Simon. "The Longing for Arcadia." In: *Kingdom of the Soul. Symbolist Art in Germany 1870–1920*. Eds. I. Ehrhardt et S. Reynolds. Prestel, Munich, London, New York, 2000, 53–77.
Stojanović, Dragan. *O idili i sreći. Heliotropno lutanje kroz slikarstvo Kloda Lorena*. Beograd: Fedon, 2013.
Schubert, Gudrun. "Women and Symbolism: Imagery and Theory." *Oxford Art Journal* vol. 3, no. 1 (1980): 29–34.
Šopenhauer, Artur. *Metafizika polne ljubavi. O ženama.* Novi Beograd: IP KNJIGA, Zemun: Neven, 2003.
Vajninger, Oto. *Pol i karakter.* Beograd: Književne novine, 1986.
Žilijan, Filip. *Simbolisti.* Beograd: Jugoslavija, 1978.

Исидора С. Савић

ОД *FEMME FRAGILE* ДО *FEMME FATALE*: МОТИВ ЖЕНЕ У СЛИКАРСТВУ ИТАЛИЈАНСКОГ СИМБОЛИЗМА

Резиме

Мотив жене је, поред природе, еротике, сна и смрти, један од учесталих мотива у репертоару сликарства симболизма. Уметници симболистичког надахнућа су створили концепт фрагилне и фаталне жене. Док је *femme fragile* отеловљење невине и бешчулне жене, *femme fatale* је пројекција зле, деструктивне и по мушкарца опасне жене. Визуализацију дуалне природе жене је могуће пратити на примеру сликарства италијанског симболизма, формираног на идејним и морфолошким основама интернационалног симболизма. Проучавање мотива фрагилне и фаталне жене у италијанској књижевности и сликарству с краја XIX века пружа могућност систематизације ових концепата по темама у корелацији са природом, пантеизмом, мајчинством, те њиховог тумачења у опусу Ђованија Сегантинија (Giovanni Segantini), Гаетана Превијатија (Gaetano Previati), Леонарда Бистолфија (Leonardo Bistolfi) и Ђулија Аристида Сарторија (Giulio Aristide Sartorio), а у складу са културним и друштвеним приликама у Италији крајем XIX и почетком XX века.

Кључне речи: *femme fragile*, *femme fatale*, италијански симболизам, мајчинство, пантеизам, природа.

* Уредништво је примило рад 13. IX 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 72(497.11)"18/19"

DUNJA D. ANDRIĆ
Belgrade University, Faculty of Philosophy – Department for Art History*
Прегледни научни чланак / Scientific subject review

INTERNATIONAL COURSE OF THE SERBIAN ARCHITECTURAL *ART NOUVEAU*: BELGRADE AND CENTRAL SERBIA

ABSTRACT: The purpose of this study is to analyze the international architectural style *Art Nouveau* in Belgrade and other cities in the Kingdom of Serbia, where it was being developed in the early 20th century, under the Viennese name – secession. The acceptance of this style in Serbian architectural practice will be explored, as well as its complete development. This study will also provide a brief overview of the general characteristics and tendencies of the *Art Nouveau* style from European art centers, which had both a direct and indirect influence on the development of this style in Serbia. In that context, the ways and methods of conveying foreign influences on the Serbian architectural field will be analyzed, as well as the state and atmosphere of former Serbian architecture, which allowed the acceptance of the aforementioned influences. In the conclusion, a brief overview of the most important architectural achievements will be presented, which will provide a more vivid picture of how the discussed style manifested itself in the Kingdom of Serbia.
KEYWORDS: *Art Nouveau*, international course, architecture, Serbia, style, secession.

INTRODUCTION

The first buildings with secessionist characteristics appeared in Serbian architecture around the year 1900. However, with the beginning of the First World War, this style began to lose much of its significance.

What characteristic differentiates this style in Serbian architecture is the fact that, with rare exception, it did not expose its pure shape and expression. In fact, its elements and forms are predominantly expressed in the morphology of the façades, and, very infrequently, in the

* dunjabibi@hotmail.com

building structure itself (Кадијевић 2004: 53). This is the exact reason why the value of secession as an architectural style was brought into question, especially during the interwar period. Hence why the academic community began to question Serbian *Art Nouveau* more significantly towards the end of the 1960s.[1] From this period onwards, many authors – Bogdan Nestorović (Несторовић 1954; 2006), Željko Škalamera (Шкаламера 1967; 1985), Divna Đurić – Zamolo (Ђурић Замоло 1981), Angelina Folgić (Фолгић 1985), Branko Vujović (Вујовић 2003), Aleksandar Kadijević (Кадијевић 2004), Slobodan Bogunović (Bogunović 2005), Gordana Lazić (Лазић 2011), have given their effort to contribute to this theme by writing various monographs, studies and articles.

However, in spite of the recognized worth of this style, its overall valorization, as well as having a large number of researchers engaged in investigation of the Serbian variant, it can be concluded that some important questions concerning *Art Nouveau* are still unanswered. Some segments were not researched enough and left unclear, and that is the reason why more thorough analyses and discussions on this theme are necessary.

INTERNATIONAL COURSE OF THE ARCHITECTURAL *ART NOUVEAU* IN THE KINGDOM OF SERBIA

As already mentioned, *Art Nouveau* first appeared in Serbia at almost the same time as in all other European countries. The explanation of this phenomenon can be found in the fact that numerous young Serbian architects had studied abroad (Трговчевић 2003: 141, 162–171, 174–178, 282–287), which had brought them in direct contact with the architectural styles flourishing throughout Europe at the time. Upon their return to Serbia, these architects began implementing the aforementioned European influences in their own architectural activities, whilst conforming them to the existing needs and practices of Serbian architecture. The most significant *Art Nouveau* characteristics and features were brought during the late 19th century from the culturally familiar centers – Budapest, Vienna, Prague and Munich. Nevertheless, it is important to note that the international course of Serbian *Art Nouveau* was indirectly influenced by the Russian variant of this style through the attendance of Russian architects in various Serbian architectural competitions and events (Кадијевић 2004: 53). It is therefore necessary to observe and understand Serbian secession as an integral part of the wider architectural tendencies in Europe. Due to these reasons, it is also essential to summarize the origin and concise history of architectural *Art Nouveau* in Europe.

Art Nouveau (new art) was an international art movement that marked the turn of a century – *fin de siècle* and *début de siècle* at the same time (Howard 1996: 2). The development of this style is related to the 1890s and its characteristics can be followed until approximately the year 1910 – these are the years taken in scholarly publications as the duration of the *Art Nouveau* movement (Speidel 1980: 8).

The name *Art Nouveau* originated from a Parisian gallery opened in 1895 by S. Bing, which featured the new style (Pevsner 1972: 43). However, this movement gained different

[1] In 1967, Željko Škalamera published an article *Secesija u arhitekturi Beograda 1900–1914* in journal *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti* 3, that was crucial for further researches on this topic

names in various European countries.[2] In the Kingdom of Serbia, the Viennese name *secession* was most commonly used to refer to this movement.

The diversity, almost an ambiguity, noticeable even in the numerous different names for this movement, characterized the whole of *Art Nouveau* and made it very individualistic and authentic. This permanent search for uniqueness may have been one of the reasons why it did not last very long (Speidel 1980: 8).

Rapid technological advancement illustrated the period during which *Art Nouveau* existed and evolved. However, that industrial progress caused some dissension between art and technology, and *Art Nouveau* was the movement that attempted to redress the balance, by trying to satisfy the artistic expectations, while using contemporary technology (Zembah 1997: 393–395). This style was regarded as a link between historicism and modernism, as a world of ephemeral, exuberant forms, which had been stimulated by its multiformity and complexity. The *Art Nouveau* movement was actually a manifestation of the conflict between different perspectives of the world, as well as of the need for reconciliation between traditional and modern (Howard 1996: 2).

The Serbian architecture from the early 1900s marked great stylistic heterogeneity, after centuries of stagnation under Turkish rule (Кадијевић 2004: 53). Therefore, the acceptance of elements, features and characteristics of *Art Nouveau* has to be interpreted as a form of the modernization process within Serbian architecture. In order to keep up with ongoing cultural aspirations throughout Europe, but at the same time remain fully aware of their own heritage, especially Serbo-Byzantine architectural style, Serbian architects adopted *Art Nouveau* and developed both of its directions – international and national (Кадијевић 2004: 53).

During this period, the quite young Kingdom of Serbia[3] had suffered numerous social, cultural, political, economic and industrial changes. The government of Serbia began to invest significantly in cultural progress, as well as young people's education. This was also encouraged by various state scholarships that enabled students to study abroad, at the elite European universities. This spirit of change in Serbian society can be explained as an attempt to overcome its multi-century isolation under Ottoman rule.

In such cultural and political circumstances, *Art Nouveau* was suitable to satisfy both aspirations – on the one hand, this style was part of the modernization process and Europeanization, while on the other, its romantic component enabled the search for national style, as well as the use of folklore elements. It is also crucial to note that secession in Serbian architecture did not come out of the rebellion against preceding historicist architecture and its classical forms, as was the occurrence in the rest of Europe. *Art Nouveau* was accepted in Serbian architectural practice as a current European style of that time, and it coexisted with other styles, above all with the dominant academicism. This is why secession mainly appeared in the decorations of façades, while it was barely used for the construction of the buildings (Несторовић 2006: 459). Nevertheless, it must be noted that this style had encouraged some Serbian architects to

[2] The French term *Art Nouveau* is mainly used for this movement in France and Belgium; In Britain, it was frequently termed *Modern Style;* The most common name for *Art Nouveau* in Germany was *Jugendstil;* The term *Secession* was mostly used to refer to the mentioned style in Austria; In Italy it was known as the *Stile Liberty,* while in Spain the related style was known as *Modernismo.*

[3] The Kingdom of Serbia was proclaimed on March 6, 1882 (according to Gregorian calendar)

disregard certain stereotypes of academicism in their works (Кадијевић 2004: 56). These differences can be recognized primarily in the abandonment of the strict classical profiling of the façades, in the more liberal façade parsing, as well as in the enlargement of building apertures (Несторовић 2006: 459). The essential change from academicism to secession was in the application of new materials, combined with the overall principle of architectural composition. However, this was only noticeable in a few of the accomplishments of secessionist architecture in Serbia (Несторовић 2006: 461).

During the early years of the utilization of *Art Nouveau* in the Kingdom of Serbia, architects were primarily evolving its international course, which was stimulated by the *Art Nouveau* architecture in Vienna, Budapest, Prague and Munich (Кадијевић 2004: 53). The Viennese secession, and renowned Austrian architect Otto Wagner, had the most significant influence on the Serbian variant of *Art Nouveau*, which was certainly related to the already mentioned fact that many young Serbian architects studied in Vienna. The *Art Nouveau* movement encouraged freedom, individualism and diversity of expression. It inspired many architects to express their ideas freely through architecture, using a variety of shapes and forms, which led to the existence of different *Art Nouveau* variants (Несторовић 2006: 457–459).

In that context, it is necessary to mention that Serbian architects developed the national course of *Art Nouveau*, inspired by the Serbo-Byzantine medieval art. The architectural accomplishments of this national orientation represented an unusual combination of Serbian religious architectural legacy, as well as elements and/or materials that were characteristic of the international orientation of *Art Nouveau* (Кадијевић 2004: 63).

The presence of both courses of *Art Nouveau* in Serbian architectural practice, in many ways spoke about the then current cultural and political circumstances of the young Kingdom. At that time, Serbia wanted to accept European cultural flows, but also to develop its national identity based on a common history and cultural heritage. Nevertheless, *Art Nouveau* was never a dominant style in Serbian architecture, but appeared sporadically, usually in combination with other styles (Kulić, Martinović-Cvijin 1980: 213). Many Serbian architects who were constructing in the secessionist style were not solely committed to only this style, instead they designed in parallel to other existing styles present in Serbian architecture (Кадијевић 2004: 54).

The largest number of architectural accomplishments within this style are located in the capital of the Kingdom of Serbia, Belgrade. The time of acceptance of *Art Nouveau* marked numerous significant changes in the appearance of Belgrade and its urban structure. The city was expanding briskly, population was rapidly increasing in a short period of time, while the great economic upswing allowed numerous changes to the town structure. At the beginning of the 20th century Belgrade became a growing and prosperous city, the center of political and cultural life in the Kingdom (Тасић 1995: 18).

The indicated cultural climate was suitable for accepting and evolving current European tendencies, as a part of the Europeanization process. The adoption of the *Art Nouveau* style in the architecture of Belgrade was also an integral element of the aforementioned process. Furthermore, the new materials – reinforced concrete, glass and wrought iron – which were a characteristic of the European architectural *Art Nouveau*, were also applicable for raising buildings for new purposes – department stores, banks and hotels (Kulić, Martinović-Cvijin

1980: 218). In Belgrade, as the capital of the Kingdom of Serbia, there was a growing need and demand for these types of buildings.

Art Nouveau was accepted and evolved in the architecture of many other cities in the Kingdom of Serbia. This style was spread by Belgrade architects who constructed different buildings in cities throughout the country, as well as the local architects who were inspired by *Art Nouveau* architecture from Belgrade. However, due to the lack of primary sources, most local architects who applied secession elements in their work remain unknown. At that time, state and public buildings in Central Serbia had already been constructed in styles other than *Art Nouveau*, so the basic need for such types of buildings was mostly satisfied by then. For that reason, the secession in Central Serbia was mostly developed on residential buildings, which were widely constructed during that period. This residential architecture characterized general disharmony, with a mixture of different architectural styles, as well as sloppily made façade elements and uneven proportions, as a result of inadequate urban planning (Несторовић 2006: 487–491). Nevertheless, there were some exceptional secessionist accomplishments in Central Serbia, as well as the earliest known example of this style within the Kingdom of Serbia.

The elements of *Art Nouveau* were first applied in the decoration of the façades of the hotel Kren (fig. 1) in Čačak (Кадијевић 2004: 54). It was built from 1898 to 1899, and officially opened on January 1, 1900. The designer of this building was the Viennese architect Peter Paul Brang (1852–1925). The hotel building represents a mixture of styles – classical, neo-renaissance, and secession. While conception is eclectic, the façade has *Art Nouveau* characteristics. Based on

Fig. 1. P. P. Brang, *Hotel Kren*, 1898–1899, postcard (photograph in the public domain)

the secessionist ornaments, and due to the fact that the building was constructed by a Viennese architect, it can be concluded that features of *Art Nouveau* were transferred from architecture in Vienna (Стефановић 2006: 121–125).

In the architecture of Belgrade, the house of Jovan Smederevac (1854–1920), dated 1901, was one of the first buildings with secessionist decoration (Шкаламера 1967: 10; Покрајац 2018: 58). This house was constructed by its owner, as a corner building. Distinctive secession decoration in the form of recognizable floral motifs were applied to the façade of the first floor.

Among the first examples of *Art Nouveau* in Belgrade, the house of the *Society for the Embellishment of Vračar* (fig. 2) should be mentioned. This architectural work by famous Serbian architect Milan Antonović (1850–1929) was built in the year 1902 as a two storey building (Вујовић 2003: 249; Несторовић 2006: 462). M. Antonović composed the façade by traditional scheme: symmetrical, with equalized vertical and horizontal divisions. However, the decorative iron fence situated instead of an attic, as well as a decorative ceramic mosaic in the center of main façade and floral and geometrical façade ornaments, should be interpreted as elements of secessionist architecture (Кадијевић 2004: 60).

Fig. 2. M. Antonović, The house of the *Society for the Embellishment of Vračar*, 1902, photograph (Belgrade City Institute for the Protection of Cultural Monuments)

Fig. 3. J. Ilkić, *Hotel Moskva*, 1906–1908, postcard (photograph in the public domain)

One of the most important and successful achievements of secession in Belgrade is certainly the Hotel *Moskva* (at the time named The palace *Rossia)* (fig. 3), which was built between 1906 and 1908 on the Terazije square. This magnificent building was the former seat of a Russian Insurance Company, *Rossia*, from St. Petersburg. The company bought this specific land and announced a competition for the design of the building in the year 1905. Viktor Kovačić (1874–1924), an architect from Zagreb, won the competition, but the Russian company chose the design of the Serbian architect Jovan Ilkić (1857–1917), which was awarded second place. Ilkić was then invited to St. Petersburg, where he collaborated with Russian architects on the design (Maskareli 2006: 70; Несторовић 2006: 465).

The Hotel *Moskva* (fig. 4) was constructed as a monumental corner building, with a pronounced vertical accent, but lacking rectilinear horizontal divisions, as well as decorative façade ornaments around windows (Михајлов 2009: 3). In the Hotel *Moskva* building, elements of *Art Nouveau* can be noticed; beside the mentioned lack of traditional

composition, in decorative elements of the façade, in the use of new materials such as ceramic tiles, faience, marble, and polished panels of red Swedish granite (Михајлов 2009: 3). Out of the whole façade, what stands out the most are two ornamental sculptures – a *Woman with Three Children*, located in the alcove of the corner face of the building as well as *Glorification of Russia* on the façade facing Terazije, which allegorically reflects the economic and maritime power of Russia (Sikimić 1965: 11–12; Михајлов 2009: 3). As a conclusion, we can deduce that the Hotel *Moskva* displays notable influences of Russian *Art Nouveau*, as well as Viennese and Hungarian variants of secession.

Fig. 4. J. Ilkić, *Hotel Moskva*, Balkanska Street, postcard (photograph in the public domain)

In 1907, another building with secessionist style was constructed in Belgrade, on which every feature of the *Art Nouveau* style was consistently implemented. This included the structure of the building, the façade composition, and its decorative ornaments. That building was *Department store* (fig. 5), built according to the design of Viktor Azriel (1880–1942) (Ибрајтер Газибара 2016: 3). Iron pillars and beams were used for the construction of the building, as well as reinforced concrete, which was also used as a decorative element (Bogunović 2005: 332–333). The glass surface – an element of *Art Nouveau* architecture, dominates the entire façade. That glass exterior is flanked by marble pilasters, decorated with naturalistic female masks, as well as stylized geometric strips. All of these elements reflect the style of *Art Nouveau*. In the central part of the ground floor existed a portal decorated with secessionist zoomorphic detail. The decoration of this portal included ornamental door handles made in the form of two swans. Unfortunately, these door handles are no longer present on the portal of *Department store* (Ибрајтер Газибара 2016: 5).

Fig. 5. V. Azriel, *Department store*, 1907, photography (Belgrade City Institute for the Protection of Cultural Monuments)

Another great example of using secessionist principles on the façade is the *Building of the Merchant Stamenković* (fig. 6), located in Belgrade, in Kralja Petra Street. This building was constructed in 1907 by the eminent architects of Belgrade, Nikola Nestorović (1868–1957) and Andra Stevanović (1859–1929). As ith many other buildings that

Fig. 6. N. Nestorović, A. Stevanović, *Building of the Merchant Stamenković*, 1907, photograph (Belgrade City Institute for the Protection of Cultural Monuments)

were erected at that time in Serbia, this city palace represented (and still represents) a combination of academicist building structure and *Art Nouveau* decoration (Ибрајтер Газибара 2016: 3–5). This dualism is also evident in the solutions of the façades – architechts who were using classical elements of academicism (symmetry and projecting sections), were simultaneously using elements of Viennese secession (abscence of the cornice, floral ornaments, decoration in the form of female masks). Ceramic green tiles were also used to cover and decorate façades, and that is the resaon why is this building better known as *the house with green tiles* (Ибрајтер Газибара 2016: 3–5).

The very same year architect Stojan Titelbah (1877–1916) constructed the *Building of Aron Levi*, right next to the *Building of Merchant Stamanenković*. On the façade of the second floor, the architect applied rich secessionist decoration in the shape of biomorphic and geometric ornaments, as well as a female mask with two doves (Вујовић 2003: 161).

Many other secessionist buildings are present in the architecture of Belgrade; the hotel *Grand*, built in 1900 (demolished in the 1960s); the *Photographic studio of Milan Jovanović*, dated 1902–1903; the hotel *Bristol,* by Nikola Nestorović; the *Officer's Cooperative*, dated 1908; the family house of Leona Panajot, by Đorđe Đura Bajalović (1879–1956); the *Commercial Bank* and the *Export Bank* by Danilo Vladisavljević (1871–1923); the *building of Dimitrije Živadinović* in Gračanička Street; the house of the Serbian painter Uroš Predić, by Nikola Nestorović; the *Smederevo Credit Bank* by Milorad Ruvidić (1863–1914); the building of the *Serbian Royal Academy*, constructed from 1914 to 1924, after the design by Andra Stevanović along with Dragutin Đorđević (1866–1933); and many other buildings with secessionist elements. The *Serbian Royal Academy* in particular is very rich in secessionist decoration.

Fig. 7. M. Ruvidić, *County Authority building* in Veliko Gradište, photograph in the public domain (photography by Zoran Cvetković)

Among the very few state buildings constructed with elements of the *Art Nouveau* style in Central Serbia, it is important to mention the *County Authority building* in Veliko Gradište, designed by Milorad Ruvidić, the *County Authority buildings* in Pirot and Niš, both built in 1910, as well as the elementary

school in Negotin, constructed by Josif Bukavac (1875–1946) in 1912 (Кадијевић 2004: 63–64). The *County Authority building* in Veliko Gradište (fig. 7), is a two storey building, located in the centre of the city. This building is developed on three fronts, with emphasized, differently formed corners. The central, octagon-shaped corner, where the main entrance is located, is topped with an octagonal dome, while the two smaller, circular base corners, are crowned by conical domes. In this particular Ruvidić's work, influences and elements of new architectural flows, primarily *Art Nouveau,* can be noticed in the absence of a rusticated ground floor, simplification of the cornice, as well as in the decorative elements of the façades (Несторовић 2006: 477). The architect composed both storeys uniquely, with wide lesenes to which the secessionist ornaments are applied. Another state building in Central Serbia with secessionist elements is the *County Authority building* in Pirot, constructed in 1910 by Aleksandar Janković (year of birth and death are unknown) (Несторовић 2006: 492). This two storey corner building stands out with its large, but elegant and harmonious proportions. The selection and overall composition of architectural elements, as well as application of floral and geometric secessionist ornaments on the façades, all demonstrate the acceptance of influences and tendencies from Russian and Hungarian architecture (Несторовић 2006: 494). The *County Authority building* in Niš is another successful architectural achievement, whose architect, however, still has not been identified, due to the lack of architectural plans. This building, which originally had a ground and first floor, gives the impression of monumentality. It was constructed in 1910, as a corner building, whose rectangular corner is further emphasized with a clock tower topped with pyramidal ending. The structure of the building is academiscist, and the elements of academicism are also evident in the solution of the façades. However, the recognizable secessionist decoration applied on the wide lesenes and on the frieze under the roof, provides visual vitality to the building façades. Over the decades, the building suffered certain changes and interventions, so today's appearance does not fully correspond to the original appearance of the building. The elementary school in Neogtin was constructed in the year 1912, and beside for the school's premises, the building was also used for premises of a local County Authority and Court. Although the architect used some classical elements, the overall concept of the building is mostly secessionist, yet with notable lack of harmony and unity (Несторовић 2006: 492).

Beside these state buildings, there are many other examples of the secessionist style throughout Central Serbia; the house of Dr. Andra Jovanović in Šabac, dated 1905; the family house of Sotir Ilić in Leskovac, designed by Serbian architect Svetozar Jovanović (year of birth and death are unknown) – with secessionist decoration, iron balcony fence and small dome; the Pharmacy in Negotin, built at the same time as the mentioned elementary school; villa *Arnovljević* (also known as villa *San*) and villa *Terapija* (demolished), both in Vrnjačka Banja – both constructed with conical domes, as a recognizable characteristic of spas architecture, whose influences are most likely to be found in the architecture of the Austro-Hungarian spas; the family house of Miloš Trifunović in Užice, constructed in 1912; the Old Pharmacy in Loznica – with secessionist and neo-renaissance ornaments; the house of Pavle Stanić in Šabac; the house of Milorad Ž. Tadić in Valjevo, designed by Milan Kapetanović (1854–1932); the house of Zaharija Hadži Stamenković in Vlasotince; the *Moskva* building in Kragujevac – a corner building with notable influences of Viennese and Hungarian *Art Nouveau*; the house of M. Nikolić also in Kragujevac – with a conical dome and secessionist decoration on the façade of the first floor.

In most of these cases, elements of *Art Nouveau* can only be seen in the decorations of the façades, while in all other aspects these buildings represent principles of eclectic architecture and academicism.

CONCLUSION

From the previous paragraphs it can be concluded that *Art Nouveau* in Serbian architectural practice has almost never been used in its authentic form, except for a few examples in Belgrade. Serbian architects did not renounce the academicist design of the buildings, while in the decoration of the façades they accepted rich secessionist ornaments, and used it often, even at the same time as some revivalist decorations. This stylistic heterogeneity was especially characteristic of residental buildings that were constructed in Central Serbia. The overall appearance of these buildings was often oversaturated with a variety of different architectural styles.

The main problem of this research was the great heterogeneity of Serbian architecture as well as the fact that secession has never been a dominant and autonomous architectural style. Its elements were constantly implemented and combined with elements of many other styles. Another problem was the lack of documentation, specifically for secessionist architecture in Central Serbia. A large number of floor plans are lost, while many buildings have changed from their original appearance. There are not enough relevant written sources, and that is the reason why many important questions are left unanswered – in some cases we don't even know the exact architect, or the year of construction. Therefore, it is necessary for further study and systematic examination of all aspects of this theme, as well as the role of secession in Serbian architecture.

CITED REFERENCES

Bogunović, Slobodan. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka: arhitektura (1–3).* Beograd: Beogradska knjiga, 2005.

Ђуриħ Замоло, Дивна. *Градиħељи Беоīрада: 1815–1914*. Београд: Музеј града Београда (Đurić Zamolo, Divna. *Graditelji Beograda: 1815–1914.* Beograd: Muzej grada Beograda), 1981.

Фолгиħ, Ангелина. „Сецесија у Чачку." *Зборник Народноī музеја у Беоīраду* (Folgić, Angelina. „Secesija u Čačku." *Zbornik Narodnog muzeja u Beogradu*) XII-1 (1985): 23–31.

Howard, Jeremy. *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*. Machester: Manchester University Press, 1996.

Ибрајтер Газибара, Бојана. *Робни маīазин.* Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (Ibrajter Gazibara, Bojana. *Robni magazin*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2016.

Ибрајтер Газибара, Бојана. *Зīрада ħрīовца Сħаменковиħа*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (Ibrajter Gazibara, Bojana. *Zgrada trgovca Stamenkovića*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2016.

Кадијевиħ, Александар. „Два тока српског архитектонског Ар-Нувоа: интернационални и национални." *Наслеђе* (Kadijević, Aleksandar. „Dva toka srpskog arhitektonskog Ar-Nuvoa: internacionalni i nacionalni." *Nasleđe*) V (2004): 53–70.

Kulić, Branka, Kaća Martinović-Cvijin. "Art Nouveau Style in Yugoslavia." In: *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*. Bonn: German Commission for UNESCO, 1980, 213–220.

Лазиħ, Гордана. *Сецесија у срħској архиħекħури*, докторска дисертација. Београд: Филозофски факултет (Lazić, Gordana. *Secesija u srpskoj arhitekturi*, doctoral dissertation. Beograd: Filozofski fakultet), 2011.

Maskareli, Draginja. „Hotel Moskva u Beogradu." *DaNS* 55 (2006): 70–71.
Михајлов, Саша. *Хотел Москва.* Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (Mihajlov, Saša. *Hotel Moskva*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2009.
Несторовић, Богдан. „Развој архитектуре Београда, од кнеза Милоша до Првог светског рата (1815–1914)." *Годишњак града Београда* (Nestorović, Bogdan. „Razvoj arhitekture Beograda, od kneza Miloša do Prvog svetskog rata (1815–1914)." *Godišnjak grada Beograda*) 1 (1954): 159–176.
Несторовић, Богдан. *Архитектура Србије у XIX веку.* Београд: Art Press (Nestorović, Bogdan. *Arhitektura Srbije u XIX veku*. Beograd: Art Press), 2006.
Pevsner, Nikolaus. *Izvori moderne arhitekture i dizajna*. Beograd: Jugoslavija, 1972.
Покрајац, Марија. „Инжењер Јован Смедеревац 1854–1920." *Наслеђе* (Pokrajac, Marija. „Inženjer Jovan Smederevac 1854–1920." *Nasleđe*) XIX (2018): 55–66.
Sikimić, Đurđica. *Fasadna skulptura u Beogradu*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda, 1965.
Speidel, Manfred. "Introduction." In: *Art Nouveau/Jugendstil Architecture in Europe*. Bonn: German Commission for UNESCO, 1980, 7–10.
Стефановић, Тадија. „Архитектура хотела Крен у Чачку." *Зборник Народног музеја у Чачку* (Stefanović, Tadija. „Arhitektura hotela Kren u Čačku." *Zbornik Narodnog muzeja u Čačku*) XXXVI (2006): 119–142.
Шкаламера, Жељко. „Сецесија у архитектури Београда 1900–1914." *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Škalamera, Željko. „Secesija u arhitekturi Beograda 1900–1914." *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 3 (1967): 313–342.
Шкаламера, Жељко. „Сецесија у српској архитектури." *Зборник Народног музеја у Београду* (Škalamera, Željko. „Secesija u srpskoj arhitekturi." *Zbornik Narodnog muzeja Beogradu)* XII-2 (1985): 7–12.
Тасић, Никола. *Историја Београда.* Београд: Одељење историјских наука САНУ (Tasić, Nikola. *Istorija Beograda*. Beograd: Odeljenje istorijskih nauka SANU), 1995.
Трговчевић, Љубинка. *Планирана елита: о студентима из Србије на европским универзитетима у 19. веку.* Београд: Службени гласник (Trgovčević, Ljubinka. *Planirana elita: o studentima iz Srbije na evropskim univerzitetima u 19. veku.* Beograd: Službeni glasnik), 2003.
Вујовић, Бранко. *Београд у прошлости и садашњости.* Београд: Драганић (Vujović, Branko. *Beograd u prošlosti i sadašnjosti*. Beograd: Draganić), 2003.
Zemban, Klaus Jirgen. "Art Nouveau." In: *Istorija moderne arhitekture. Knjiga 1. Koreni modernizma*. Beograd: IDEA, 1997, 393–399.

Дуња Д. Андрић

ИНТЕРНАЦИОНАЛНИ ТОК СРПСКОГ АРХИТЕКТОНСКОГ АР НУВОА: БЕОГРАД И ЦЕНТРАЛНА СРБИЈА

Резиме

Архитектонски стил ар нуво прихваћен је у српској архитектонској пракси крајем XIX и почетком XX века, у којој је паралелно (ко)егзистирао са другим архитектонским правцима. Праћење и анализа поменутог феномена умногоме говоре о стању тадашње српске архитектуре, о њеној еманципацији и европеизацији, као и о актуелним потребама и тежњама, које су биле у складу са развојем још увек младе Краљевине Србије. Ар нуво је најпре прихватила најмлађа генерација архитеката, која је била жељна изналажења нових идеја, и која је смело прихватила најновија технолошка достигнућа, савремене материјале, али и нове форме и решења. Ипак, сецесија у српској архитектури никада није постала званичан стил, и изуев неколицине београдских примера, њена начела готово да нису коришћена у концепцији читавог објекта. Богата сецесијска орнаментика коришћена у декорацији фасада представљала је најчешћи и најраспрострањенији вид манифестације овог стила у домаћој архитектури.

Многи аутори бавили су се питањем сецесије у архитектури Србије, како њеном интернационалном тако и националном варијантом, пратили су и проучавали њене узоре и читав развојни ток,

бавили се анализом и експликацијом појединачних остварења. Упркос томе, неопходна су даља подробна испитивања, пре свега објеката који се налазе изван престонице, а чије истраживање додатно компликује недостатак и/или непотпуност писаних података, као и изузетно велика стилска хетерогеност тамошње архитектуре.

Кључне речи: ар нуво, интернационални ток, архитектура, Србија, стил, сецесија.

* Уредништво је примило рад 2. II 2019. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 72.071.1:929 Janković D.

БОЈАНА В. ПОПОВИЋ
Музеј примењене уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Француско архитектонско искуство Душана Јанковића

САЖЕТАК: Због избијања Првог светског рата Душан Јанковић (1894–1950) је прекинуо студије архитектуре које је уписао 1913. године на београдском Техничком факултету. По доласку у Париз 1917. године, он похађа приватну инжењерско-архитектонску Школу за јавне радове, а од 1918. до 1921. студира декоративно сликарство на Вишој националној школи за декоративне уметности. Иако опредељен за бављење различитим дисциплинама декоративне/примењене и ликовне уметности, архитектуру је такође сматрао за област у којој може да искаже своју стваралачку енергију. У Музеју примењене уметности чува се стотинак његових архитектонских скица и цртежа, а међу њима и за једино реализовано дело – вилу породице Де Фаж подигнуту у Сен Клуу од 1932. до 1934. године. Реконструкција уметниковог архитектонског опуса тема је овог рада.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Душан Јанковић, архитектура, вила у Сен Клуу, ар деко, модернизам.

Душан Јанковић је 1913. године уписао Одсек архитектуре на београдском Техничком факултету. Након два семестра, због избијања Првог светског рата, он прекида студије. Почетком марта 1916. године, заједно са многим другим избеглицама, стиже у Француску. Најпре у Лиону ради као цртач у једном грађевинском атељеу, а потом се сели у престоницу. У париском предграђу Аркеј (Arcueil) похађао је приватну инжењерско-архитектонску Школу за јавне радове (École des Travaux Publics),[1] а 1918. године уписао је Одсек за сликарство на Вишој националној школи за декоративне уметности (École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs). Студије је завршио 1921. године, и оне су усмериле његов рад на примењене и ликовне уметности. Међутим, подстакнут отво-

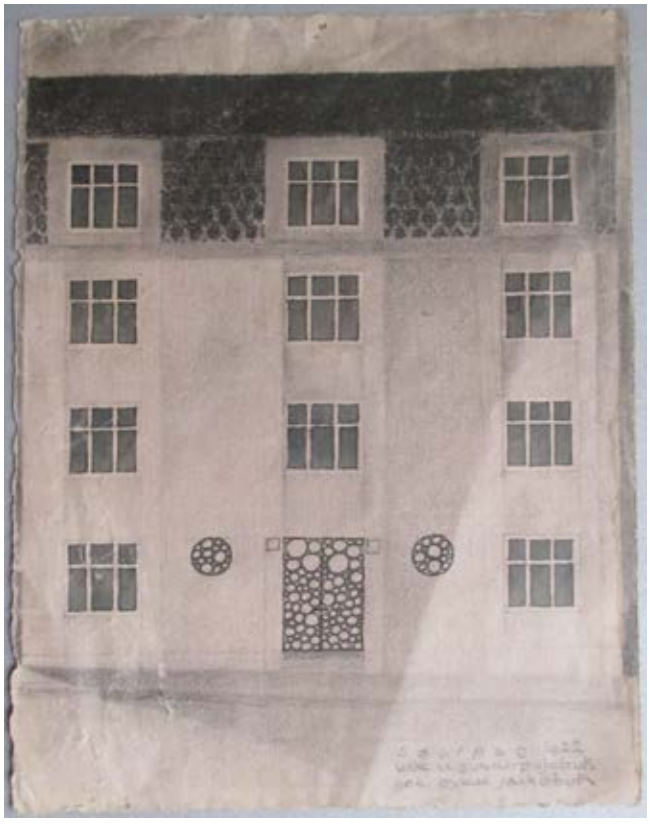
* bojana.popovic@mpu.rs

[1] Назив школе наводи се у Јанковићевом допису Министарству просвете од 21. децембра 1937. Да је реч о приватној школи у Аркеју помиње се у документу који Колет Јанковић упућује 1962. Савету за културу НР Србије како би се њеном покојном супругу признало „својство уметника", односно како би се извршила ревизија њене пензије. Ова документа, као и преписку уметника, поклонила је Музеју примењене уметности госпођа Војислава Розић.

реношћу епохе за мултидисциплинарно стваралаштво, није губио интересовање за архитектуру.[2]

У ЗНАКУ МОДЕРНЕ АРХИТЕКТУРЕ

Јавна и приватна меморијална архитектура је после Првог светског рата доживела велики процват и таквој намени посвећена је Јанковићева најранија сачувана архитектонска скица, из 1919. године. Он је приказао фасаду трапезоидне троделне грађевине са рељефном представом монументалних мушких актова у снажном искораку и подигнутих руку.[3] Равни кров са степенастом пирамидом у средишњем делу појачава асоцијацију на стари Египат, чије су форме још у XIX веку постале честе у европској и српској фунерарној архитектури (Васиљевић 2016: 186–201). Египат је и велико надахнуће ар декоу, стилу који је у време кад се формирао привукао и младог српског уметника.



Сл. 1. Цртеж фасадног изгледа куће инжињера М. Димитријевића, Београд, 1922. (МПУ, инв. бр. 17457/5. Поклон Војиславе Розић)

Прву изложбу Душан Јанковић је 1921. године приредио у Нишу, свом родном граду, а наредне године се представио у Београду и самостално и на групној Петој југословенској изложби (Rozić 1987: 8, 65). Критичари млађе генерације који су се залагали за продор савремених уметничких идеја запазили су и хвалили његова остварења (Rozić 1983: 151–167). Иако није излагао архитектонске пројекте, Јанковић је 1922. године добио предлог да декорише фасаду куће инжењера М. Димитријевића.[4] На сачуваној скици је приказана безорнаментална фасада двоспратне грађевине са мансардним кровом, на којој су акцентовани улазна врата и две зидне апликације украшене густо збијеним круговима различитих димензија (сл. 1). Претпостављамо да је тај декоративни мотив, присутан и у каснијем Јанковићевом

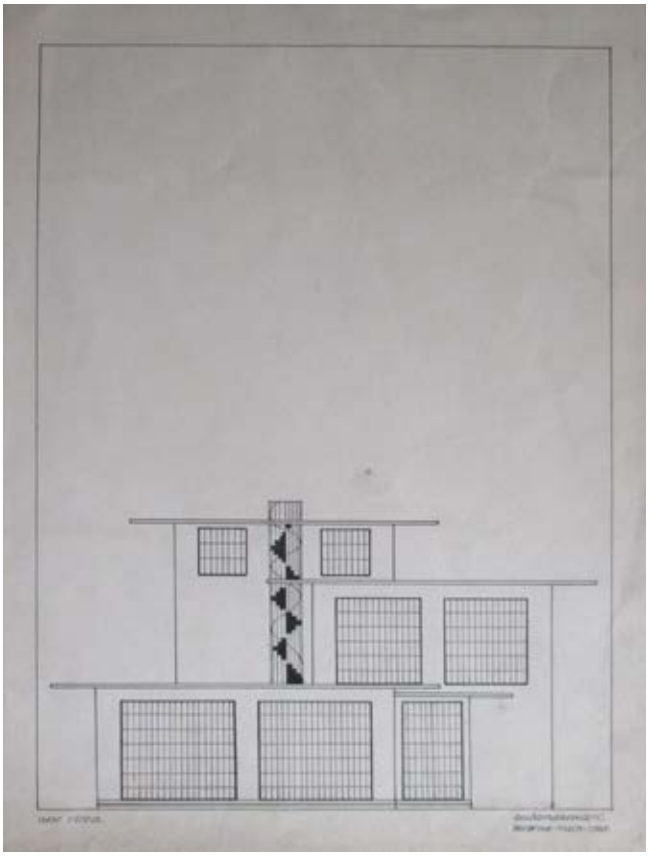
[2] О Јанковићевим архитектонским пројектима најпре је писао Владимир Розић у каталогу уметникове ретроспективне изложбе (1987: 26), потом Љиљана Благојевић (2003: 144, 146) и Милан Просен (2014: 177–178, 461, 565).

[3] Музеј примењене уметности (у даљем тексту МПУ), инв. бр. 17456.

[4] МПУ, инв. бр. 17457/5; на полеђини скице пише да се кућа налази у Минхену.

опусу, требало је да буде изведен у кованом гвожђу, техници која у то време доживљава своју ренесансу.

Душан Јанковић се средином јуна 1922. године оженио са Колет Роаје (Colette Royer) и наставио да живи у Паризу.[5] Поново је у Београду почетком 1923. године, када учествује у припремама за уметнички бал *Хиљаду и друга ноћ*. Његова авангардна афро-кубистичка решења ентеријера бифеа хотела Касина, плаката, заглавља сатиричног листа *Поноћ* и костима допали су се Београђанима модерног духа. Међу њима је био и уметник који је прижељкивао да подигне вилу са пространим и светлим атељеом по Јанковићевом пројекту (сл. 2).[6] Јанковићеве скице и цртеж спољног изгледа грађевине, изведени у марту те године, показују одушевљење напредним токовима француске и европске архитектонске сцене за које су функционалност и коришћење основних геометријских форми најважније компоненте пројектовања. Да је саграђено, ово здање би изгледом и поимањем унутрашњег простора било најранији пример модерне београдске архитектуре (Blagojević 2003: 144).



Сл. 2. Цртеж фасадног изгледа виле, Београд, 1923. (МПУ, инв. бр. 12805. Поклон Колет Јанковић)

Око 1925. године Душан Јанковић је извео скице за адаптацију *Куће Б*, двоспратног здања са двоводним кровом и два димњака, фасадом са зупчастим спратним подеоним венцем и два полукружна улаза са степеништем у приземљу.[7] Његовом интервенцијом грађевина би добила раван кров без димњака, равно профилисане подеоне, бочне и кровне венце, широка улазна двокрилна врата и модернизоване облике прозора.[8]

---

[5] Њихова деца Иван (1923–1984) и Доминик (Dominique, 1924–1971) завршила су архитектуру у Паризу. Иван, професор на париском универзитету, подигао је више здања у Паризу и другим француским градовима (Rozić 1987: 8–9, 33).

[6] На скици основе првог спрата, МПУ, инв. бр. 17454/2, једна просторија је означена као атеље. Јанковић је предвидео и велике стаклене површине, МПУ, инв. бр. 12805, карактеристичне за атељее. Могуће да је поручилац пројекта иста особа за коју је Јанковић 1924. извео нацрте за намештај изузетне сведености (Popović 2011: 112–113).

[7] МПУ, инв. бр. 17457/15, 17457/4.

[8] МПУ, инв. бр. 17457/1.

Подстакнут конкурсом за подизање Цркве Св. Саве у Београду расписаним 1926. године, Јанковић је извео неколико скица, а једну је потписао, и то са *Dušanjanković arhitekta*.[9] На њој је грађевина, пирамидалне силуете, са централним кубетом и шест степенасто поређаних купола, високих тамбура, распоређених уз северну и јужну страну здања и са портиком на масивним стубовима, изнад кога су засведени полигонални анекси. Овим традиционалним дискурсом, следио је захтеве конкурса који је налагао да здање буде осмишљено у „српско-византијском стилу из епохе кнеза Лазара" (Kadijević 1997: 134).[10] Наклоњен модерној архитектури, али и заокупљен радом на делима примењене уметности, он није наставио да разрађује идеје за београдску цркву.

Сл. 3. Цртеж фасадног изгледа Павиљона Краљевине Југославије за међународну изложбу у Барселони, Париз, 1929. (МПУ, инв. бр. 12807. Поклон Колет Јанковић)

Душан Јанковић је био веома заинтересован за учешће Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца на Међународној изложби модерних декоративних и индустријских уметности одржаној у Паризу 1925. године. Писао је о њеним припремама, а када је позив прихваћен, сматран је за личност погодну да осмисли декоративне елементе националног павиљона који је пројектовао Мирослав Крејчик. Међутим, усвајањем решења загребачког архитекте Стјепана Хрибара, план није остварен (Поповић 1997: 235–236).[11] У време припрема Краљевине за учешће на међународној изложбу у Барселони, почетком 1929. године, Јанковић је размишљао о архитектури павиљона као модерном здању без националних и историјских референци. Скицирао је високу грађевину компоновану од кубичних волумена са истакнутим порталом и великим зидним стакленим површинама (сл. 3).[12] Скице указују на утицај Робера Мале-Стевана (Rober Mallet-Stevens), који се почетком двадесетих година XX века

[9] МПУ, инв. бр. 12806. Јанковић је често своје радове потписивао спајајући име и презиме у једну реч.
[10] Конкурс је предвиђао и постојање звоника, који није приказан на Јанковићевим скицама.
[11] Јанковић је на овој изложби излагао керамику у Павиљону Краљевине и Националне мануфактуре из Севра. Био је и председник међународног жирија за керамику (Поповић 2008–2009: 139–140).
[12] МПУ, инв. бр. 12807, 12810, 12812, 17457/10 (полеђина).

сврстао у главне актере међуратне француске архитектуре. Његов опус био је најпре, пре рата, под утицајем бечке школе, Јозефа Хофмана (Josef Hoffmann) и његових ученика, а од раних двадесетих година развија свој стил и на искуствима кубизма и холандске групе Де Стијл (De Stijl) (Migayrou 2005: 30–37). Мале-Стеван је модерну архитектуру сматрао за универзалну, наднационалну појаву засновану на логички структурираним геометријским формама (Ilić 1933: 54). Савременици су у њему видели највећег представника кубизма у архитектури (Ilić 1933: 55), док се данас, због његовог инсистирања на лепоти целине и архитектонских детаља, као и ентеријера које је пројектовао у сарадњи са различитим специјализованим примењеним и ликовним уметницима, сврстава у најзначајније представнике модернистичке струје у оквиру ар декоа (Bréon, Rivoirard 2013: 9 и даље). Радикализам његовог Павиљона туризма и бетонског дрвећа у *Кубистичком врту* пленили су пажњу стручне јавности и посетилаца међународне изложбе у Паризу 1925. године. Та и друга дела овог изузетно активног стваралаца била су добро позната и Душану Јанковићу.[13] Утицај Мале-Стевана јасно се уочава и на његовим скицама за југословенски павиљон.[14] Оне подсећају на пројекат куће у Марн ла Кокету (Marnes-La-Coquette) из 1922. године, прототип који ће Мале-Стеван даље развијати у свом раду.[15] У складу са идејама кубизма, он је од једноставних волумена, коцки и паралелопипеда образовао безорнаменталну архитектонску конструкцију налик на апстрактну скулптуру. Јанковић је следио исте принципе. У тој прочишћеној игри волумена, он је нагласио изглед улазних врата павиљона са натписом *Yougoslave*. Степеновани довратници и надвратици такође су присутни у ранијем Мале-Стевановом опусу, али је то истовремено и начин на који су третирани многи портали на неокласичним ар деко здањима подигнутим за париску међународну изложбу.

Својим архитектонским замислима Јанковић није следио само модернистичку струју ар декоа. У оквиру овог еклектичног стила, велики значај имају неокласичари чија су остварења доминирала на међународној изложби у Паризу. Њихова начела прати Јанковић када, највероватније између 1925. и 1928. године, ради на кући *Помпадур*.[16] Узевши као „полазну тачку" павиљон милоснице Луја XV који је у Фонтенблоу подигнут 1749. године, он поступа као многи француски архитекти ар деко стила који у уметности XVIII века виде узоре и чији визуелни језик желе да осавремене.[17] Пратећи троделну конструкцију узора, Јанковић пројектује грађевину са једноспратним средиштем и два бочна приземна дела, са истакнутим подеоним и кровним венцем, и равним кровним површинама са атикама (сл. 4).[18] Цртежи основа и попречних пресека показују да

[13] Дела Мале-Стевана често су била излагана и објављивана у стручним часописима и посебним публикацијама. И он сам је писао о архитектури. Поред тога, бавио се и филмском сценографијом која је тумачена као визионарска, вид. *Robert Mallet-Stevens. L'oeuvre complète*. Paris: Centre Pompidou, 2005.

[14] Утицај Мале-Стевана уочио је и Владимир Розић пишући о узорима за вилу у Сен Клуу (1987: 26).

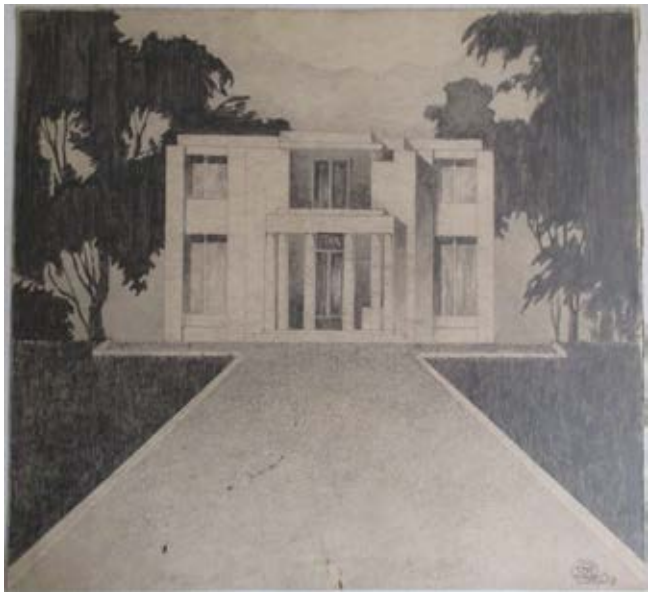
[15] Пројекат је изложен у Салону независних и публикован у *Le Bulletin de la vie artistque* 1923. године (Lemonier 2005: 86).

[16] На полеђини скице МПУ, инв. бр. 17457/10 записано је: *Fontainbleau Maison de la Pompadour XVIIIe s.*

[17] Поменимо Роже-Анрија Еспера (Roger-Henri Expert), једног од главних архитеката неокласичне струје ар декоа и творца београдске Француске амбасаде. Овај одличан познавалац историје француске архитектуре XVIII века посебно је био инспирисан павиљоном Багателе (Bagatelle) и палатом Легије части (Palais de la Légion d'Honneur) (Bréon, Sretenović 2013: 51, 57).

[18] МПУ, инв. бр. 17457/9–10.

Сл. 4. Цртеж фасадног изгледа куће *Помпадур*, Париз, 1925–1929. (МПУ, инв. бр. 17457/10. Поклон Војиславе Розић)



Сл. 5. Цртеж фасадног изгледа виле, Париз, 1929. (МПУ, инв. бр. 17457/14. Поклон Војиславе Розић)

је расположиви простор подељен на кухињу, трпезарију, мали и велики салон, радну собу и библиотеку у приземљу, док су на спрату четири спаваће собе, две гардеробе и два купатила.[19]

Нама непозната класицистичка грађевина, истакнутог средишњег дела са два пара стубова, нижим бочним странама и балустрадама на равним крововима,[20] надахнула је Јанковићево архитектонско решења за још једну вилу. На цртежу, сигнираном у 1929. годину, елегантно ар деко здање приказано је у врту са травњаком и дрвећем (сл. 5).[21] Грађевина, равног крова, има улазни трем са шест стубова изнад кога је тераса надвишена равном плочом. Бочни делови, ужи и увучени у односу на раван централног дела, имају велике стаклене површине у приземљу и на спрату. Иако сведеније форме и без скулпторалних и других декоративних елемената, Јанковићев пројекат указује на Павиљон колекционара архитекте Пјера Патуа (Pierre Patout) подигнут за париску изложбу 1925. године, бисер ар декоа чији је утицај на савременике био велики. Скице за ове две ар деко виле највероватније су настале по поруџбини Игет (Huguette) и Филипа де Фажа (Philippe de Fages), сестре и зета Колет Јанковић. Породично и пријатељски блиски, Де Фажови су уважавали Душана и као ствараоца.[22]

[19] МПУ, инв. бр. 17454/13, 17454/14, 17457/9.

[20] МПУ, инв. бр. 17457/7.

[21] МПУ, инв. бр. 17457/14, 17454/1.

[22] Јанковић је 1921. насликао Игетин портрет у уљу, и изложио га на својим изложбама у Нишу и у Београду. Године 1932. опремио је нотно издање Де Фажове композиције *Danse Serbe* (Rozić 1987: 28, 19, сл. на стр. 139, 90). Дао је и решења за уређење ентеријера дневог боравка породице у њиховом париском стану/кући у улици Матис (Mathis) број 31 у 19. арондисману (МПУ инв. бр. 17461/1–2).

ВИЛА У СЕН КЛУУ

Дуго планирана, вила Де Фажових је подигнута у улици Севен Венсан број 22 (22 Rue Sévin Vincent) у Сен Клуу, градићу у близини Париза који је неколико векова био омиљено место боравка краљевске породице и аристократије, а у међуратној епохи постао је стециште уметника и интелектуалаца. Почела је да се гради 1932. године, а завршена је у јесен 1934. године, када су изведени последњи детаљи ентеријера.[23] Душан Јанковић је вилу извео у модернистичком стилу, који је око 1930. године постао и омиљен и преовлађујући у француској архитектонској пракси. Он је грађевину пројектовао користећи кубичне волумене са кровном терасом оивиченом металном оградом, угаоне прозоре и истакнуту настрешницу над улазом – елементе заступљене у опусу Мале-Стевана, Андреа Лирса (André Lurçat), Рејмона Фишера (Raymond Fischer), Габријела Геврекијана (Gabriel Guévrékian) и многих других архитеката тога доба (Ilić 1933: 49–55). За посао којим је био заокупљен, Јанковић је изводио велики број варијанти тражећи најприхватљивије решење. Тако су подизању виле претходиле и скице на којима је уз главни улаз приказан масиван зид аеродинамичне форме са овалним отвором, док је лева бочна страна полукружна и има излаз у башту, низ великих прозора и кровну терасу.[24]

Најранији сачувани пројекат који се односи на изведену вилу је од 30. октобра 1930. године. То је план основа приземља и два спрата (укупно 207 m^2), означен као „коначан" и намењен административним потребама нужним за подизање грађевине.[25] У приземљу су хол са степеништем за спрат, гардероба, тоалет, кухиња, радна и дневна соба, највећа просторија у вили (30 m^2) са директним излазом, великим стакленим вратима, у двориште. На спрату су четири спаваће собе, пространо купатило са свлачионицом, хол и степениште. Последњим спратом доминира велика кровна тераса (43,40 m^2), а ту су и гостинска соба, соба за послугу, ходник и хол. Просторни континуитет унутрашњег и спољашњег уочљив је на фасадама грађевине.[26] Филип де Фаж је званично прихватио пројекат јуна 1932. године (сл. 6, 7).[27]

Радећи за београдску и париску клијентелу, Душан Јанковић је у опремању ентеријера и пројектовању намештаја имао више него довољно искуства да би приступио и комплетном уређењу виле у Сен Клуу.[28] У складу са архитектуром здања и преовлађујућим рационализмом у опремању ентеријера (Fiell, Fiell 2000: 28), осмислио је функционалан

[23] Госпођа Де Фаж де Латур (De Fages de Latour), њена деца и унуци живели су на овој адреси и 1971, када се она наводи у читуљи поводом смрти Доминика Јанковића, који је сахрањен на гробљу у Сен Клуу.

[24] МПУ, инв. бр. 12808, 17457/6.

[25] МПУ, инв. бр. 17460/23.

[26] Владимир Розић је сматрао да „Та зграда је модерно пројектована, на искуствима Баухауса, у виду кубичне масе, делимично разигране, с предње стране артикулисана правоугаоним профилима, чистих фасада без украса, са великим прозорским отворима и на угловима. Иако је карактерише извесна једноставност, она није у толикој мери строго компонована, нити је битно одређује употреба нових материјала да би се уврстила у интернационални архитектонски стил, тада у експанзији. У ствари, Јанковићева вила у Сен-Клуу сродна је неким вилама Робера Малеа-Стивенса (Robert Mallet-Stevens) из 1925. и 1926. које често данас истичу као пример функционалније, понешто корбизијеовске оријентације у архитектури ар-декоа." (1987: 26).

[27] МПУ, инв. бр. 12811, 17460/20, 17460/27.

[28] Од 1923. године Јанковић је извео више ентеријера стварајући у стилу ар декоа и модернизма (Popović 2011: 94–95, 113–117).

Сл. 6. Цртеж перспективног изгледа виле у Сен Клуу, Париз, 1932. (МПУ, инв. бр. 12811)

Сл. 7. Фотографија виле, Сен Клу, око 1934. (МПУ, инв. бр. 17460/27. Поклон Војиславе Розић)

намештај, једноставних линија и без декоративних елемената (сл. 8).[29] Здање и уређено двориште, са дрвећем, зеленим површинама и цветним аранжманима, били су окружени високим зидом са великом капијом поред које је гаража.[30]

Подизање и опремање виле Де Фажових поклопило се са трајањем велике економске кризе. Захваљујући писмима које је Јанковић слао пријатељима, можемо осетити његов песимизам и туробну атмосферу тог времена. Пишући сликару и графичару Љубомиру Љуби Ивановићу 16. марта 1931. године, он помиње да је остао без поруџбина, као и већина његових колега, а да Колет „не помаже осетно, не знам како би излазили на крај". Ипак, ситуација се мења крајем године и Јанковић има многе послове, међу којима је „чак и вила по мом нацрту у St. Cloud-у".[31] Међутим, депресивно расположење га не напушта. Описујући своју свакодневицу, пише др Момчилу Селесковићу: „Шта ја радим? Хм... није јасно. Идем на пијацу, спремам нацрте за јужнословачку банкноту, кувам ручак, спремам изложбени

[29] Захваљујући сачуваним скицама и нацртима, могуће је реконструисати изведени ентеријер дневне собе, као и изгледе појединих комада намештаја намењених радној и спаваћим собама, као и кровној тераси.
[30] МПУ, инв. бр. 17460/21–22, 18460/2.
[31] Писмо Ивановићу од 2. децембара 1931.

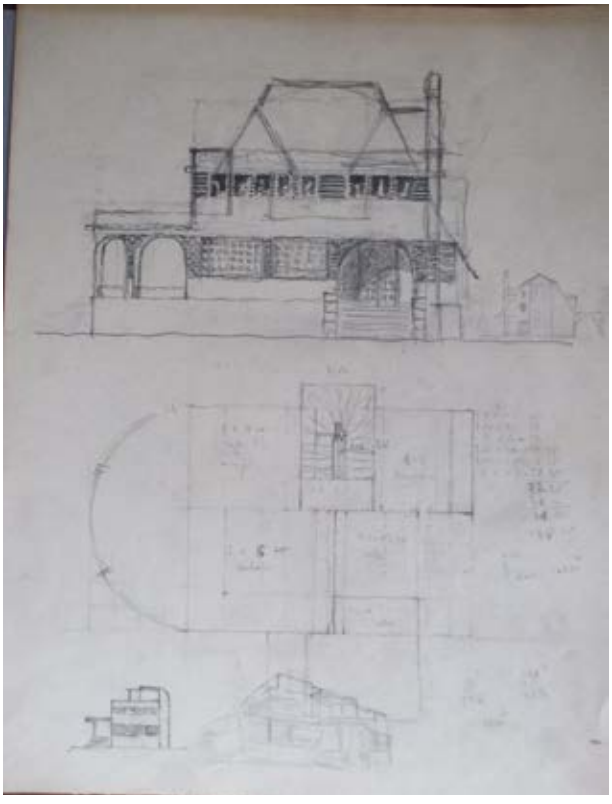
Сл. 8. Нацрт за уређење дневне собе виле у Сен Клуу, Сен Клу, 1934. (МПУ, инв. бр. 12736)

каталог, зготовим вечеру, 'насликам' који пејзаж, спремим ужину, изрежем гравуре, обучавам децу и искомбинирам афише, спремим купање и пројектујем архитектонске планове за вилу у Saint-Cloud, у Нишкој Бањи, избришем нос Нику [Доминик, млађи син – пр. аут.] и документарно израдим 75 South Indian Bronzes, потопим индокинески пиринач и седнем уз *моју* књигу ... без смисла и мисли".[32]

ИДЕЈЕ ЗА ВИЛУ У НИШКОЈ БАЊИ

Из наведеног писма сазнајемо да је уметник крајем 1931. године радио и на архитектонским скицама за вилу свог брата Момчила Јанковића, адвоката и политичара, који је 1929. године на имању у Нишкој бањи засадио „више племенитих воћака", а наредне године и виноград. Када они почну да дају плодове, за три године, надао се да ће ту подићи и „вилу, повртњак, пчелињак, домаћи живинарник за питоме зечеве и

[32] Писмо од 21. децембра 1931, Селесковић тада живи у Берлину и ради као лектор на универзитету.



Сл. 9. Скице за изглед виле у Нишкој бањи, Париз, 1931–1932. (МПУ, инв. бр. 17457/12. Поклон Војиславе Розић)

остало".[33] Размишљајући о братовљевој вили, Јанковић је имао у виду „српску" и „модерну" кућу.[34] За „српску кућу" имао је два извора инспирације. Најпре је замислио здање у духу балканске градске традиције са засведеним улазом у приземљу, доксатом на спрату, кровом на четири воде и два димњака са декоративним капама.[35] Јанковић, међутим, није био истраживач народног градитељства који своје увиде транспонује у захтеве савремене архитектуре. Зато је даље радио на варијанти где поједини детаљи подсећају на локални израз, а чија је целина у складу са интернационалним решењима „рустичних" вила.[36] Он скицира кућу високог пирамидалног крова са прозорима, високим димњаком, са лучно засведеним улазом и полукружном колонадом на бочном делу, односно тремом са полукружном колонадом која делимично опкољава приземље (сл. 9).[37]

Идеје за „модерну кућу" Јанковић разрађује у стилу ар декоа и модернизма. Ар деко решење налазимо на скицама грађевине кубичних форми са равним кровним терасама, двостраним степеништем које води до улаза са стубовима и са аркадним тремом на бочној страни.[38] Он затим поједностављује форме, назначивши основне кубичне делове виле са полукружном равном настрешницом изнад улазних врата.[39] Скицира и двоспратну модернистичку вилу степенастих кубичних маса са равним крововима и двостраним степеништем са великом равном настрешницом.[40] Тој варијанти потом додаје стубове и смањује настрешницу, а прозори постају угаони.[41] Следи скица грађевине са угаоним прозором у приземљу, двостраним степеништем и улазом без стубова, који је надвишен великом равном

[33] Писмо Момчила Јанковића од 9. априла 1930.
[34] МПУ, инв. бр. 17453/1, сигнирано са *Projets pour villa à Niška Banja / pour Momčilo Janković / 1. maison Serbe / 2. maison moderne.*
[35] МПУ, инв. бр. 17453/2.
[36] Карактеристични пирамидални кров може бити асоцијација и на брвнаре динарског типа.
[37] МПУ, инв. бр. 17453/1, 17453/3, 17457/2, 17457/11–12.
[38] МПУ, инв. бр. 17453/1, 17453/4, 17453/6, 17457/11.
[39] МПУ, инв. бр. 17453/1, 17457/13.
[40] МПУ, инв. бр. 12804.
[41] МПУ, инв. бр. 17454/3.

Сл. 10. Цртежи изгледа виле у Нишкој бањи, Париз, 1931–1932. (МПУ, инв. бр. 17457/8. Поклон Војиславе Розић)

Сл. 11. Цртеж фасадног изгледа виле у Нишкој бањи, Париз, 1931. (МПУ, инв. бр. 17457/13. Поклон Војиславе Розић)

плочом изнад које је заобљена зидна површина која „преклапа" средишњи део првог спрата.[42] Разрађујући ту идеју, приказује предњи, бочни и задњи део виле са двостраним степеништем са тремом са стубовима, терасом на првом спрату, угаоним прозорима великих димензија у приземљу и на спратовима који имају фасадне зидове од стаклених површина (сл. 10).[43] Јанковић је извео и један цртеж, коме је претходило неколико скица, приказавши фасаду троспратне виле, компоноване од кубичних волумена са уским и високим прозорима, са равним кровним површинама и димњаком на десном делу (сл. 11).[44] Декоративност је присутна у ритму прозора, као и на улазним вратима орнаментисаним круговима који се међусобно пресецају, мотивом који чини контраст конструктивним правоугаоним и квадратним елементима здања. Све ове замисли остале су само на папиру. Момчило Јанковић је своје намере остварио тек 1937. године ангажујући Бранислава Којића, коме је поверио подизање, у модернистичком стилу, и виле *Ерна* у Нишкој бањи и стамбене зграду у центру Ниша (Тошева 2001: 79, 113–114).

ПОСЛЕДЊЕ ФРАНЦУСКЕ ГОДИНЕ

Душан Јанковић је од 1933. године настојао да се врати у Београд и ту нађе стално запослење. То је главна тема у преписци са братом и Ивановићем, у којој помиње и по неку информацију о активностима у Сен Клуу. Јануара 1934. године, жали се пријатељу на хронични недостатак времена и обавезу да предност дâ захтевима свог најважнијег

[42] МПУ, инв. бр. 17457/8.
[43] МПУ, инв. бр. 17457/8 – полеђина.
[44] МПУ, инв. бр. 17457/13, 17453/5, 17453/1.

клијента: „На несрећу, мој најбољи овде клијент, најбољи и по броју наруџбина и по лепом плаћању, баш ми је овде дао позамашан и журан посао”.[45] Месец дана касније, он пише: „Још сам увек запослен декорацијом виле у St Cloud (поред пројекта и целокупна израда у мојој је режији, што огромно задаје посла) и то тако да ми одиста остаје безначајно мало времена за сваки други посао где треба мира и концентрисања”.[46] Ипак, он ускоро прихвата нову поруџбину и пре одласка у Београд, средином маја, почиње да ради на декорацији једне виле коју ће завршити крајем те 1934. или почетком наредне године.[47]

Јанковићев једномесечни боравак у домовини везан је за неуспело конкурисање за место наставника акварела и орнаменталног цртања на Техничком факултету.[48] По повратку у Француску, неколико месеци касније, окончаће радове на вили Де Фажових и добити нове послове захваљујући „успеху јесењашњег декора виле St Cloud”.[49] Почетком 1935. године више од месец дана био је ван Париза изводећи „неке пројекте и зидне декоре”, и то све било је „хитно, све руком изводио, па сам 10 до 12 часова дневно радио.”[50] Претпостављамо да су тада настале три дрвене макете и скице за модернистичку грађевину са „кулом”. Једна макета приказују мало једноспратно здање образовано од кубуса, равних кровова, са великим и угаоним прозорима и истакнутим улазом уз који је смештена полукружна „кула” са степеништем.[51] Друге две макете представљају већу и сложенију варијанту: једна страна приземља је полукружна, као и део спрата, док је „кула” двоспратна (сл. 12).[52] Приземље ове виле требало је да има 148 m^2,[53] а од просторија улаз, степениште за спрат, кухињу, трпезарију, салон, библиотеку, атеље у полукружном приземном делу, три спаваће собе, гостинску собу, собу за послугу, купатило, ве-це, ходник и два уграђена плакара.[54] Јанковић је, за другог клијента (?), скицирао троспратну кубичну вилу са прозорима у

Сл. 12. Макета виле, Париз / Сен Клу, 1935.
(МПУ, инв. бр. 17478/1. Поклон Војиславе Розић)

[45] Из писма Ивановићу од 21. јануара 1934.
[46] Писмо Ивановићу од 25. фебруара 1934.
[47] О почетку послова сазнајемо из писма Ивановићу од 29. априла 1935. Њему ће, такође, у писму од 3. децембра 1934, поменути да ради на „декорацији виле коју сам започео још пре доласка у Београд”. О том послу није остало других података.
[48] Из списка предатих радова на конкурс, сазнајемо да је приложио и три акварела са изгледом архитектуре и ентеријера виле у Сен Клуу.
[49] Писмо Ивановићу од 29. априла 1935.
[50] Писмо Ивановићу од 29. априла 1935.
[51] МПУ, инв. бр. 17478/3.
[52] МПУ, инв. бр. 17478/2, 17478/1.
[53] МПУ, инв. бр. 17460/25, 17478/2.
[54] МПУ, инв. бр. 17454/7.

виду хоризонталних трака и са полукружном „кулом" на којој је јарбол за заставу.[55] Њена квадратура би обухватила око 278 m^2, са приземљем у коме су трпезарија, мали и велики салон, библиотека, радна соба, пространн атеље, купатило, ве-це, ходници, вешерница и уграђени плакар.[56] Планови за подизање ових грађевина нису остварени, а уметник се, добивши посао у Државној штампарији, преселио у Београд 1. септембра 1935. године. Од тада па до своје изненадне смрти 8. јула 1950. године, Душан Јанковић је највише радио на опреми књиге којом се успешно бавио и раније, сарађујући са угледним париским издавачима.

* * *

Архитектура је била први професионални избор Душана Јанковића. Међутим, избијање Великог рата и поратне околности утицали су да промени своје планове и окрене се примењеним уметностима које тада доживљавају процват. Ипак, заинтересованост за архитектуру траје и он прихвата подстицаје те врсте следећи савремене тенденције. Јанковић је током двадесетих година XX века добио поруџбине за декорисање фасаде, адаптацију куће и пројектовање виле. Конкурс за подизање Цркве Св. Саве у Београду и припреме за учешће Краљевине Југославије на међународној изложби у Барселони такође су га враћали изради архитектонских скица. Подизањем виле Де Фажових у Сен Клуу, Јанковић се остварује и као архитекта. Она представља и „велико финале" његовог француског стваралачког периода. У Београду је било мало прилика за исказивање Јанковићеве изузетне свестраности. Његов рад у области архитектуре био је познат само члановима његовог породичног и пријатељског круга.

ИЗВОРИ

Колекција дела и лична документација Душана Јанковића, Музеј примењене уметности у Београду.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Blagojević, Ljiljana. *Modernism in Serbia. The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919–1941*. Massachusetts: Institute of Technology, 2003.

Bréon, Emmanuel, Stanislav Sretenović. *Un chef d'œuvre Art Déco. Ambassade de France à Belgrade*. Paris: Éditions internationales du Patrimoine, collection Résidences de France, 2013.

Bréon, Emmanuel, Philippe Rivoirard (ed.). *1925 quand l'art déco séduit le monde*. Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine – Éditions Norma, 2013.

Васиљевић, Вера. *Сенка Египта*. Београд: Досије студио (Vasiljević, Vera. *Shadow of Egypt*. Belgrade: Dosije studio), 2016.

Volpi, Cristiana. "Formation, influences et premiers travaux." In: *Robert Mallet-Stevens. L'oeuvre complète*. Paris: Centre Pompidou, 2005, 20–21.

Ilić, Ljubomir. „Pregled savremene francuske arhitekture." *Građevinski vjesnik* br. 4 (april 1933): 49–55.

Kadijević, Aleksandar. *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi (od sredine XIX do sredine XX veka)*. Beograd, 1997.

[55] МПУ, инв. бр. 17454/4–5, 17454/12.
[56] МПУ, инв. бр. 17454/12.

Lemonier, Aurelién. "Projet de maison de campagne." In: *Robert Mallet-Stevens. L'oeuvre complète*. Paris: Centre Pompidou, 2005, 86.
Mallet-Stevens, Robert. *L'oeuvre complète*. Paris: Centre Pompidou, 2005.
Migayrou, Frédéric. "Une cinématique des vecteurs." In: *Robert Mallet-Stevens. L'oeuvre complète*. Paris: Centre Pompidou, 2005, 30–37.
Поповић, Бојана. „Учешће Краљевине СХС на Међународној изложби модерних примењених и индустријских уметности у Паризу 1925. године." *Зборник Народног музеја* (Popović, Bojana. „Učešće Kraljevine SHS na Međunarodnoj izložbi modernih primenjenih i industrijskih umetnosti u Parizu 1925. godine." *Zbornik Narodnog muzeja*) XVI-2 (1997): 233–243.
Popović, Bojana. *Primenjena umetnost i Beograd 1918–1941*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 2011.
Поповић, Бојана. „Керамика и порцелан Душана Јанковића." *Зборник Музеја примењене уметности* н. с. 4–5 (Popović, Bojana. „Keramika i porcelan Dušana Jankovića." *Zbornik Muzeja primenjene umetnosti* n. s. 4–5) (2008–2009): 125–140.
Просен, Милан. *Ар деко у српској архитектури*. Филозофски факултет Универзитета у Београду (непубликована докторска дисертација) (Prosen. Milan. *Art deco u srpskoj arhitekturi*. Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu (nepublikovana doktorska disertacija)), 2014.
Rivoirard, Phillipe. "L'architecture à l'Exposition de 1925." In: Bréon, Emmanuel, Philippe Rivoirard (ed.). *1925 quand l'art déco séduit le monde*. Paris: Cité de l'architecture et du patrimoine – Éditions Norma, 2013, 68–75.
Rozić, Vladimir. *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata*. Beograd: Jugoslavija, 1983.
Rozić, Vladimir. *Dušan Janković. Život i delo*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 1987.
Тошева, Снежана. *Бранислав Којић – сећање на архитекту поводом стогодишњице рођења*. Београд: САНУ (Toševa, Snežana. *Branislav Kojić – In Remembrance of the Architect on the One-Hundreth Anniversary of his Birth*. Belgrade: SANU), 2001.
Fiell, Charlotte, Peter Fiell. *30s and 40s Decorative Art*. Köln: Taschen, 2000.

Bojana V. Popović

FRENCH ARCHITECTURAL EXPERIENCE OF DUŠAN JANKOVIĆ

Summary

The First World War interrupted Dušan Janković's study of architecture which he started at the Belgrade Technical Faculty in 1913. After the arrival in Paris in 1917, he attended a private engineering and research graduate school (École des Travaux Publics). He studied decorative painting at the National Advanced School of Decorative Arts (École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs) from 1918 to 1921. Although determined to deal with different disciplines of applied and fine arts, Janković did not stop thinking about architecture as a field in which he could express his enormous creative energy. The Museum of Applied Arts preserves about a hundred architectural sketches and drawings, including the only realized work – the De Fages family house built in Saint-Cloud. The reconstruction of the artist's architectural opus is the topic of this paper.

The earliest Janković's architectural sketch, from 1919, depicts a memorial building. Similar buildings were designed and built throughout Europe after the Great War. Three years later, in 1922, he received a call from engineer M. Dimitrijević to decorate the facade of his house. In March 1923, he made drawings for a flat roof villa, with the non-ornamental façade, large glass surfaces, and a spiral staircase embedded in a glass cylinder. If the villa had been built, it would have been the earliest example of a Belgrade modernist-style villa. The competition for the design of Saint Sava Church in 1926 inspired Janković to sketch a building in the required Serbian-Byzantine style. However, being a modernist and preoccupied with various disciplines of applied arts, he did not continue to elaborate these ideas for the Belgrade church. At the beginning of 1929, he worked on sketches for the national pavilion at an international exhibition in Barcelona, presenting a tall construction composed of cubic parts of different dimensions with a prominent

entrance. This points to the influence of Robert Mallet-Stevens, one of the leading inter-war French architects. Janković followed not only the modernist streamline of Art Deco but also the neoclassical one which dominated the international exhibition in Paris in 1925. Thus, most probably between 1925 and 1928, he worked on the project of the Pompadour house, taking as the starting point the pavilion of Louis XV's courtesan, built in 1749 in Fontainebleau. The sketches for the elegant Art Deco villa with six pillars, dating from 1929, were inspired by the appearance of the Pavillon de Collectionneur by Pierre Patout, raised for the Paris exhibition in 1925. The sketches for these two villas were most likely made by order of Huguette and Philippe De Fages. For them, he designed and equipped the villa in Sévin Vincent Street no. 22 in Saint-Cloud. Long planned, the construction of the villa began in 1932 and was completed in autumn 1934, when the last interior details were made. Janković designed the villa in a modernist style, which around 1930 became favorite and prevalent in French architectural practice. The building and the landscaped yard, with trees, green areas and floral arrangements, are surrounded by a high wall with a large gate next to which is a garage. In accordance with the architecture of the building, Janković designed functional furniture with simple lines and without decorative elements.

At the end of 1931, the artist also considered the future villa of his brother Momčilo Janković, sketching "Serbian" and "modern" variants. These ideas were not realized. After the De Fages villa was built, Janković received new orders for architectural projects and interior decoration outside Paris. It can be assumed that in late 1934 and early 1935 three wooden models, as well as sketches were created for a modernist building with a tower. Plans for raising these buildings were not realized, and the artist moved to Belgrade on September 1, 1935. From that time until his sudden death on July 8, 1950, Dušan Janković was mostly engaged in graphic design, without the opportunity to present his architectural experience in the Serbian capital.

Keywords: Dušan Janković, architecture, villa in Saint-Cloud, Art Deco, modernism.

* Уредништво је примило рад 23. I 2019. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 728.1/.3(497.11 Beograd)

VLADANA B. PUTNIK PRICA
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Art History Department*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

About the Development of Small Apartment Typology in Belgrade Interwar Architecture**

ABSTRACT: During the Interwar period, the development of small apartment typology flourished throughout Europe. This was due to the fact that the First World War had left many people homeless, and there was therefore a great need for social housing. In addition, the living conditions of the middle and working classes, as well as those in poverty, were often below basic hygienic standards. The campaigns for housing improvement in other European countries led to the development of a movement with similar aims in Belgrade, headed by intellectuals and experts such as Branko Maksimović and Slobodan Vidaković. The aim of this article is to present several significant cases of well-planned designs of small-but-functional and hygienic apartments during the 1930s. The purpose of this research is to contribute to the better understanding of one of the understudied phenomena of this period in Belgrade's architectural history.
KEYWORDS: small apartment, typology, residential architecture, Interwar period.

The question of small and hygienic apartments was one of the most important issues of Interwar Europe. The housing and planning movement was mostly democratic-socialist in philosophy, and therefore welcomed innovations in design as a symbolic break with the past (Bauer Wurster 1965: 48). In 1930, the Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) published *Die Wohnung für das Existenzminimum*[1] (Bauer Wurster 1965: 49), by which it contributed significantly to an increased awareness for the development of small apartment typology. Designing functional small apartments was also among the key social problems in the Kingdom of Yugoslavia (Видаковић 1935: 363). During the Interwar period, many significant experts from different fields expressed a desire to increase the number of small apartments (Главиниħ 1932: 497). In general, apartments designed during the 1920s and 1930s were of large square meterage. This situation was first addressed at the beginning of 1930s, as it became

* vladanaputnik@gmail.com
** This article was the result of resarch within the project of the Ministry of Education, Science and Technological Development No. 177013 called *Serbian Art of the 20th Century: National and Europe* (*Српска уметност 20. века: национално и Европа*)
[1] An apartment for the minimum of existence

apparent that large apartments did not meet the real needs and financial status of the citizens (Херенда 1933: 405). These needs were reflected in the Law on Civil Engineering from 1931. In paragraph no. 46 tax reliefs were afforded for the construction of small, affordable and hygienic apartments (Обрадовић 1933: 12). However, this paragraph defined a small apartment as being up to 100 m^2 in buildings with up to one floor and a mansard. In comparison, Austrian law defined a small apartment as being from 48 to 60 m^2 (Максимовић 1933: 469); in France, the lower limit was 33 m^2, not including bathroom and restroom (Поповић 1933: 480). By 1933, France had 653 stock companies and 547 collectives for affordable apartments (Француска подиже у масама јевтине станове 1937: 699). This atmosphere led to the construction of a number of highly progressive mass housing projects, such as the Cité de la Muette (1930–1934) by architects Eugène Beaudouin (1898–1893) and Marcel Lods (1891–1978) (Weddle 2001; Cohen 2012: 243).

The rise of the Modern Movement's popularity amongst Belgrade's architects was often connected to the pure stylistic morphology, to the exclusion of the equally important scientific approach to social needs of the modern society (Бајаловић 1932: 767; Поповић 1932: 788; Bauer Wurster 1965: 48). In 1930, an article was published in *The Belgrade Municipality Journal*[2] on an exhibition of hygienic apartments in Prague. A group of architects led by Pavel Janák (1881–1956) designed a suburban development called Osada Baba with the idea of developing contemporary apartment dwellings (Cohen 2012: 258). In addition to Janák, other significant Czech architects of the time also participated in designing this settlement, such as Otakar Novotný (1880–1959) and Josef Gočár (1880–1945) (Петровић 1930: 422). The inspiration for this settlement was the Weissenhof Estate in Stuttgart, dating to 1927, where numerous distinguished architects connected to the Modern Movement offered their solutions for contemporary housing (Bauer Wurster 1965: 48; Cohen 2012: 191). The journalist wrote that the villas were designed to resemble the Californian bungalow, as an ideal example of an affordable, comfortable and hygienic apartment. A typical apartment in *Osada Baba* consisted of a spacious American-type living room or sun-parlor, a small dining room, a room for a servant and a kitchen with the newest appliances for washing dishes. The article also emphasized the advantage of large windows, as well as a garage (Петровић 1930: 422).

Czech architects were among the leading experts in Europe with regard to the development of small functional apartments. In 1935, Prague hosted an international congress for apartments and city reconstruction (Видаковић 1935: 363). During the campaign for social housing, the Prague municipality even financed the construction of apartments which consisted solely of one room accessed from common galleries. Slobodan Vidaković adequately labeled these *dwelling-kitchens*.[3] On the other hand, Czech architects also designed small functional apartments which consisted of an anteroom, a bedroom (28 m^2), a kitchen (7.5 m^2), a bathroom and a toilet (Видаковић 1935: 367).

Other countries were also highly active with regard to the development of small apartment typologies during the Interwar period. While working as the city architect of Rotterdam in the 1920s, Jacobus Johannes Pieter Oud (1890–1963) made significant contributions to public housing (Bauer Wurster 1965: 48). Furthermore, Belgium had its own National Society for

[2] *Београдске општинске новине*
[3] *Кухиње за становање*

Small Apartments (Видаковић 1935: 371). However, the municipality of Vienna made the greatest contribution with its social housing policies during the rule of the Social Democratic Party (1923–1934) (Sonne 2010: 127). The Viennese municipality used 22.7% of its funds to construct around 30,000 apartments (Видаковић 1935: 364). These apartments were between 38 and 48 m^2, with each apartment being fitted with electric lighting, gas, water and a bathroom. Common areas were developed, including laundries, conference halls, health centers, libraries, gardens, swimming pools and playgrounds. The municipality also had its own housing service called *Gesiba*, and all the necessary construction material was acquired from its own quarries, lime pits, factories and workshops (Видаковић 1935: 364–366).

Under European influence, Serbian architects began to speak and write about the necessity of apartments that would meet all hygienic standards, be functional and affordable, and also be of small square meterage. From the newspapers and journals of the time it can be concluded that both the professional and general public were well-acquainted with the emerging principles of Modern architecture in housing production. Architect Branko Maksimović (1900–1988) was one of the most prominent proponents of small apartments. From 1930 he proposed that Belgrade municipality should construct entire housing blocks and settlements of affordable housing. He opposed the most common pragmatic solution in Belgrade residential architecture – a house for rent built by a private investor with expensive, unnecessarily large and irrationally designed apartments. Maksimović thought small functional apartments would eliminate the popularity of cheap unhygienic dwellings used by the underprivileged. He also worked on the development of a prototype for a functional spatial apartment of up to 70 m². He thought the current standard ceiling height of over 3 meters was irrational, and proposed a radical new standard of around 2.5 meters, which was never considered as an option, even in the decades that followed the Second World War. Maksimović also highlighted the significance of large windows, roof terraces, and also multifunctional rooms with sofa beds or similar solutions (1930: 487–488, 490).

In 1929, Branko Maksimović designed 40 apartments for the Belgrade municipality in Ulica Svetog Nikole[4] (Раднички станови, набавке из Чехословачке и водовод 1928: 7; Максимовић 1983: 48; Vuksanović Macura 2012: 97). The apartments consisted of a room, a kitchen, a bathroom and a pantry. Each pavilion had a kindergarten.[5] However, these apartments quickly became criticized by experts due to the lack of hygienic qualities (Поповић 1931: 1387). Maksimović further developed his solution to the problem of small apartmant design for municipality buildings in Humska ulica (1929–1930) (Vuksanović Macura 2012: 100). He placed 40 apartments in five pavilions. Each apartment had around 40 m² of space, with an anteroom, one room (18 m²), a kitchen (16 m²), a pantry and a toilet (Fig. 1). Each building had a cellar and a communal laundry room.[6] The rent was 400 dinars per month (Максимовић 1930: 18), which was lower than average rent of 470 dinars for a single-room apartment (Ђорђевић 1930: 199). Unfortunately, one decade later these apartments were actually being used as grammar school classrooms (Жеље и потребе осталих крајева Београда 1940: 703).

[4] Note on street names: The original names of streets are used in this article. Common translations into English would be Ulica > Street; Bulevar > Boulevard

[5] Historical Archives of Belgrade, Belgrade Municipality Technical Direction, f-XXIII-7-1930

[6] Historical Archives of Belgrade, Belgrade Municipality Technical Direction, f-XXIII-7-1930

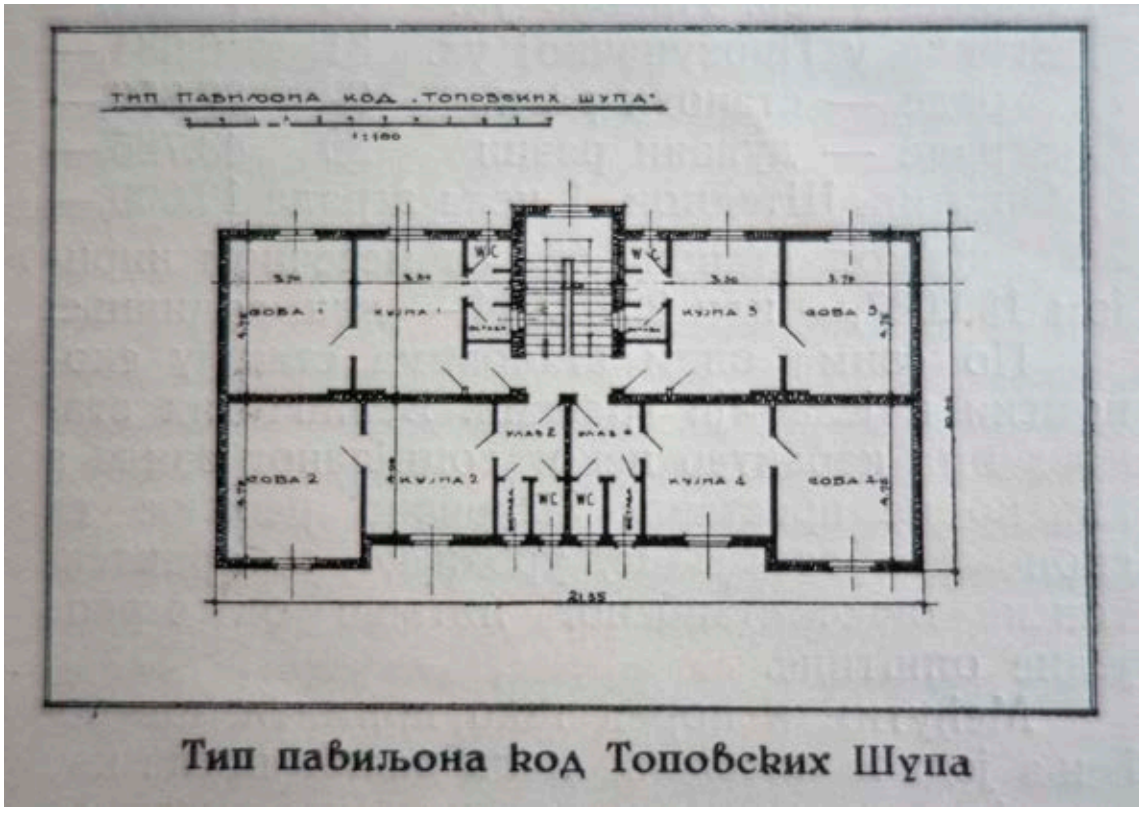


Fig. 1. Branko Maksimović, municipality buildings in Humska ulica, 1930 (*Београдске општинске новине*)

Journalist Slobodan Vidaković (1905–1983) also actively advocated for social issues in Belgrade and other cities within the country. He was the editor of *The Belgrade Municipality Journal* from 1930 to 1936 (Vuksanović Macura 2012: 273–275), the period when the journal was most active regarding social issues, among which was the question of social housing in Belgrade. He believed that, due to the economic situation, a small apartment should not be smaller than 40 m^2, with a bedroom (16 m^2), a living room (12 m^2), a kitchen (6 m^2), a bathroom and a closet (6 m^2). He also emphasized good lighting and ventilation, proposing the windows should compose 1/10 of the apartment's wall surface. Vidaković suggested the large and luxurious apartments should be taxed, and the income received only used for the erection of small state- or municipality-owned apartments (1935: 543).

Despite the fact that many intellectuals advocated an increase in small hygienic apartment production, a large percentage of small apartments during the Interwar period were unhygienic. The research of Srbislav Đonić, a doctor in the Epidemiology Service of Belgrade, showed that the number of those with diseases in apartments of below 100 m^2 in size was alarmingly high; 9:1. The most problematic were the apartments consisting of only a single room and a kitchen, which rarely exceeded 40 m^2. These apartments were occupied by 4.5 inhabitants

on average, meaning each person had less than 10 m^3 of air, far below the minimally recommended 20 m^3 (Ђониħ 1935: 167). Doctor Borivoje Đorđević, head of the Anti-Tuberculosis Dispensary of Belgrade, gave clear propositions regarding the hygienic standards for small apartments. He believed that the square meterage should not be below 40 m^2, that the ceiling height should be at least 2.6 m, and that every apartment must have a bathroom and a restroom. He also highlighted the significance of the apartment's lighting (Ђорђевиħ 1933: 454). Doctor Voja Kujundžić underlined that a small apartment should consist of dry rooms, a central well-lit area, an anteroom a kitchen and a pantry, while the toilet could be communal (1933: 467). On the other hand, Jovan Dravić claimed that the central room should be around 20 m^2, the kitchen around 10 m^2, and the other rooms combined around 10 m^2 (Дравиħ 1933: 488). Srblislav Đonić suggested that municipality apartments could save space by introducing showers instead of bathtubs (1935: 169).

In 1937, Belgrade municipality once again initiated the construction of a larger experimental housing complex on Severni bulevar. The municipality announced a competition in order to choose the best solution. Architect Mihailo Mijatović won the first prize. The municipality planned to erect 118 small apartments in buildings surrounded by gardens, out of which 82 were constructed in 1937 and only 20 in 1941 (Vuksanović Macura 2012: 101–102). Apart from Mijatović's project, the *Bata* settlement for the workers in Borovo (1931–1939) designed by architect František Lydie Gahura (1891–1958) (Vukanović 2014: 121–122) and German examples were also used for typological variations. Four types of buildings were developed: with two, four, six and eight apartments. The buildings designed by Mihailo Mijatović had a two-sloped roof, while the other types had flat roofing. Mijatović's apartment consisted of an entrée, a room, a kitchen and a bathroom. The other apartment types were duplexes, with a kitchen, a living room and a bathroom on the first level, and with two bedrooms on the second. According to the article from *Politika*, the construction of one apartment should cost 26,160 dinars, while the budget for the entire complex was 4,000,000 dinars (Београдска општина започела је радове на подизању 118 малих радничких станова 1937: 10).

Another good example of small and affordable apartments for the underprivileged was the building financed by philanthropist Persida Milenković and handed over to the Belgrade municipality for management. The building was erected in Tabanovačka ulica in 1940, and was designed by architect Milan Sekulić (1895–1970). It consisted of a ground and two upper floors, with 16 apartments. Each apartment had an anteroom, a room, a kitchen, a pantry and its own cellar room, while the laundrey room was communal (Нови станови за престоничку сиротињу 1940: 611; Vuksanović Macura 2012: 110–113).[7]

However, one of the most significant contributions to the development of small apartment typology was the project of architect Jan Dubový (1892–1969) for the building of the industrial businessman Milutin Mesarović from 1934 at Svetogorska 43. Earlier in his career, Dubový designed some prototypes of small apartments from 36 to 38 m² (Vuksanović Macura 2012: 238). However, this project represents a rare example of small apartment typology for a private investor. The complex was supposed to consist of two buildings connected by staircase with an elevator. Both buildings would have two apartments per floor. Each apartment consisted of

[7] Historical Archives of Belgrade, Belgrade Municipality Technical Direction, f-XXXIII-24-1939

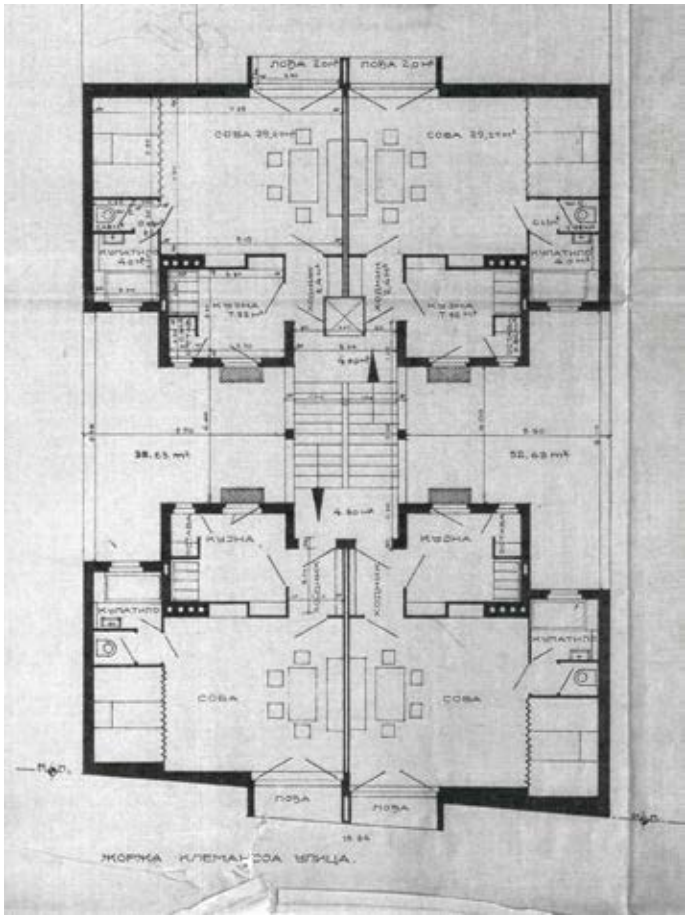


Fig. 2. Jan Dubový, the building of Milutin Mesarović, Svetogorska 43, 1934, floor plan (Historical Archives of Belgrade, Belgrade municipality Technical Direction, f-XXXIV-14-1932)

an anteroom with a built-in (2.4 m²), a kitchen (7.32 m²) and a pantry (0.84 m²), with a small balcony. The living room and the bedroom were placed together in one larger area of 29.27 m² which was divided by folding doors. The living room also had an access to a loggia (2 m²). A small area of 0.63 m² divided the restroom (1.8 m²) from the bathroom (4 m²). The entire apartment space totaled 48.26 m². The kitchens faced the large ventilation shafts of 32.63 m², while the living rooms faced either the street or a large courtyard (76.5 m²) (Fig. 2).[8] This was one of the earliest examples where the concept of the *Belgrade apartment* type was completely abandoned and replaced by a fresh and innovative approach toward spatial organization similar to architect Alexander Klein's (1879–1960) development of improved unit floor plans from 1928 (Bauer Wurster 1965: 50; Bevilacqua 2011; Koch 2016: 69). This type of solution would later be present after the Second World War in the *Belgrade school of housing*.[9] Even though this project was never constructed, it represents significant evidence of the creativity and potential for innovation that architects in Belgrade had during the Interwar period.

Under the influence of a strong pro-small-apartment campaign, both architects and investors began to introduce studios for rent in buildings during the 1930s (Херенда 1933: 405). Another reason for the increasing number of studios was a significant number of bachelors living and working in Belgrade (Милутиновић 1934: 446–448). Studios were small apartments which consisted solely of an anteroom, a room and a bathroom. It was presumed that a person living in a studio would eat out. Studios were often located in mansards. The building of Stevan and Olga Apro at Kneginje Zorke 56, designed by Valerij Staševski (1882–?) had two studios in

[8] Historical Archives of Belgrade, Belgrade Municipality Technical Direction, f-XXXIV-14-1932
[9] *Beogradska škola stanovanja*

the mansard with a joined terrace from 1932.[10] Other solutions included positioning studios along the central vertical axis of the building, above the entrance. Such an example is the building of Filip Zarić at Ohridska 16 from 1939, by the engineer Dragomir Vladimirović.[11] Another variation regarding the position of the studio within the building was placing it upon the left or the right part of the front facade. The final type positioned the studio at the corner of the building. Such an example can be found in the building of architect Dragoljub Vukšić on the corner of Gavrila Principa and Kraljevića Marka, dating from 1937.[12] The building of Milorad Radojčić at Carice Milice 7, designed by Valerij Staševski in 1937, had one large apartment and three studios per floor.[13] The project of the architect Vladeta Maksimović (1910–1994) for the building of Momčilo Veličković at Milutina Bojića 8 from 1941 reveals a rare example of a cross-section of the entrée and the bathroom of a studio. The cross-section was designed so that the new type of ventilation system could be seen (Fig. 3).[14] To date, architects had often used widows as a means of ventilation, even for bathrooms and pantries. This was the reason for many facades from the 1930s having oculi – the studios' bathrooms were placed facing the street. Small apartments were also often reserved on the ground floor for a building's superintendent. Examples of this solution are numerous, for example the building of Anastas Anastasijević at Kneza Danila 57a, designed by Bogdan Nestorović (1901–1975) in 1933 (Fig. 4). Other cities in Yugoslavia witnessed similar increases in the numbers of studios and smaller apartments during the second half of 1930s. For example, in Zagreb, 19% of apartments were studios, and one-room apartments accounted for 43% of the entire production, while three-room apartments accounted for just 6% (Kahle 2003: 39–40).

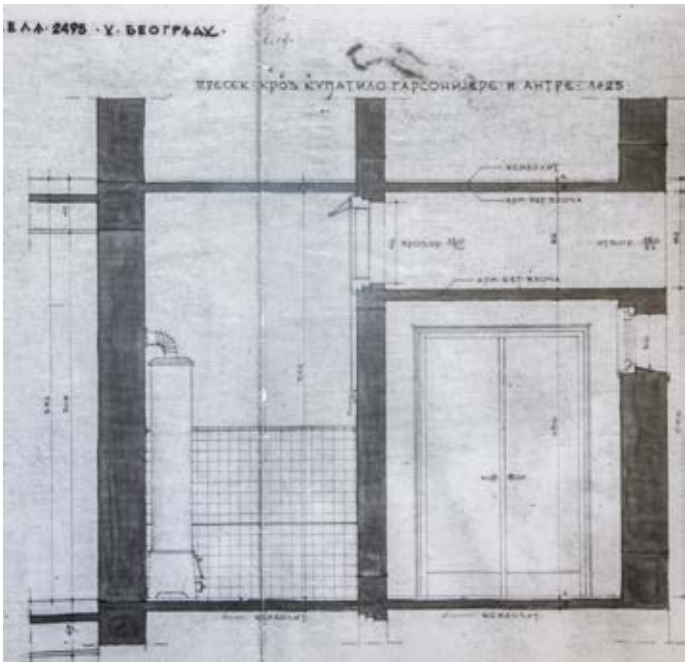


Fig. 3. Vladeta Maksimović, the building of Momčilo Veličković, Milutina Bojića 8, 1941, cross section of the entrée and the bathroom of a studio (Historical Archives of Belgrade, Belgrade municipality Technical Direction, f-IX-30-1941)

[10] Historical Archives of Belgrade, Belgrade Municipality Technical Direction, f-XLII-21-1931
[11] Historical Archives of Belgrade, Belgrade Municipality Technical Direction, f-IX-17-1939
[12] Historical Archives of Belgrade, Belgrade Municipality Technical Direction, f-VI-1-1937
[13] Historical Archives of Belgrade, Belgrade Municipality Technical Direction, f-XIV-13-1937
[14] Historical Archives of Belgrade, Belgrade Municipality Technical Direction, f-IX-30-1941

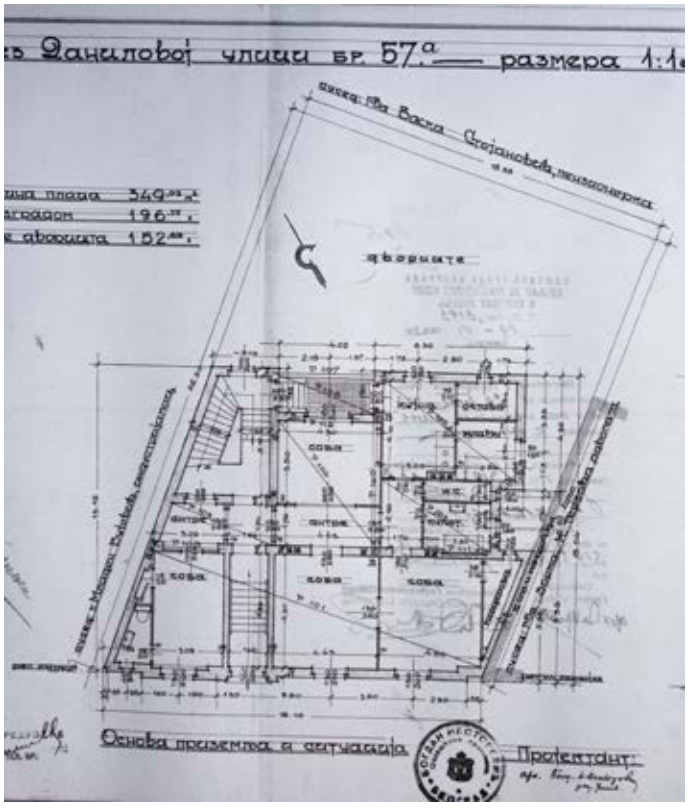


Fig. 4. Bogdan Nestorović, the building of Anastas Anastasijević, Kneza Danila 57a, 1933, ground floor (Historical Archives of Belgrade, Belgrade municipality Technical Direction, f-XI-11-1933)

Even though housing in Interwar Belgrade primarily consisted of large luxurious apartments on the one hand and poorly constructed unhygienic slums on the other, many architects were predominately in favor of the development of a new type of a more affordable housing. A significant number of examples show the gradual increase in numbers of spatially well-oriented small apartments which anticipated the formation of the *Belgrade school of housing* after the Second World War. However, radical solutions heading towards a collective dwelling, such as the *Einküchenhaus*[15] of architects Hermann Muthesius (1861–1927) and Albert Gessner (1868–1953) in Germany in 1909 (Cohen 2012: 43), were never applied to the Belgrade housing system.

LIST OF REFERENCES

Бајаловић, Ђура. „Ка старом српском стилу...” *Београдске општинске новине* (Bajalović, Đura. „Ka starom sprskom stilu...” *Beogradske opštinske novine*) 12 (1932): 766–769.

Bauer Wurster, Catherine. “The Social Front of Modern Architecture in the 1930s.” *Journal of the Society of Architectural Historians* 24/1 (1965): 48–52.

„Београдска општина започела је радове на подизању 118 малих радничких станова.” *Политика* („Beogradska opština započela je radove na podizanju 118 malih radničkih stanova.” *Politika*) (7. 11. 1937): 10.

Bevilacqua, Marco Giorgio. “Alexander Klein and the *Existenzminimum*: A ‘Scientific’ Approach to Design Techniques.” *Nexus Network Journal* 13 (2011): 297–313.

Cohen, Jean-Louis. *L’Architecture au futur depuis 1889*. Paris: Phaidon, 2012.

Дравиħ, Јован. „Мали станови.” *Београдске општинске новине* (Dravic, Jovan. „Mali stanovi.” *Beogradske opštinske novine*) 7–8 (1933): 488–489.

Ђониħ, Србислав. „Однос између заразних болести и станова.” *Београдске општинске новине* (Đonić, Srbislav. „Odnos između zaraznih bolesti i stanova.” *Beogradske opštinske novine*) 3 (1935): 167–169.

[15] Apartment building with one communal kitchen

Ђорђевић, Боривоје. „Значај малих радничких станова за антитуберкулозну профилаксу.” *Београдске општинске новине* (Đordević, Borivoje. „Značaj malih radničkih stanova za antituberkuloznu profilaksu.” *Beogradske opštinske novine*) 7–8 (1933): 453–455.

Ђорђевић, Петар. „Живот на београдској периферији: физиономија периферије представља данас ружно наличје Београда.” *Београдске општинске новине* (Đordević, Petar. „Život na beogradskoj periferiji: fizionomija periferije predstavlja danas ružno naličje Beograda.” *Beogradske opštinske novine*) 3 (1930): 198–201.

„Француска подиже у масама јевтине станове.” *Београдске општинске новине* („Fransuka podiže u masama jevtine stanove.” *Beogradske opštinske novine*) 10 (1937): 699.

Главиниħ, Милан. „Општина као регулатор грађевинско уметничког стварања у граду.” *Београдске општинске новине* (Glavinić, Milan. „Opština kao regulator građevinsko umetničkog stvaranja u gradu.” *Beogradske opštinske novine*) 8 (1932): 494–498.

Херенда, Антон Бруно. „Колико и како се зидало у Београду од 1919 год. до данас.” *Београдске општинске новине* (Herenda, Anton Bruno. „Koliko i kako se zidalo u Beogradu od 1919. god. do danas.” *Beogradske opštinske novine*) 6 (1933): 402–407.

Kahle, Darko. „Zagrebačka ugrađena najamna kuća u razdoblju od 1935. do 1945. godine.” *Prostor* 11/1 (2003): 33–44.

Koch, Daniel. “On Avoidance: Reflections on Processes of Socio-spatial Structuring.” *Civil Engineering and Architecture* 4/2 (2016): 67–48.

Кујунџиħ, Воја. „Станови сиромашнијих Београђана.” *Београдске општинске новине* (Kujundžić, Voja. „Stanovi siromašnijih Beograđana.” *Beogradske opštinske novine*) 7–8 (1933): 467–468.

Максимовиħ, Бранко. „Проблем ванградских насеобина: када и како ће се решити питање дивљих насеља у Београду и око њега?” *Београдске општинске новине* (Maksimović, Branko. „Problem vangradskih naseobina: kada i kako će se rešiti pitanje divljih naselja u Beogradu i oko njega?” *Beogradske opštinske novine*) 1 (1930): 17–19.

Максимовиħ, Бранко. „Комунално-технички проблеми: рационализам модерних станова за минимум егзистенције.” *Београдске општинске новине* (Maksimović, Branko. „Komunalno-tehnički problemi: racionalizam modernih stanova za minimum egzistencije.” *Beogradske opštinske novine*) 9–10 (1930): 486–490.

Максимовиħ, Бранко. „Питање малих станова у Београду.” *Београдске општинске новине* (Maksimović, Branko. „Pitanje malih stanova u Beogradu.” *Beogradske opštinske novine*) 7–8 (1933): 469–472.

Милутиновиħ, Света. „Питање самачких станова.” *Београдске општинске новине* (Milutinović, Sveta. „Pitanje samačkih stanova.” *Beogradske opštinske novine*) 6 (1934): 446–448.

„Нови станови за престоничку сиротињу.” *Београдске општинске новине* („Novi stanovi za prestoničku sirotinju.” *Beogradske opštinske novine*) 6 (1940): 611–613.

Обрадовиħ, Јован. „Примена грађевинског закона на уређење и изграђивање Београда.” *Београдске општинске новине* (Obradović, Jovan. „Primena građevinskog zakona na uređenje i izgrađivanje Beograda.” *Beogradske opštinske novine*) 1 (1933): 11–21.

Петровиħ, Манојло. „Стална изложба хигијенских станова у Прагу.” *Београдске општинске новине* (Petrović, Manojlo. „Stalna izložba higijenskih stanova u Pragu.” *Beogradske opštinske novine*) 8 (1930): 422–423.

Поповиħ, Драгомир. „Јефтини станови.” *Београдске општинске новине* (Popović, Dragomir. „Jeftini stanovi.” *Beogradske opštinske novine*) 7–8 (1933): 476–483.

Поповиħ, Драгослав. „Општински станови у Београду.” *Београдске општинске новине* (Popović, Dragoslav. „Opštinski stanovi u Beogradu.” *Beogradske opštinske novine*) 21–22 (1931): 1384–1392.

Поповиħ, Драгослав. „Архитектура у Београду.” *Београдске општинске новине* (Popović, Dragoslav. „Arhitektura u Beogradu.” *Beogradske opštinske novine*) 12 (1932): 787–790.

„Раднички станови, набавке из Чехословачке и водовод.” *Политика* („Radnički stanovi iz Čehoslovačke i vodovod.” *Politika*) (21. 7. 1928): 7.

Sonne, Wolfgang. “Dwelling in the Metropolis: Urbanity as a Paradigm in Modern Housing 1890–1940.” *Positions* 1 (2010): 122–145.

Видаковиħ, Слободан. „Изграђивање малих станова у европским градовима.” *Београдске општинске новине* (Vidaković, Slobodan. „Izgrađivanje malih stanova u evropskim gradovima.” *Beogradske opštinske novine*) 6 (1935): 363.

Видаковић, Слободан. „Предлози за решење питања изградње малих станова у Београду и рушења Јатаган-мале“, *Београдске општинске новине* (Vidaković, Slobodan. „Predlozi za rešenje pitanja izgradnje malih stanova u Beogradu i rušenja Jatagan-male.” *Beogradske opštinske novine*) 9 (1935): 537.
Vukanović, Katarina. „Batina tvornica i naselje u Borovu kraj Vukovara.” *Essehist* 6 (2014): 119–125.
Vuksanović Macura, Zlata. *Život na ivici: stanovanje sirotinje u Beogradu 1919–1941*. Beograd: Orion Art, 2012.
Weddle, Robert. “Housing and Technological Reform in Interwar France: The Case of the Cité de la Muette.” *Journal of Architectural Education* 54/3 (2001): 167–175.
„Жеље и потребе осталих крајева Београда.” *Београдске општинске новине* („Želje i potrebe ostalih krajeva Beograda.” *Beogradske opštinske novine*) 7–8 (1940): 702–704.

Владана Б. Путник Прица

О РАЗВОЈУ ТИПОЛОГИЈЕ МАЛОГ СТАНА У БЕОГРАДУ ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

Резиме

Развој просторне организације малих станова доживео је свој процват током међуратног периода у Европи. Проблем недостатка малих а хигијенских станова постојао је и у европским градовима и у Београду. Програмска и активистичка димензија коју је модерна архитектура поседовала имала је одјека и на појединим запаженим београдским архитектима попут Бранка Максимовића и Јана Дубовија. Међутим, и интелектуалци попут новинара Слободана Видаковића залагали су се за побољшање услова становања у југословенској престоници. У раду су приказани пионирски покушаји развоја типологија станова мале квадратуре, који ће у послератном периоду имати значајну улогу у формирању београдске школе становања.

Кључне речи: мали стан, типологија, стамбена архитектура, међуратни период.

* Уредништво је примило рад 11. I 2019. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 72.071.1:929 Jeftanović J.
72(497.11)

ЈЕЛЕНА Д. ГАЧИЋ
Универзитет у Београду, Филозофски факултет*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Преглед опуса архитекте Јованке Јефтановић (1912–1994)

САЖЕТАК: Јованка Јефтановић је једна од најзначајнијих жена које су у међуратном периоду дипломирале на Архитектонском факултету Универзитета у Београду и остварила професионални ангажман у послератном раздобљу. Утврђено је да је пројектовала дванаест објеката, углавном јавне, пословне и стамбене намене, и један споменик, као и да је припремила седам урбанистичких планова и рестаурацију три споменика културе, како самостално тако и у сарадњи са другим архитектама. Њен опус се може класификовати на београдски, златиборски и крагујевачки, по местима на којима је остварила своја кључна дела. Иако је у историографији правовремено препознат њен значај, целокупан рад није био предмет потпунијих разматрања. Отуд, уз познате, овом приликом се износе и непознате чињенице из живота и рада архитекте Јефтановић, у циљу што комплетнијег тумачења њене улоге у домаћем послератном градитељству.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Јованка Јефтановић, српска послератна архитектура, урбанизам, Златибор, ентеријер, ауторска архитектура.

УВОД

Детаљним истраживањем опуса архитекте Јефтановић (сл. 1) долази се до закључка да њено стваралаштво није било предмет опсежнијих монографских истраживања, иако је правовремено препознато као значајно. У склопу студија које анализирају архитектонско стваралаштво у Србији друге половине XX века, дела Јованке Јефтановић су тумачена спорадично и штуро. Њен рад је углавном коментарисан кроз историографске фрагменте и паралелизме (Митровић 1953; 1994; 2012; Бркић 1992; Ђуриђ-Замоло 1996; Kadijević 1999). Није то у нас усамљен случај, јер је рад градитеља послератног раздобља превасходно приказан у синтетичким разматрањима српске архитектуре, док је монографски осврт на њихову делатност редак.

* jgacic@sezampro.rs

Сл. 1. Фотографија Јованке Јефтановић (http://www.zlatibor.rs/vest/jovanka-jeftanovic-je-zlatiboru-udahnula-lepotu)

Почетак стваралачке делатности Јованке Јефтановић, од краја пете до почетка осме деценије XX века, везује се за период успона модерне ауторске архитектуре интернационалног усмерења. Томе је претходило коренито преуређење градитељских токова у Србији, примерено идеолошким циљевима нове власти у новоуспостављеној Савезној Федеративној Републици Југославији. Године непосредно после рата, између 1945. и 1950, у историографији се нотирају као време утицаја Совјетског Савеза, те агитпропа и соцреализма у уметности и култури (Милашиновић Мариć 2017: 17). Већ око 1950. године друштвена средина је била спремна за неповратно разилажење са идејама социјалистичког реализма, када је било одржано Саветовање архитеката у Дубровнику (Живанчевић 2012: 546). Постепено, архитекти се одвајају од постојеће архитектонске праксе тежећи ка студиозном а не унапред нормираном разматрању архитектонских проблема. Архитектура шездесетих и седамдесетих година, уз све стилске, морфолошке и структуралне разлике које су се наслањале на глобални тренд преозначавања „интернационалног" језика модернизма, временом је постала означитељ пожељних друштвених вредности. Као симболичан и дослован израз владајућег идеолошког поретка, архитектура је заступала идеју прогреса, слободе, транзиције и непрестане еволуције, подупирући модернизацију југословенског друштва (Игњатовић 2012: 692). Управо је у оваквом друштвено-историјском и културном контексту стварала архитекта Јованка Јефтановић, негујући индивидуални израз у склопу модерне архитектуре интернационалног усмерења, означаваног синтагмом „Београдска школа".[1]

БИОГРАФИЈА ЈОВАНКЕ ЈЕФТАНОВИЋ

Јованка Јефтановић је рођена 7. јануара 1912. године у Београду (Марковић 1939: 123), у породици угледног сарајевског трговца Димитрија Јефтановића. Према самосталном истраживању историчара Милисава Р. Ђенића,[2] породица Јефтановић је била веома имућна, са изразитом свешћу о сопственој националности, о чему сведочи обилна финансијска помоћ организацији Млада Босна и другим националним покретима који су програмски били опредељени за ослобођење Босне и Херцеговине од аустроугарске окупације. Након Сарајевског атентата поједини чланови породице хапшени су и саслушавани, проглашавани за саучеснике, што је био повод да се преселе у Београд. Ту се

[1] Београдска школа архитектуре је термин који означава делатност напредних архитеката попут Алексеја Бркића, Михајла Митровића, Владете Максимовића, Милорада Мацуре, Богдана Богдановића, Ивана Антића, Уроша Мартиновића, Угљеше Богуновића, Милана Лојанице и других. Њихово стваралаштво у целини карактерише антидогматизам, прихватање идеологије функционализма и интернационалног стила у архитектури. Може се рећи да су на формирање београдске школе архитектуре пресудан утицај извршили међуратни архитекти Милан Злоковић и Никола Добровић (Маневић 1972: 30; Мартиновић, Стојановић 1978: 111–112).

[2] Истраживање је доступно на следећем линку: http://www.zlatibor.rs/vest/jovanka-jeftanovic-je-zlatiboru-udahnula-lepotu.

школовала Јованка Јефтановић и марта 1937. године дипломирала архитектуру на Техничком факултету (Марковић 1939: 123).[3]

По завршеном школовању запослила се у бироу инж. Ђорђа Лазаревића и Владете Максимовића, где је радила све до 1941. године (Маневић 2008: 170). Рат је прекинуо њено бављење струком, а после рата се као Добровићева сарадница посветила урбанизму. Радила је у Урбанистичком бироу Општине града Београда 1945. године, Урбанистичком институту од 1945. до 1948, а у Урбанистичком заводу Србије на обнови земље, пројектовању индустријских, рударских насеља, бањских и градских агломерација. Од 1950. до 1954. године ради у Пројектном бироу „Србија", а већ следеће године са богатим урбанистичким искуством основала је пројектантски биро „Пројектбиро" са блиским сарадницима Михајлом Митровићем и Радивојем Томићем, и у њему је радила до пензионисања 1968. године (Митровић 1994: 102). У „Пројектбироу" је својим радом, пројектујући стамбене зграде, хотеле и остале јавне објекте, допринела угледу ове пројектантске куће, више пута награђиване највишим наградама. Награђена је почасном дипломом града Крагујевца (Ђуриђ Замоло 1996: 35). Након ангажмана на Златибору, остатак живота провела је у Београду, где је и умрла 1994. године. Михајло Митровић (1922–2018), дугогодишњи сарадник Јованке Јефтановић, оценио је њен одлазак са архитектонске уметничке сцене прилично незапаженим (Митровић 1994), што је иначе случај са сведоцима крупних друштвених преламања, научних и уметничких збивања у установљењу Друге Југославије (Kadijević 1999: 174).

УРБАНИСТИЧКА ДЕЛАТНОСТ

Урбанизам као наука о изградњи градова у предратној Југославији постојао је само у рудиментарним назнакама, а прекретнички и најозбиљнији корак начињен је средином четрдесетих година, када је урбанизам и код нас уведен у модерне токове светских искустава (Митровић 1994: 102). У ово доба, урбанизам у изградњи социјализма добија нови подстицај и повољне услове за развој, добија праву садржину – остварење најповољнијих услова за живот најширих народних маса и за подизање животног стандарда народа (Митровић 1953: 12). Период од 1941. до 1945. године оставио је за собом трагове разарања и ратне пустоши на знатном броју наших градова и насеља, попут Београда, Лесковца, Ниша, Сјенице, Пријепоља и многих других (Митровић 1953: 15). На такво затечено стање требало је надовезати нови живот у новој заједници слободних и равноправних људи, борбе за обнову земље, њено економско јачање и осамостаљење, а као последица тога, прилив новог становништва у градове и оснивања нових насеља.

Када је у ослобођени Београд стигао Никола Добровић, још пре рата афирмисани стваралац, одмах му је поверено да хитно организује урбанистичку службу Србије. Добровић је организовао конкурс на који је позвао младе људе заинтересоване за нову урбанистичку науку и праксу. Обавезао их је да му предају један истраживачки рад на одређену урбанистичку тему, на основу чега је одлучио у избору (Митровић 1994: 102). Све одабране личности су касније обележиле развој српског урбанизма и архитектуре. Били

[3] Диплома бр. 5076 од 11 – V – 1937 (Марковић 1939: 123).

су то архитекти Ратомир Богојевић, Станко Мандић, Милорад Мацура и Јованка Јефтановић, која је прве године своје каријере провела у еминентним институцијама попут Урбанистичког бироа Општине града Београда (Маневић 2008: 170).

Први професионални ангажман у каријери архитекте Јефтановић јесте рад на генералном урбанистичком плану Крупња, 1947. године. Због учествовања становника Крупња у Народноослободилачком покрету ово место је разорила немачка казнена експедиција 1941. године (Митровић 1949: 32). Варошица је изгорела до темеља, тако да се приликом израде регулационе основе могло рачунати са чистим тереном. Архитекта Јефтановић је детаљно испитала географске, климатске и друге чиниоце области Рађевине, у којој се налази Крупањ. Предвидела је стварање једног летовалишног и туристичког центра да би се користили ванредне лепоте непосредне околине и повољни климатски услови. Двострука улога Крупња обележена је у регулационој основи подвијањем дела намењеног становништву од оног намењеног посетиоцима, постављањем у средини објеката који треба да служе потребама и једних и других (културни дом са библиотеком, купалишни базен и сл.) (Митровић 1949: 33). Као материјал за изградњу највећег броја објеката долазили су у обзир, по критеријумима архитекте Јефтановић, дрво и камен, јер се налазе у непосредној близини насеља (Митровић 1949: 34).

Брига о усклађивању свих аспеката неопходних за испуњење како основних тако и естетских потреба човека, архитекта Јефтановић је поновила на изради регулационих планова Крагујевца, рудника Рудовци, Аранђеловца, Барајева и рудничког стамбеног насеља Морава, где је водила рачуна о оријентацији терена, рељефу, носивости и климатским условима (Митровић 1953: 242). Занимљиво је истаћи да је радила на плану Вуковог сабориштa у Тршићу, као и на рестаурацији Старог здања у Аранђеловцу, Петроварадинске тврђаве у Новом Саду и тврђаве Кале у Скопљу (Балдани 1977: 20).

БЕОГРАДСКИ ОПУС

Почетак архитектонске делатности у Београду архитекте Јефтановић означава стамбено-пословна зграда „Пројектбироа” коју је пројектовала у сарадњи са архитектама Михајлом Митровићем и Радивојем Томићем, 1957. године (Милашиновић Мариħ 2017: 237). Пошто је првобитни захтев за грађење зграде „Пројектбироа” у Улици Теодора Драјзена одбијен, Јефтановић, Томић и Митровић су одлучили да објекат сагради у историјском центру града, на месту порушене куће трговца Барловца у Кондиној улици број 1а (Kadijević 1999: 33) (сл. 2). Архитектонски концепт грађевине прилагођен је потребама становања и рада оснивача „Пројектбироа”, чије су се радне просторије налазиле на петом, шестом и седмом спрату (Kadijević 1999: 33). Фасада објекта је асиметрична – чине је истурени еркерни рам са балконима и равна површ са подеоним тракама. Основе станова, гаража и просторија атељеа могу да послуже као пример функционално решеног, целовитог простора за рад и становање. Вредно је истаћи да се у овој згради налазе и двоетажни станови, ретки у архитектури тог доба (Kadijević 1999: 34). Терасе су оријентисане према југоистоку, према сунцу и светлу: целокупни ансамбл одише прилагођавањем људским потребама (Маневић 1962: 28). У ентеријер улазне

Сл. 2. Пословно-стамбена зграда у Кондиној број 1а, Београд (фото: Ј. Гачић)

зоне зграде су аплицирани рељефи, мозаик и витражи (Милашиновић Мариħ 2017: 238).

У хронолошки приближно време, крајем педесетих и почетком шездесетих година XX века, архитекта Јефтановић је била ангажована да у Обреновцу пројектује зграду Скупштине Општине и робну кућу.[4] Зграда Општине се данас налази у Улици Вука Караџића број 74, чине је два подужна, правоугаона тракта повезана ходником. Састоји се од канцеларија и осталих пословних просторија које својим распоредом и унутрашњом организацијом у потпуности одговарају намени објекта. Фасаду карактерише складна равнотежа једноставних, прочишћених облика и употребљених материјала – смењују се камен и опека. Динамичност пружају раван кров шиљасто завршен на угловима, као и улаз обележен настрешницом. Робна кућа је изграђена 1969. године, на естетски уприличеном простору. Носила је име по првоборцу Милосаву Јовановићу, чија се биста налази испред објекта.[5] Као и на згради Општине, примењени су подужни, правоугаони трактови, бетонске настрешнице, и камен и опека у изградњи.

Нагли послератни урбани развој Београда условио је веома интензивну стамбену изградњу, али је индивидуална породична изградња била сведена на ограничен број (Митровић 2012: 45). О томе сведочи пример адаптације резиденције Швајцарске амбасаде у Улици Андре Николића број 30, на Сењачкој падини у Београду. На пројектној документацији која се чува у Историјском архиву града Београда, као главни пројектанти

[4] Претпоставља се да је пројектна документација оба објекта уништена приликом мајских поплава 2014. године.

[5] Пошто пројектна документација није сачувана, драгоцене податке представљају сведочанства савременика. У овом случају, то је сећање Дејана Ковачевића, објављено на интернету. Вид.: https://obrenovac.org/od-igle-do-lokomotive-prica-o-robnoj-kuci/.

су потписани Јованка Јефтановић и Михајло Митровић (ИАБ, Ф-VII-3-1963). Они су приступили адаптацији објекта изграђеног још 1930. године за потребе швајцарског амбасадора и његове породице коју су у целини извели 1963. године (ИАБ, Ф-VII-3-1963). Грађевину карактерише квадратна основа, са једноставном организацијом простора у сведеном габариту двоводне конструкције. На чистим фасадним равнима је развијен лапидаран архитектонски цртеж алтернирањем наглашених отвора и мирних зидних маса (Митровић 2012: 45).

ЗЛАТИБОРСКИ ОПУС

Одазивајући се позиву туристичких посленика Златибора, у време кад се туристичка привреда у овом крају налазила у тешкој ситуацији, Јованка Јефтановић је дошла како би указала на актуелне пропусте и одредила смернице за даљи развој. Наиме, одговорни људи у чајетинској општинској власти и Управи ваздушне бање Златибор дошли су до закључка да ће наставак дотадашњег пословања туристичке привреде неминовно пропасти, па су за саветнике ангажовали архитекту Јефтановић и др Драгослава Смиљанића, познаваоца климатологије Златибора, и они у пролеће 1955. године долазе на Партизанске воде. Јованка Јефтановић је урадила генералне урбанистичке планове Партизанских вода и Палисада.[6] Потписивала је пројекте који су се уклапали у тамошњи амбијент. У обзир су долазиле планинске куће алпског, тиролског, нордијског и златиборског типа осавремењене новим садржајима. Пажљиво је бирала локације, суптилно уклапајући објекте у природни амбијент, трудећи се да што више буду изложени сунцу.

Посебно се издвајају хотел и депанданс „Палисад", чије су припреме за изградњу започете 24. фебруара 1958. године, обезбеђивањем решења Народног одбора општине Чајетина (ИАУ, 965/1 – 68) (сл. 3). Изградња прве и друге етапе хотела је трајала до 1971. године, а депанданса до 1967. године, о чему сведоче плочице постављене испред главних улаза. Паралелно са изградњом Хотела „Палисад" архитекта Јефтановић је радила и на адаптацији ловачког дома у насељу Водице (сл. 4), од 27. децембра 1968. године, сарађујући са инвеститором, угоститељским предузећем „Слога" из Титовог Ужица (ИАУ, 02 – 570/1; а/а – 0235). Приликом пројектовања

Сл. 3. Хотел „Палисад", Златибор (https://stuptravel.rs/putovanja/hotel-palisad-4-zlatibor-srbija/)

[6] Вид.: http://www.zlatibor.rs/vest/jovanka-jeftanovic-je-zlatiboru-udahnula-lepotu.

Сл. 4. Ловачки дом, Златибор (фото: Ј. Гачић)

оба објекта, Јованка Јефтановић је као непосредни узор имала фолклорну архитектуру, ослањајући се на градитељску традицију регије, што се разазнаје у коришћењу како форме и детаља, тако и материјала. Могу се сврстати у регионалну архитектуру, јер су приликом њихове изградње коришћени традиционални материјали – дрво, камен и опека, и то из оближњих мајдана и фабрика. Нарочиту пажњу је посветила уређењу ентеријера, стварајући пријатна места за боравак. Истиче се главни хол Хотела „Палисад” чији је под обложен венецијанским мермером, са столаријом од суве чамовине и борове грађе, у боји слоноваче (ИАУ, 965/1 – 68). Путовала је по Војводини и на пијацама и аукцијама куповала уникатне експонате, па чак и слике познатих сликара попут Стојана Аралице и Саве Шумановића.

Остварујући свој професионални ангажман на Златибору, у сарадњи са Владиславом Владисављевићем, 1959. године, пројектовала је мотел типа А који у стручној литератури до сада није био познат приликом сагледавања њеног опуса (ИАУ, 5110/59), ресторан „Златни бор” приликом дограђивања Хотела „Палисад” и споменик на Партизанским водама (сл. 5). Овај споменик је

Сл. 5. Споменик на Партизанским водама (https://www.privzgram.com/tag/visitzlatibor)

Сл. 6. Зграда полиције, Ужице (https://foursquare.com/v/mup--policijska-stanica-užice/4eb997b9823126aa317f29fa/photos)

реализован у периоду од 1959. до 1961. године, у сарадњи са вајарком Аном Бешлић, како би меморисао страдање рањеника приликом евакуације Ужичке болнице 1941. године (Балдани 1977: 20; Мијатовић 2008: 66). Споменик је реализован у виду високог, белог каменог стуба који се сужава ка подножју. На њему су исписани стихови Васка Попе „Не дам ово Сунце у очима, не дам ово хлеба на длану" (Мијатовић 2008: 66). Кретање од иконичке фигуре ка аиконичкој и аутономном виталном облику може се запазити на овом споменику, где је свака препознатљивост елиминисана (Šuvaković 2008: 29).

У Ужицу је пројектовала зграду полиције, која такође није била позната у историографији као њено дело (сл. 6).[7] Секретаријат унутрашњих послова Титово Ужице је, као инвеститор, поднело још 1964. године неопходну документацију одељењу за финансије Скупштине Општине Титовог Ужица за изградњу новог објекта за своје потребе, па је изградња завршена већ наредне године. Објекат је лоциран поред зграде Суда и Ваљаонице бакра, са којима чини урбанистичку целину. Фасаде поменутих зграда оријентисане су према улицама Вите Пантовића и Сердара Мићића, тако да образују мањи трг који се уклапа у урбанистичко решење овог дела града.

Зграда је пројектована са приземљем и три спрата на вишем делу и анексом са приземљем и два спрата на нижем делу. У приземљу и на спратовима су смештене шалтер-сале, учионице, сала за одржавање састанака, канцеларије и остале просторије неопходне за адекватно функционисање СУП-а. Главну фасаду карактерише мирно и једноставно решење, сведених форми. Одликује се хоризонталним гредама од вештачког камена на којима се смењују удвојени прозори са потпрозорницима сачињеним од мозаик-коцке у боји. Пројектовала је остварење доброг функционалног решења, стабилне конструкције, као и обраду спољашњости која одговара како локацији тако и намени објекта у складу са важећим техничким прописима.

Пројектовање зграде СУП-а је заправо било саставни део реконструкције Титовог Ужица и адекватно је урбанистички уклопљено са реализацијом Трга партизана, што

[7] Захваљујем др Душку Кузовићу на уступљеној пројектној документацији.

је отпочело 1957. године.[8] Остварена је компактна целина у виду централног простора са споменником маршалу Титу, чија је изградња трајала све до 2001. године (Миливојевић 2018: 5). Важно је поменути да су пројектанти зграда на Тргу најеминентнији архитекти тог времена: потоњи професори Станко Мандић и Милорад Пантовић, Иванка Распповић, Ружица Илић, Светлана Кана Радевић и Љупка Андонов (Миливојевић 2018: 8). Они су искористили прилику, амбиције политичара и привредника, па су у провинцијалну средину донели, сходно задатку и личном интегритету, потпуно нове погледе на архитектуру и урбанизам.

КРАГУЈЕВАЧКИ ОПУС

Почетак делатности архитекте Јефтановић у Крагујевцу обележавају стамбени солитери који се данас налазе у Улици Николе Пашића, изграђени 1965. године (Општина Крагујевац, 0609-10971/65; Трифуновић 1995: 102) (сл. 7). Наиме, према тадашњем урбанистичком решењу града Крагујевца, било је предвиђено да се у зеленом продору, код Трга пред Општином изгради неколико стамбених кула које би биле идентичне, само различите основе у приземљу. Пре него што је изградња започела, било је неопходно извршити увид у урбанистички план града, што је урадио архитекта Миладин Прљевић, 20. јула 1960. године (Општина Крагујевац, 0609-10971/65). Према његовом извештају, пројекат стамбених кула је требало прилагодити локацији и урбанистичким захтевима, што је задовољио пројекат архитекте Јефтановић, тада запослене у „Пројектбироу". Стамбене куле су унеле боју, ред и меру својом спољашњом обрадом са поливинилским завесама у боји (Маневић 1964: 28).

Сл. 7. Стамбени солитер, Крагујевац (фото: Ј. Гачић)

Садрже подрум, 14 спратова и поткровље. Спратови су искључиво стамбене намене, са постављеним једнокраким степеништем и заобљеним подестима

[8] Најинтензивнији период изградње Трга трајао је од 1953. године, када је расписан конкурс, па све до завршетка Телекомуникационог центра (1964) и ентеријерног уређења Народног позоришта (1967), архитекте Станка Мандића. Крај целог процеса обележила је изградња Хотела „Златибор" 1981. године, дело Светлане Кане Радевић (Миливојевић 2018: 17).

Сл. 8. Хотел „Крагујевац” (http://www.hotel-r.net/rs/hotel-kragujevac)

који су простору пружили барокизирани изглед (Маневић 1964: 28). У солитерима је смештено 86 станова, једнособних, двособних и трособних (Општина Крагујевац, 0609-10971/65), изузетно комфорних и функционалних чак и данас. Вредно је истаћи да је приликом обрада фасада било неопходно водити рачуна о обради постојећих солитера и објеката који су се налазили у непосредној близини, уз неопходно консултовање са надлежном урбанистичком службом (Општина Крагујевац, 0609-10971/65).

Пројектујући Хотел „Крагујевац”, Јефтановић је комплетирала завршну архитектонску тему урбанистичког ансамбла „Продор” којим је реконструисано централно ткиво града у периоду од 1962. до 1964. године (Petrović 1967: 30). Остварила је изванредно архитектонско решење које кореспондира са архитектуром околних зграда (сл. 8), поготово са зградом Градског дома архитекте Момчила Поповића из 1961. године јер су ова здања обликована и решена на истоветан начин. У обради ентеријера се истиче део заједничког зида између хола и ресторана у обрађеном бакру и бојеном стаклу, који је дело вајарке Ане Бешлић (Petrović 1967: 30). *Девојчица са цветом* вајарке Мире Сандић заједно са базеном чини саставни део атријума поред улаза (Petrović 1967: 30). Након приватизације хотела 2005. године, фасада је измењена и скоро је непрепознатљива, иако је задржана основна диспозиција објекта.

Последњи изведени објекат архитекте Јефтановић јесте Хотел „Шумарице”, завршен 1976. године (сл. 9), о чему сведочи плочица поред главног улаза. Налази се у рејону Спомен-парка, непосредно уз објекат Ловачког дома (Општина Крагујевац, 305-3510--773/06). Објекат је одељен на више међусобно повезаних трактова, са главним прилазом из правца некадашњег простора за паркирање. Јованка Јефтановић је фасаде хотела решила имајући у виду старије узоре, односно архитектуру конака, или османско-балканску архитектуру, на коју је први указао Алексеј Бркић (1992: 322). Вероватно је као непосредни узор послужио комплекс кнеза Милоша Обреновића у Крагујевцу. Утицаји се могу уочити у основним волуменима грађевине, архитектонским елементима, еркерима који се налазе на западној и источној фасади, двоводном стрмом крову, балконима, димњацима и контрастирању омалтерисаних и дрвених површина. У уређењу ентеријера су

Сл. 9. Хотел „Шумарице”, Крагујевац (фото: Ј. Гачић)

коришћени скупоцени и квалитетни материјали, попут мермерних плоча и итисон тепиха, чија су величина, боја и врста зависиле од избора архитекте Јефтановић, која је у пројектној документацији означена и као пројектант ентеријера (Општина Крагујевац, 305-3510-773/06).

ЗАКЉУЧАК

Значај делатности Јованке Јефтановић у српској послератној архитектури је вишеструк. На својим објектима је исказала уметничке и функционалне вредности, као и посвећеност свим аспектима пројектовања, преко разраде детаља ентеријера до смелих конструктивних решења. Посебну пажњу је посвећивала усклађивању спољашњости и унутрашњости грађевине, које су убрзо постајале симболички репери ширег окружења. Водила је рачуна о просторном позиционирању, контрастирању материјала и њиховом кохерентном уклапању у природни амбијент. Била је свесна значаја властитог доприноса, па је постављала плочице са својим именом на маркантним местима, поред главних улаза у објекте. Разматрањем опуса Јованке Јефтановић уочава се потреба за даљим монографским истраживањима дела њених савременика, чиме би се остварио потпунији увид у њихове међусобне утицаје и доприносе општем цивилизацијском развоју.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Baldani, Juraj. *Revolucionarno kiparstvo*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1977.

Бркић, Алексеј. *Знакови у камену: српска модерна архитектура: 1930–1980*. Београд: Савез архитеката Србије (Brkić, Aleksej. *Znakovi u kamenu: srpska moderna arhitektura: 1930–1980*. Beograd: Savez arhitekata Srbije), 1992.

Живанчевић, Јелена. *Социјалистички реализам у архитектонској и урбанистичкој теорији и пракси Југославије*. (Докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет (Živančević, Jelena. *Socijalistički realizam u arhitektonskoj i urbanističkoj teoriji i praksi Jugoslavije*. (Doktorska disertacija). Beograd: Arhitektonski fakultet), 2012.

Ђурић-Замоло, Дивна. *Грађа за проучавање дела жена архитеката са Београдског универзитета, генерације 1896–1940. године*. Београд: Заједница техничких факултета Универзитета – Музеј науке и технике – Лола институт (Đurić-Zamolo, Divna. *Građa za proučavanje dela žena arhitekata sa Beogradskog univerziteta, generacije 1896–1940. godine*. Beograd: Zajednica tehničkih fakulteta Univerziteta – Muzej nauke i tehnike – Lola institut), 1996.

Ignjatović, Aleksandar. „Tranzicija i reforme: arhitektura u Srbiji 1952–1980." U: Šuvaković, Miško (ur.). *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Realizmi i modernizmi tokom hladnog rata* 2. Beograd: Orion art, 2012, 689–710.

Kadijević, Aleksandar. *Mihajlo Mitrović: projekti, graditeljski život, ideje*. Beograd: Muzej nauke i tehnike – Muzej arhitekture, 1999.

Manević, Zoran. „U potrazi za savremenim stanom." *Arhitektura urbanizam* 16 (1962): 23–29.

Manević, Zoran. „Soliteri u Kragujevcu i Beogradu." *Arhitektura urbanizam* 27 (1964): 28.

Manević, Zoran. *Srpska arhitektura 1900–1970*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.

Маневић, Зоран (ред.). *Лексикон неимара = Encyclopaedia architectonica*. Београд: Грађевинска књига (Manević, Zoran (red.). *Leksikon neimara = Encyclopaedia architectonica*. Beograd: Građevinska knjiga), 2008.

Марковић, Војислав. *Именик дипломираних инжињера и архитеката на Техничком факултету Универзитета у Београду: 1919–1938*. Београд: Технички факултет (Marković, Vojislav. *Imenik diplomiranih inžinjera i arhitekata na Tehničkom fakultetu Univerziteta u Beogradu: 1919–1938*. Beograd: Tehnički fakultet), 1939.

Martinović, Uroš, Bratislav Stojanović. *Beograd: 1945–1975: urbanizam: arhitektura*. Beograd: Tehnička knjiga, 1978.

Mijatović, Mileta. „Ovde je metak ludovao." *DANS: Društvo arhitekata Novog Sada* 63 (2008): 66–67.

Милашиновић Марић, Дијана. *Полетне педесете у српској архитектури*. Београд: Орион арт (Milašinović Marić, Dijana. *Poletne pedesete u srpskoj arhitekturi*. Beograd: Orionart), 2017.

Миливојевић, Дејан В. *Процеси планирања, пројектовања и градње урбане целине Трга партизана у Ужицу*. (Докторска дисертација). Београд: Архитектонски факултет (Milivojević, Dejan V. *Procesi planiranja, projektovanja i gradnje urbane celine Trga partizana u Užicu*. (Doktorska disertacija). Beograd: Arhitektonski fakultet), 2018.

Mitrović, Mihajlo. „Regulacija Krupnja." *Arhitektura* 23–24 (1949): 32–34.

Митровић, Михајло. *Градови и насеља у Србији: развој, урбанистички планови и изградња: 1946–1951*. Београд: Урбанистички завод НРС (Mitrović, Mihajlo. *Gradovi i naselja u Srbiji: razvoj, urbanistički planovi i izgradnja: 1946–1951*. Beograd: Urbanistički zavod NRS), 1953.

Митровић, Михајло. „Јованка Јефтановић: in memoriam." *Архитектура и урбанизам* (Mitrović, Mihajlo. „Jovanka Jeftanović: in memoriam." *Arhitektura i urbanizam*) 1 (1994): 102.

Mitrović, Mihajlo. *Arhitektura Beograda: 1950–2012*. Beograd: JP Službeni glasnik, 2012.

Petrović, Zoran B. „Hotel 'Kragujevac' u Kragujevcu." *Arhitektura urbanizam* 40 (1967): 30–33.

Трифуновић, Верољуб. *Архитектура о Крагујевцу*. Крагујевац: Дирекција за урбанизам и изградњу (Trifunović, Veroljub. *Arhitektura o Kragujevcu*. Kragujevac: Direkcija za urbanizam i izgradnju), 1995.

Šuvaković, Miško. *Ana Bešlić (1912–2008)*. Beograd: Vojnoizdavački zavod, 2008.

АРХИВСКИ ИЗВОРИ

Историјски архив Београда, Ф-VIII-1963.

Историјски архив Ужице, 95/1-68.

Историјски архив Ужице, 02 – 570/1.
Историјски архив Ужице, а/а – 0235.
Историјски архив Ужице, 5110/59.
Општина Крагујевац, 0609-10971/65.
Општина Крагујевац, 305-3510-773/06.

Jelena D. Gačić

OVERVIEW OF THE ARCHITECTURAL OPUS OF JOVANKA JEFTANOVIĆ
(1912–1994)

Summary

Jovanka Jeftanović (1912–1994) is one of the most important women who graduated from the Faculty of Architecture at the University of Belgrade during the interwar period and gained professional engagement in the post-war period. To date, it has been established that she designed twelve buildings, used mostly for the public, business and residential purposes, and one monument. She also prepared seven urban plans and restored three cultural monuments, either independently or in cooperation with other architects. The key achievements of her opus she accomplished in Belgrade, Zlatibor, and Kragujevac. Although her importance was timely recognized in historiography, her complete opus has not been specially considered. Hence, in addition to the known, the unknown facts from the life and work of architect Jeftanović are presented, in order to complete the interpretation of her role in the Serbian post-war architecture.

Keywords: Jovanka Jeftanović, Serbian post-war architecture, urbanism, Zlatibor, interior, authored architecture.

* Уредништво је примило рад 14. XI 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 72(497.11 Beograd)"1947"
72(497.5 Zagreb)"1948/1953"

МИЛИЦА С. БОЖИЋ МАРОЈЕВИЋ
Универзитет у Београду, Филозофски факултет

МАРИЈА С. СТАНКОВИЋ
Центар за музеологију и херитологију*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Пионирски градови у Београду и Загребу – од места радости до простора антиутопије**

САЖЕТАК: У раду се бави упоредном анализом пионирских градова у Београду и Загребу с архитектонског, социолошког, феноменолошког и музеолошко-херитолошког аспекта. Њихов настанак, трајање и трансформације интерпретирају се кроз урбанистички и социополитички оквир, а у њиховом садашњем стању препознају се вредности у виду неискоришћених сведочанствених потенцијала. Како оба дечја града настају у фази послератне југословенске обнове градитељског фонда и стварања нових семантичких језгара, пионирски градови се тумаче као издвојени простори утопије који су имали за циљ да променом (политичког) пејзажа и функционисањем према друштвеним потребама омогуће несметани процес одрастања најмлађих у складу са југословенском социјалистичком идеологијом. Након распада Југославије, они пролазе кроз различите трансформације до места антиутопије, али им се путеви суштински не разилазе. Пионирски град у Београду данас има статус „заборављеног града", док је некадашњи Пионирски град у Загребу, а данас Град младих, проглашен за културно добро. Па ипак, упркос другачијем вредновању њихове сведочанствености, ни један ни други град немају квалитетну стратегију развоја и коришћења. Ова два примера нам на неки начин намећу и размишљање о комплексности која се крије иза модела „живота с наслеђем" којем у савременим херитолошким теоријама тежимо.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: пионирски град, Београд, Град младих, Загреб, југословенско наслеђе, модернизам, сведочанственост.

---

* mbozic@f.bg.ac.rs; marija.stankovic.007@gmail.com

** Истраживање је обављено у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије *Традиција и трансформација – историјско наслеђе и национални идентитет у Србији у 20. веку* (№ 47019).

ПОСЛЕРАТНИ МОДЕРНИЗАМ И СТВАРАЊЕ УТОПИЈСКИХ ПРОСТОРА

Након Другог светског рата, југословенска држава дала је себи задатак да изгради ново, егалитарно друштво. Основу за то њени виновници пронашли су у заједничком искуству рата и антифашистичкој борби, па су тако револуционарне тежње за животом у бољем, праведнијем свету прострујале одједном кроз све слојеве друштва – од најстаријих до најмлађих. Грађане је додатно интегрисала владајућа идеологија, односно „систем идеја, веровања и праксе", који ће постати не само механизам за интерпретацију, адаптацију и трансформацију стварности, већ и за индивидуалне идентификације и оријентације у збиљи (Докниħ 2013: 10).

Сл. 1. Фотографија улазне капије, Пионирски град, Београд (власништво Милоша Јуришића)

Мењање стварности било је замишљено темељно и подразумевало је и бригу о најмлађима, о Титовим пионирима, будућим носиоцима социјализма. У процесу њиховог „правилног одрастања", посебно важну улогу су имали издвојени дечји, односно пионирски градови. Иако оснивани у послератној Југославији за извођење ваншколских активности, њихове корене треба тражити у деветнаестовековној потреби за издвојеним просторима за децу, који ће после рата функционисати као сигурна и истовремено бајковита места, као својеврсни „простори утопије", „градови радости" и „пионирске републике" (Duda 2015: 20) (сл. 1). По том принципу су функционисала и два најпопуларнија пионирска града на нашим просторима: један формиран у Београду, а други у Загребу.

ПИОНИРСКИ ГРАД У БЕОГРАДУ

Добровољним радом омладинских радних бригада у Кошутњаку, године 1947. подигнут је београдски Пионирски град. Настао по нацрту архитекте Рајка Татића, чије стваралаштво покрива пет деценија рада у различитом социополитичком и културно-историјском окружењу, дечји град се формира на месту где је још у XIX веку постојао санаторијум за малишане који су ту долазили ради опоравка и побољшања свог општег здравља. За време кнеза Милоша Обреновића, Кошутњак је био познат као дворско ловиште, а слојевиту историју ове београдске падине употпуњују и подаци да је на месту данашњег комплекса за време Другог светског рата био смештен немачки војни штаб за Југоисточну Европу (Михајлов 2013: 145–149; Jović 2016: 2).

Осмишљен као дечја колонија павиљонског типа, с парковски уређеним међупростором, спортским теренима, дечјим игралиштима и летњом позорницом, Пионирски

град настаје са идејом да деца у њему проводе део свог школског и слободног времена у „игри, учењу и другом корисном раду, у разоноди и рекреацији" (*Програм рада* 1970: 3–10) (сл. 2). Његов комплекс, који се првобитно простирао на 8,4 ха, чинили су тада управна зграда, централни павиљон са позоришном салом и трпезаријом, девет приземних стамбених павиљона, летњи изложбени павиљон, музеј, библиотека, спортски објекти, телефонска централа и пошта. Посебно треба истаћи да су све планиране грађевине, према Татићевој замисли, опонашале стил планинских кућа, складно се уклапајући у амбијент кошутњачке шуме, па су тако у време када је комплекс отворен 1949. представљале прави архитектонски бисер за одмор ђака и наставу у природи (сл. 3). Како се брзо показало да се Пионирски град може користити

Сл. 2. Фотографија наставе у природи, Пионирски град, Београд (власништво Милоша Јуришића)

Сл. 3. Фотографија некадашњег изгледа централне зграде, Пионирски град, Београд (власништво Милоша Јуришића)

Сл. 4. Мира Сандић, *Хор*, 1974, Пионирски град, Београд (фото: Бобан Гледовић, 2017)

и у друге сврхе, поводом одржавања Светског првенства у атлетици 1961. године подигнута су још два павиљона. До 1962. године Пионирски град заузимао је чак 40 ха површине. Наредна адаптација изведена је 1969. године, када је управа Пионирског града одлучила да повеже све слојеве изградње у јединствену смислену целину, у складу са општом концепцијом оригиналног пројекта. У периоду од 1974. године до 1976. године, уместо централног павиљона који је некада садржао позоришну салу и трпезарију, постављена је нова главна зграда, изведена у опеци, са крововима на више вода који су покривени ћерамидом и великим стакленим површинама. Складно уклопљена у амбијент природе, површине 5000 м² са амфитеатром, учионицама и кабинетима, дело је архитеката Богдана Ћосића, Бранислава Симоновића и Милене Чурчић (Михалов 2013: 145–149).

У којој мери се промишљао изглед овог дечјег града и колико је био амбициозан пројекат сведочи и чињеница да се у њему налази и низ скулптура (сл. 4), тематски креираних и постављених тако да буду у нераскидивој вези са амбијентом, његовом наменом и функцијом.[1] Додатно, а по угледу на сличне иницијативе овог типа у свету, у склопу београдског Пионирског града постојала је и железница са станицама: Космај, Сутјеска и Јастребац. Међутим, шездесетих година, што због дотрајалости и неодржавања, што због великих трошкова, па чак и нереалних амбиција да се деца баве овим сложеним и тешким пословима, она је престала да ради.[2]

Почетком оружаних сукоба деведесетих година, који су довели и до распада Југославије, Пионирски град престаје да буде функционалан простор, и прераста у смештајни центар за интерно расељена лица. Данас сам комплекс чине централна управна зграда и десет павиљона како из првобитног тако и из периода каснијих наведених реконструкција, а пошто су у њему избеглице боравиле донедавно, готово свим овим просторима је потребна опсежна обнова не само у функционалном, грађевинском већ и у инфраструктурном и техничком смислу.

ГРАД МЛАДИХ У ЗАГРЕБУ

По урбанистичком плану Јосипа Сеисела (Josip Seissel), пројектима Ивана Витића (Ivan Ivo Vitić) за већи број павиљона, те Марјана Хаберлеа (Marjan Haberle), Иве Бар-

[1] То су следеће скулптуре: *Дечак и девојчица са књигом* Милана Бесарабића (1948), *Игра пионира* Јелене Јовановић (1962), *Дечак са ћупом* (1951) и *Бизон* (1956) Матије Вуковића, (непронађени) *Бик* Милорада Ступовског (1969) и *Хор* Мире Сандић (1974). Вид.: Šarenac 1995: 120–121.

[2] Више информација о Пионирској железници у Београду у: Божић Маројевић 2018: 52–69.

Сл. 5. Авионски снимак Пионирског града, данас Града младих, 1958.
(фото: Милан Павић, Архив Музеја града Загреба)

толића (Ivo Bartolić), Божидара Тушека (Božidar Tušek) и Бруна Милића (Bruno Milić) за други тип смештајних објеката, у периоду од 1948. до 1953. године, на површини од 56 ха, подигнут је Пионирски град у Загребу (сл. 5). За пејзажно уређење били су задужени Звонимир Фролих (Zvonimir Frölich) и Павао Унгар (Pavao Ungar), а свечаност поводом почетка радова одржана је на данашњем Тргу бана Јелачића (Perušić 2017: 216).

Идеја водиља њиховог пројекта базирала се на становишту да садржај и функција града креирају заједно смислену целину, чиме би се избегла грешка да се урбанистички имитира велики град. На тај начин се сврха Пионирског града подредила корисницима. Као локацију за Пионирски град, поменути аутори бирају шумовите, јужне обронке Медведнице, тачније, терен изнад села Гранешине. У то време, Гранешина је била периферија Загреба, док је данас урбана мултикултурална целина главног града Хрватске. Како је изабрани положај произашао из функције града, аутори су истицали да га треба градити

> u izrazito lijepoj okolini, živopisnoj i raznolikoj, u klimatski zdravom kraju. Teren je trebao biti pogodan za gradnju i u tehničkom i higijenskom pogledu, tj. geološki pogodan za građenje i sa mogućnosti snabdevanja zdravom pitkom vodom (Seissel, Vitić 1948: 3).

Сл. 6. Објекат за смештај, Град младих, некада Пионирски град, Загреб (фото: Мирослав Чулк, 2018)

Иако комплекс креира у време модернистичких ламела и техницистичког приступа градњи, Сеисел не прати тај популарни стил, већ план овог дечјег града прилагођава терену (сл. 6).[3] Задржавајући мерило краја, он не пројектује гломазне, високе објекте. Тако постиже склад изграђенога и неизграђенога, односно зеленила и садржаја, при чему ствара јединствену целину затечене природе, неправилног терена и архитектонске компоненте. У месечнику *Архитектура* из 1948. године, аутори то овако објашњавају:

> Sve su ove terase tako položene da se maksimalno koristila prirodna konfiguracija terena, a nastojalo se postići i to da se iz svake zgrade dobije slobodan vidik i pravilno osunčanje. Tražilo se, da se postiranjem terasa i grupiranjem grada, postigne što harmoničnija silueta i prostorna kompozicija grada. Zgrade i platoi bit će okuženi zelenilom, kao jedinstvenim parkom, tako da će se u konačnom sklopu uklopiti u prirodu u obliku vrtnog naselja. Iz toga razloga izbegavalo se stvaranje bilo kakvih krutih aksijalnih odnosa, jer bi oni u ovom predjelu i na ovom terenu bili neprirodni, nametnuti.[4]

[3] Читав концепт градње у супротности је са тенденцијама које у том моменту заступа „Congrès International d'Architecture Moderne" (CIAM).

[4] Seissel, Vitić 1948: 3–13; у овом приказу објављене су драгоцене студије, тлоцрти и скице пројекта.

Такође, за изградњу се користи дрвена грађа својствена за овај крај, а архитекти су успели и да искористе близину каменолома применом камене грађе. Па ипак, потпуно извођење замисли која је предвиђала израду 20 павиљона за око 400 деце, два хотела, ресторана, железничке станице, управне зграде, дома културе, библиотеке, читаонице, дома технике, дома армије, метеоролошке станице и радио-станице, објеката за наставнике, школе, уметничких павиљона, спортских терена, те павиљона посвећених појединим републикама, Сеисел и Витић, најзаслужнији за изградњу Пионирца, нису дочекали.[5]

У складу са идејом да се омогући непосредан контакт деце и уметности, био је предвиђен парк скулптура (сл. 7)[6] чија је поставка на отвореном започета *Биком* Војина Бакића. Као и у Београду, и овде је према совјетском моделу[7] преузета идеја о пионирској железници. Прва је саграђена уз Максимир, а након ње друга 1948. године од Дубраве до Слановца која је возила и до Пионирског града. Железница је имала четири станице, почетну у Дубрави, па у Пионирском граду, Мирошевцу и Слановцу. Пројекат је 1948. израдио инжењер Људевит Томичић (Ljudevit Tomičić), док је Витић[8] за њу пројектовао и две постаје, од којих једна и данас постоји као зграда и користи је полиција (Duda 2015: 190; Perušić 2017: 206). Иако нефункционална, железница је остала очувана и у Граду младих стоји као украс.

Сл. 7. Роберт Здарилек, *Сјети се будућности*, 1988, Град младих, Загреб (фото: Мирослав Чулк, 2018)

Градски програми развоја током 1970–1980. године озбиљно и систематично анализирају постојеће стање Пионирског града и проналазе решење за побољшање тренутних услова, за почетак, иницирањем дечје колоније „Dijete u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti".[9] Међутим, прву просторну трансформацију Пионирског града у Загребу уочавамо тек 1987. године, када ће, поводом Универзијаде, добити неколико мањих нових садржаја. У ратним годинама служиће као привремено боравиште 26.000 припадника Збора народне гарде и МУП-а, а након тога и за смештај избеглица. Деведесетих година, услед распада заједничке државе, па самим тим и промене идеолошке парадигме, комплекс ће бити преименован у Град младих. Следећа већа интервенција извршена је 2003. године

[5] Више о изгледу изграђених објеката, као и о животу и делу архитекте Ивана Витића вид. у: Šerman 2006.

[6] Пионирски град оформио је импозантну уметничку збирку од 153 дела, која чине, између осталих, радови савремених хрватских уметника попут Мирослава Шутеја, Владе Мартека, Ватрослава Кулиша, Анте Кудуза, Ратка Петрића, Милене Лах, Косте Ангелија Радованија и бројних других. Вид.: Perušić 2017: 212–215.

[7] Божић Маројевић наводи да су прве пионирске железнице настале у Совјетском Савезу. Више информација о томе, а посебно о вези са развојем тог феномена у свету: Божић Маројевић 2018: 52–53.

[8] Скице и фотографије станичних зграда које је пројектовао архитекта Иван Витић објављене су у: Seissel, Vitić 1950: 22–27.

[9] Архитекта Андрија Мутњаковић активно је учествовао у осмишљавању градских програма развоја (1970–1980). Као председник Уметничког савета Пионирског града, основао је ликовну колонију 1984. године, која је трајала шест година. Вид.: Perušić 2018: 212–215.

према идеји архитекте Петра Бабића (Petar Babić) (Perušić 2017: 215–216). Иако од тада није било важнијих радова на плану санације, о томе се интензивно размишљало. Зато је 2005. године Град младих превентивно заштићен и уписан у Регистар културних добара Републике Хрватске.[10]

КАД ДЕЧЈИ ГРАДОВИ ОДУ У ЗАБОРАВ

Пионирски градови у Београду и Загребу настали су као специфични архитектонско-урбанистички комплекси у природи, замишљени попут градова унутар градова, са посебним системом функционисања, са сопственом стамбеном архитектуром, просторима за друштвене садржаје, поштом и железницом. Изграђени су готово истовремено – београдски на месту већ постојећег лечилишта, а загребачки на новој парцели, али са идејом о формирању која потиче из времена Независне Државе Хрватске (Perušić 2017: 202–203).[11] Реч је о пројектима првенствено архитеката Татића и Витића, који су били личности другачијих сензибилитета, али ипак сличних каријера и пројектантских филозофија. Зато је још једна од додирних тачака пионирских градова синергија са околином и конфигурацијом тла. Оба комплекса су имала доминантну педагошко-васпитну намену, али док је београдски од почетка био намењен деци лошијег здравственог стања, материјалних могућности и оној без родитеља, загребачки је мењао циљну групу – од даровите деце која су долазила у првим годинама, до шире популације коју прима и данас.

Слична судбина одликује пионирске градове и у савременом добу. Наиме, након што су током деведесетих, али и касније, служили за смештај избеглих и прогнаних лица, оба комплекса прате и скромна улагања (у београдски, додуше, далеко мања), као и делимично очување функције наставе у природи, у склопу које сваке године пионирске градове посети више хиљада деце. Исто тако, поводом 70 година постојања, оба града су била предмет истраживања два такорећи паралелна пројекта, једног под вођством Ивана Млинара у којем су активно учествовали стручњаци и студенти архитектуре,[12] те другог, регионалног, „Dissonant (CO) Spaces", под покровитељством Европске културне фондације.[13] Ово је посебно важно истаћи, с обзиром на то да Пионирски град у Београду до сада није био тема озбиљнијих истраживања.[14] Помињао се најчешће успут, у

[10] Под ознаком Z – 2285, уписан у Регистар: 18. 7. 2005, као „Kulturno-povijesna cjelina sa svojstvom kulturnog dobra". Вид.: Deranja Crnokić, Jelavić Livaković 2015: 17–36, 30.

[11] Пет година пре изградње Пионирског града у Загребу, архитекта Фрањо Звонимир Тишина (Franjo Zvonimir Tišina) пројектовао је Дјечији град у Максимиру 1943. године, који није реализован. Приказ тлоцрта и основне податке о нереализованом пројекту вид. у: Perušić 2017: 202–203.

[12] Учесници летње школе „Ambientura – Pionirac 2016." дали су не само оригинална и занимљива већ и функционална и лако изводљива решења којима би се повећало интересовање шире јавности за овај простор.

[13] Пројектним активностима, које су обухватале између осталог теренска и архивска истраживања, преглед фотографија и друге музејске грађе, анкете са некадашњим корисницима, интервјуе са запосленима, увид у приватну документацију архитекте Рајка Татића, те компаративну анализу пионирских железница и градова у другим југословенским републикама, тим Фондације Јелена Шантић (који су чиниле ауторке текста, док је за менаџмент пројекта била одговорна управница Фондације Ирина Љубић) учинио је скромни помак у систематизацији информација и разумевању овог дечјег града. Резултати тог истраживања коришћени су и овде у тексту. За више информација вид.: <http://dissonantcospaces.blogspot.rs>, <http://fjs.org.rs> 20. 3. 2018.

[14] Пионирски градови у Београду и Загребу помињу се, заједно са Митровцем на Тари и пионирским градом Артек, у студији Соње Јанков у којој ауторка разматра могућности шире контектуализације пионирских градова у бившој Југославији. Вид.: Јанков 2017: 47–53.

текстовима који се баве стваралаштвом архитекте Рајка Татића,[15] или пак у новинским чланцима који су извештавали о злоупотребама различитих управа. Како сама установа нема архив, услед честих промена руководстава, и оно мало документације што је постојало неретко је завршавало на ђубришту. У другим институцијама културе грађа о овом комплексу заведена је под погрешним именом[16] или је оскудног садржаја, што је у складу са његовим статусом у струци као о „заборављеном граду" који није ни под каквом заштитом, иако Кошутњак као комплекс јесте. Стање скулптура, такође, прати тај тренд. Наиме, ниједна од њих није обележена *in situ*, а не наводе се ни у рецентним публикацијама које се баве градским споменичким наслеђем. Пионирски град, такође, о њима нема документацију, нити су запослени, који су учествовали у анкети, знали да их именују.

Упркос чињеници да живимо у времену амбивалентног погледа на послератно архитектонско наслеђе Београда, толика инертност и незаинтересованост пре свега градских тела, попут Завода за заштиту споменика културе града Београда, потом градске општине и самог спортског центра, чак је и на нашем поднебљу редак пример. Разлози за то су вишеструки. На првом месту их треба тражити у деведесетим годинама, када је процес распада Југославије узроковао значајно сиромашење Београда и Србије. То је даље довело до усељавања избеглих лица, а коначан печат „непопуларним активностима" дали су неуспешни покушаји „самоодрживости", односно многе активности које су за циљ имале да се за одржавање једног јавног комплекса пронађу тржишно рентабилни модели, што је углавном подразумевало да се његови делови сукцесивно издају различитим корисницима, пре свега ради исплаћивања зарада запосленима (а не због, примера ради, текућег одржавања). Такође, непостојање јасно дефинисаног става када је реч о методологији вредновања послератног архитектонског наслеђа и критеријумима и принципима на основу којих би се објекти заштитили додатно отежавају ситуацију (Мишић 2010: 202–203).

С друге стране, Пионирски град у Загребу је у више просторних планова окарактерисан као „osobito vrijedna park-šuma, područje i objekti" и за њега је везан одређени број научних и стручних радова и текстова, како о историјату тако и о накнадним конзерваторско-рестаураторским радовима, те и изложба коју је направио Младен Перушић.[17] Градски завод за заштиту споменика и природе у Загребу превентивно га је заштитио као културно-историјску целину „Пионирски град" (односно „Град младих"). Уписан је у Регистар културних добара са елаборатом валоризације који се базира на сличним концептима којима су се руководили креатори Пионирског града 1948. године:

> U realizaciji ovog projekta postignut je sklad izgrađenoga i neizgrađenoga, odnosno zelenila i dispozicije sadržaja pri čemu je stvorena jedinstvena cjelina prirodne i arhitektonske komponente. (…) Mjere zaštite ovog povijesnog graditeljskoga sklopa odnose se na očuvanje vrijedne povijesne strukture, koja svojim smještajem, prostornom organizacijom, volumenima i obliko-

[15] Поред монографије Саше Михајлова о Рајку Татићу, о архитектама породице Татић недавно је објављен и монографски каталог стручне изложбе одржане у Народној банци Србије током маја и јуна 2017. године. Вид.: Марковић, Миловановић 2017.

[16] У Београду постоји и Пионирски парк, који се налази у самом језгру града и који услед сличних имена људи често мешају са Пионирским градом.

[17] „Grad mladih: gradnja, zaštita obnova." *Pogledaj.to* <http://pogledaj.to/arhitektura/grad-mladih-gradnja-zastita-i-obnova/> 20. 4. 2018.

vanjem, dokumentira jedno razdoblje u Razvoju grada i pristup rješavanju izgradnje kompleksa rekreacije za djecu, te je nepohodna cjelovita zaštita urbanističke, arhitektonske i hortikulturne realizacije tog kulturnog dobra (Perušić 2017: 216).

Премда је загребачки Град младих у предности над београдским Пионирским градом као заштићено културно добро, променом назива почињена је такође једна врста девастације – девастација симболичког садржаја, који је битно везан уз идеологију социјалистичког самоуправљања. У том смислу се даље поставља питање шта се онда на том простору штити – архитектура као „празни означитељ" или њен аутентични симболички капитал, и до које мере / на који начин се тај капитал жели, треба, може или мора штитити у идеолошки и политички измењеним околностима. Насупрот томе, за разлику од загребачког који је континуитет у памћењу изгубио преименовањем, комплекс у Кошутњаку је остао не само просторни репер већ и онај у сећању. То су, уједно, и две кључне разлике чији ћемо значај даље додатно разрадити.

Од деведесетих година наовамо новонастале државе из Југославије су показивале различите односе према наслеђу уопште, а посебно према оном које је било на неки начин повезано са Другим светским ратом или је његова тековина.[18] У Хрватској је тако уништено више од 3000 споменика, док је у Србији деструкција наслеђа била фокусирана на рушење оних споменика који су представљали припаднике других националности (Manojlović Pintar, Ignjatović 2007: 26–28). Променом политичких граница и друштвенополитичког поретка, дотадашњи носиви наративи нестајали су из урбаног пејзажа, па су зато осим поменутог уништавања споменика, и градовима, насељима, улицама, парковима и трговима мењана имена (Pejić 2012: 10). Неспорно је да држава, односно у њено име владајуће елите, одлучује о праву појединца на властиту прошлост. Међутим, у случају Пионирског града можемо да се запитамо да ли је таква одлука била и оправдана. Наиме, анкете које су рађене у склопу пројекта „Dissonant (CO) Spaces" су показале врло уједначен и доминантно позитиван став некадашњих пионира и пионирки о боравцима у Пионирцу.[19] С друге стране, прекид идентитетског континуитета довео је и до тога да многи чак и не знају да он и даље постоји, а још мање шта чини његову актуелну понуду. До сличног закључка су дошли и Иван Млинар и његови сарадници, уз додатну напомену да би, када је одлука о преименовању већ донета, адекватнији назив био Дечји град, јер се тако прецизније дефинише циљна група којој је намењен.[20]

---

[18] Више о антикомунистичкој пропаганди у: Kirn, Gal. „Transformation of memorial sites in the postyugoslav context." <https://www.academia.edu/8126153/TRANSFORMATION_OF_MEMORIAL_SITES_IN_THE_POST-YUGOSLAV_CONTEXT.> 11. 10. 2014.

Додатно о споменицима у: Burkhart, Robert. "Partisan Memorials in Former Yugoslavia." <http://fzz.cc/issue02PART.html>12. 12. 2017.

[19] Састанци са фокус-групама, Skype разговори, као и резултати радионице у Београду у априлу 2017. и интервјуа и дискусија током конференције у Скопљу у септембру 2017. на којима је учествовало 68 испитаника из Србије, Хрватске, Словеније, Македоније и Босне и Херцеговине показали су да у сећањима како особа које су боравиле у пионирским градовима, тако и у сећањима чланова породица, али и оних који су одлазили на Кошутњак и Гранешину на једнодневне излете, не постоје непријатна искуства која се везују за пионирске градове, упркос бројним негативним конотацијама које имају када се помене живот у Југославији. То ове просторе чини готово јединственим примерима већински позитивно схваћеног југословенског наслеђа.

[20] Више о истраживањима Ивана Млинара и његових сарадника у тексту: <https://folderon.wordpress.com/2016/12/22/ljetna-skola-ambientura-pionirac-2016/> 15. 4. 2018.

ОД ЧУВАЊА ДО КОРИШЋЕЊА НАСЛЕЂА

Музеолошким приступом анализи вредности града као документа, у пионирским градовима можемо препознати остатке историје који откривају њихову некадашњу архитектонску структуру. Иако се у материјалу и облику градова, у поступцима који су довели до њиховог формирања и трансформације крије и њихово значење, променљиво и подложно суду времена и отворено за нове интерпретације савременика,

> tek sa čovjekom i za čovjeka grad postaje dokumentom vremena, ponašanja, vještina i iskustava tih istih ljudi. Ljudi mu čitaju i daju identitet. Ljudi primaju njegove poruke. Oni tumače i komuniciraju njegove vrijednosti. Bez ljudskog angažmana povijesni grad ne bi ostvario nijednu od vrijednosti koje su mu po čovjeku imanentne (Maroević 1993: 152).

Пошто је на нама да тај смисао утврдимо у садашњости, те да у актуелном тренутку преиспитамо однос према ономе што смо наследили, остатке прошлости које затичемо у пионирским градовима потребно је ревалоризовати. То подразумева покретање вишеструког процеса неговања, али и стварања значења кроз заштиту, презентацију и управљање наслеђем. С тим у вези, неопходно је разумети „стварни" идентитет градова, односно њихову историјску, друштвену одређеност у времену и простору, будући да је то на неки начин материјализација свих активности које су их обликовале (Maroević 1993: 147–149). Дакле, наслеђе је процес, оно не представља датост (Harvey 2001: 319–338), те је у том смислу и баштина пионирских градова отворено поље не само за разумевање слојева прошлости који је чине, већ и за интерпретацију у контексту садашњих потреба друштва.

Иако Пионирски град у Београду има статус „заборављеног града", а Град младих у Загребу статус културног добра, и једном и другом простору недостаје квалитетна стратегија или програм који би омогућили њихову ревитализацију. Чињеница је, ипак, да су процеси конзервације, рестаурације, правне регулативе, заштите и управљања сваким наслеђем увек комплексни, вишесмерни и дуготрајни. Имајући то на уму, ни у нашим примерима не можемо да очекујемо успех преко ноћи. Зато будуће иницијативе морају бити засноване на принципу вредносно утемељеног менаџмента. Реч је о моделу управљања наслеђем који као императив поставља заштиту значења. Под тим подразумевамо

> posebnu jedinstvenost spomenika kulture, (…) strukturu komunikacionih, informativnih i značenjskih funkcija u izrazito harmoničnoj celini koja čini spomenički kvalitet predmetnosti i njenu spomeničku vrednost (Tomić 1983: 73).

На тај начин нематеријално наслеђе нема примат над материјалним, већ се ради о процесу заштите недодирљивих вредности који, истовремено, штити и физичка својства која су носиоци тих препознатих вредности.[21]

[21] Да би се установило значење, односно мрежа разноликих вредности одређеног места, потребно је најпре изградити свест о свим могућим вредностима које то место баштини, навести заинтересоване стране да их негују и оформе базу за његову будућу одрживост.

ЗАКЉУЧАК

Свест о сопственој прошлости незаобилазан је услов за препознавање вредности наслеђа, па самим тим и његово очување, јер материјалне вредности, тек уз интерпретацију, добијају потпуно значење. Зато заштиту културног наслеђа данас и посматрамо као свеобухватан концепт, који повезује све поступке који се тичу очувања додирљиве и недодирљиве димензије културног наслеђа, његово документовање, истраживање, вредновање, интерпретацију, адекватну правну регулативу, превентиву и конзервацију уопште, рестаурацију, реконструкцију, рехабилитацију, коришћење, управљање. Имајући то на уму, комуникација пионирских градова не би смела да представља само површински слој приче о наслеђу у којем би изостало сазнање о његовом специфичном идеолошком предзнаку, већ би требало предузети мере за његово активно коришћење, што подразумева живот са наслеђем. „Унапређено" наслеђе, односно оно које је прилагођено савременим потребама и претпостављеним визијама, као и његово активно укључивање у културу, економију и друштво у целини недвосмислено доносе са собом квалитетнији живот и заједнице и споменика.

Па ипак, не смемо заборавити да умеће очувања наслеђа није само објективан процес. За интегративни приступ, поред теоријских знања и практичних вештина, неопходни су и лични, субјективни приступ и емоција (носталгија) према том наслеђу. Привлачење локалне заједнице, њено укључивање у одрживи развој представља добро трасиран пут ка унапређењу ових целина. Тиме се пружа прилика и члановима заједнице да учествују у процесу очувања наслеђа, као делу својих права на културу, стицање, размену и преношење животних искустава. Чини нам се да је у оба елаборирана примера то изостало. Загребачки Пионирац, такође, упућује на то да проглашење културним добром није гарант (о)чувања ни развоја и да у свести корисника то сазнање ништа не мења. Данас више није толико ни важно како смо од (дечјих) утопија, од сувише добрих места да би била истинита дошли до опозитног стања. Већи је изазов изаћи из тог зачараног круга, прекинути негативне трендове и поново користити потенцијале пионирских градова.

ЛИТЕРАТУРА

Божић Маројевић, Милица. „Дијалектика сећања и логика заборава: од настанка до нестанка Пионирске железнице у Београду." *Култура* (Božić Marojević, Milica. „Dijalektika sećanja i logika zaborava: od nastanka do nestanka Pionirske železnice u Beogradu." *Kultura*) 161 (2018): 52–69.

Докнић, Бранка. *Културна политика Југославије 1946–1963*. Београд: Службени гласник (Doknić, Branka. *Kulturna politika Jugoslavije 1946–1963*. Beograd: Službeni glasnik), 2013.

Јанков, Соња. „Пионирски градови у пост-југословенском контексту." У: Пуцар, Мила (ур.). *Архитектура и урбанизам* (Jankov, Sonja. „Pionirski gradovi u post-jugoslovenskom kontekstu." U: Pucar, Mila (ur.). *Arhitektura i urbanizam*) 44 (2017): 47–53.

Марковић, Иван Р., Милан П. Миловановић. *На врелу неимарства: архитекти породице Татић*. Београд: Хералдички клуб (Marković, Ivan R., Milan P. Milovanović. *Na vrelu neimarstva: arhitekti porodice Tatić*, Beograd: Heraldički klub), 2017.

Михајлов, Саша. *Рајко М. Татић: 1900–1979*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (Mihajlov, Saša. *Rajko M. Tatić: 1900–1979*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2013.

Мишић, Биљана. „О вредновању и заштити послератне архитектуре Београда.” *Наслеђе* (Mišić, Biljana. „O vrednovanju i zaštiti posleratne arhitekture Beograda.” *Nasleđe*) 11 (2010): 195–208.

Тодић, Миланка. *Модерно дете и детињство.* Београд: Службени гласник (Todić, Milanka. *Moderno dete i detinjstvo.* Beograd: Službeni glasnik), 2015.

Програм рада, Пионирски град-Кошутњак. Београд (*Program rada, Pionirski grad-Košutnjak*. Beograd), 1970.

Božić Marojević, Milica. *(Ne)željeno nasleđe u prostorima pamćenja. Slobodne zone bolnih uspomena.* Beograd: Biblioteka MNEMOSINA, 2015.

Božić Marojević, Milica. “Questioning the Impact of Contemporary Post-War Reconstruction Ideas on World Heritage Sites.” In: Schneider, Peter (ed.). *Catastrophe and Challenge: Cultural Heritage in Post-Conflict Recovery.* Brandenburgische Technische Universität Cottbus-Senftenberg, Lehrstuhl Denkmalpflege, Helwan University, Faculty of Tourism and Hotel Management. Fourth International Conference on Heritage Conservation and Site Management December 5–7, 2016. BTU Cottbus-Senftenberg, 141–151.

Bulatović, Dragan. „Kriza muzejske proizvodnje identiteta.” U: Milosavljević, Angelina (ur.). *Muzeologija nova muzeologija i nauka o baštini*. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 2013, 11–25.

Deranja Crnokić, Anuška, Ines Jelavić Livaković. „Pravna zaštita poslijeratne arhitekture ostvarene u razdoblju od 1945. do 1990. godine na području Republike Hrvatske – doprinos valorizaciji i očuvanju.” *Godišnjak zaštite spomenika kulture Hrvatske* 39 (2015): 17–36.

Duda, Igor. *Danas kada postajem pionir, djetinjstvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*. Pula: Biblioteka Centra za kulturološka i povijesna istraživanja socijalizma, 2015.

Harvey, David. “Heritage Pasts And Heritage Presents: Temporality Meaning And The Scope Of Heritage Studies.” *International Journal of Heritage Studies* 7 no. 4 (2001): 319–338.

Kulić, Vladimir. “The Scope Of Socialist Modernism, Architecture And State Representation In Postwar Yugoslavia.” In: Kulić, Vladimir, Vladimir Parker, Monica Penick (eds). *Sanctioning Modernism, Architecture And The Making Of Postwar Identities*. Texas: University of Texas Press, 2014, 37–65.

Kulić, Vladimir, Maroje Mrduljaš, Wolfgang Thaler. *Modernism In-Between*, *The Mediatory Architectures Of Socialist Yugoslavia*. Berlin: Jovis Verlag Gmbh, 2012.

Manojlović Pintar, Olga, Aleksandar Ignjatović. *Historical Memory and Memorials, Policy Paper 02*. Beograd: UNDP, 2007.

Maroević, Ivo. *Uvod u muzeologiju*. Zagreb: Zavod za informacijske studije, 1993.

Mrduljaš, Maroje, Vladimir Kulić. “Unfinished Modernisations Between Utopia And Pragmatism.” In: Mrduljaš, Maroje, Vladimir Kulić (eds). *Unfinished Modernisations Between Utopia And Pragmatism*. Zagreb: UHA/CCA, 2012: 6–13.

Pejić, Bojana. „Jugoslovenski spomenici: umetnost i retorika moći.” U: Brumund, Daniel, Christian Pfeifer (eds). *Monumenti. Promenljivo lice sećanja*. Beograd: FZF, 2012, 10–13.

Perušić, Mladen. „Grad mladih Granešina, povijest gradnje.” *Godišnjak Hrvatskog restauratorskog zavoda* 8 (2017): 199–218.

Prakash, Gyan. *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City.* Princeton: Princeton University Press, 2010.

Tomić, Stevan. *Spomenici kulture, njihova svojstva i vrednosti*. Beograd: Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, 1983.

Seissel, Josip, Ivo Vitić. „Pionirski grad u Granešini kraj Zagreba.” *Arhitektura, mjesečnik za arhitekturu, urbanizam i primijenjenu umjetnost* 11–12 (1948): 3–13.

Seissel, Josip, Ivo Vitić. „Pionirski grad u Granešini kod Zagreba.” *Urbanizam i arhitektura, časopis za arhitekturu urbanizam i primijenjenu umjetnost* 1–2 (1950): 22–27.

Šarenac, Darko. *Beogradska skulptura u otvorenom prostoru; parkovi, ljudi, događaji*. Beograd: Eksportpres, 1995.

Šerman, Karin et al., *Arhitektura br. 17, Ivan Vitić*, br. 217, 2006.

IZVORI

Burkhart, Robert. "Partisan Memorials in Former Yugoslavia." <http://fzz.cc/issue02PART.html> 12. 12. 2017.
"Dissonant (Co)Spaces." <http://dissonantcospaces.blogspot.rs> 20. 3. 2018.
„Fondacija Jelena Šantić." <http://fjs.org.rs> 20. 3. 2018.
„Grad mladih: gradnja, zaštita, obnova." *Pogledaj.to*. <http://pogledaj.to/arhitektura/grad-mladih-gradnja-zastita-i-obnova/> 15. 4. 2018.
Kirn, Gal. "Transformation of memorial sites in the post-yugoslav context." <https://www.academia.edu/8126153/TRANSFORMATION_OF_MEMORIAL_ SITES_IN_THE_POST-YUGOSLAV_CONTEXT> 11. 10. 2017.
Mlinar, Ivan, „Ljetna škola Ambientura – Pionirac 2016." <https://folderon.wordpress.com/2016/12/22/ljetna-skola-ambientura-pionirac-2016/> 18. 4. 2018.

NEOBJAVLJENI IZVORI

Jović, Dušan. „Predlog projekta SPC Pionirski grad, mesto gde stičete najlepše uspomene za ceo život." Beograd, 2016.

Milica S. Božić Marojević
Marija S. Stanković

PIONEER CITIES IN BELGRADE AND ZAGREB FROM CREATION TO THE DISAPPEARANCE OF CHILDREN'S UTOPIA

Summary

This paper deals with the comparative analysis of the Pioneer Cities in Belgrade and Zagreb from the architectural, sociological, phenomenological, and museological-heritological aspect. Their origin, duration, and transformations are interpreted through the urban and socio-political framework, whereas the values in the form of unused testimonial potentials are recognized in their present condition. Both children's towns were created within the Yugoslav post-war reconstruction of the building fund and the creation of new semantic nuclei. Therefore, the Pioneer cities are interpreted as separate spaces of utopia with the aim to provoke the change of (political) landscape and function in accordance with social needs, as well as to enable an undisturbed process of growing up of the youngest in line with the Yugoslav socialist ideology. After the breakup of Yugoslavia, they have been going through different transformations reaching the place of anti-utopia; however, their paths do not fundamentally differ. The Pioneer city of Belgrade today has the status of a "forgotten city", while the Pioneer city in Zagreb has been declared a cultural asset. Nevertheless, despite a different evaluation of their importance, neither of the two cities have a quality strategy for development and usage. These two examples somehow impose a reflection on the complexity behind the model of the "life with heritage", which we aspire to in modern heritological theories.

Keywords: Pioneer city, Belgrade, City of Youth, Zagreb, Yugoslav heritage, modernism, testimony potential.

* Уредништво је примило рад 24. X 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 711.61(497.11 Užice)"1961"

ДУШКО Р. КУЗОВИЋ
Dhofar University,
College of Engineering / Faculty of Architecture Engineering
Sultanate of Oman*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

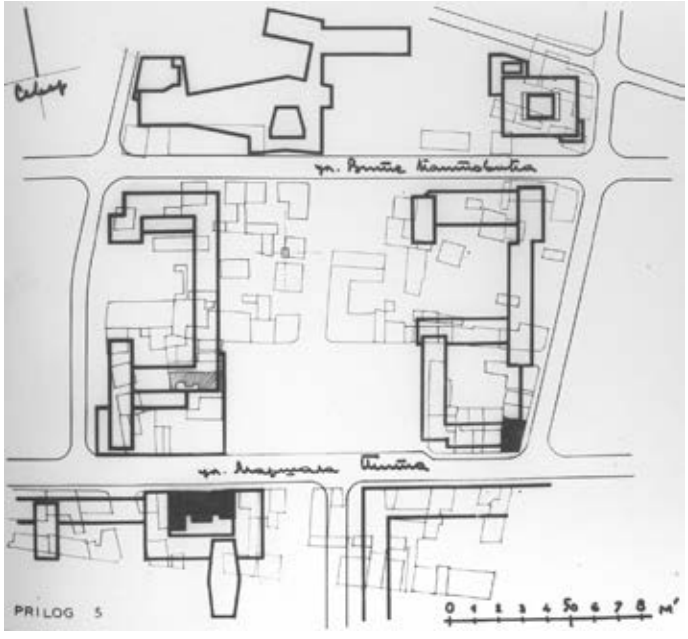
Архитектура партера Трга партизана у Ужицу (1961)

САЖЕТАК: Партерно решење Трга партизана у Ужицу (1958–1961) саграђено је према пројекту архитекте Станка Мандића. Архитектура, која формира просторију трга, једним делом визуелно затвара просторију трга (волуменом) а другим делом (кроз отворе у нивоу приземља) повезује трг са околним јавним просторима. Површина партера се пружа кроз три зоне: просторију трга, испод објеката (кроз тремове и пасаже) и околне јавне површине. Партер је обликован кроз неколико платоа који се сукцесивно спуштају од севера ка југу. Платои су или повезани кратким и широким степеништима или одвојени ниским подзидама. У централном делу партера се налази бронзана фигура. Организација трга је повезана са навикама локалног становништва (традиционалне пешачке стазе нису пресецане ни мењане). Обрада површина је у каменим плочама локалног порекла, различитих боја и текстуре. Зеленило на тргу помаже визуелној изолацији појединих делова партера, засенчењу пешачких површина, усмеравању визура пешака ка жељеним тачкама и заштити од осунчавања околних зграда. Партер Трга партизана у Ужицу је драгоцен пример врхунски обликованог јавног простора у Југоисточној Европи XX века.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Трг партизана у Ужицу, пројектовање партера, архитектура модерне у Србији, Станко Мандић, градски трг у Србији.

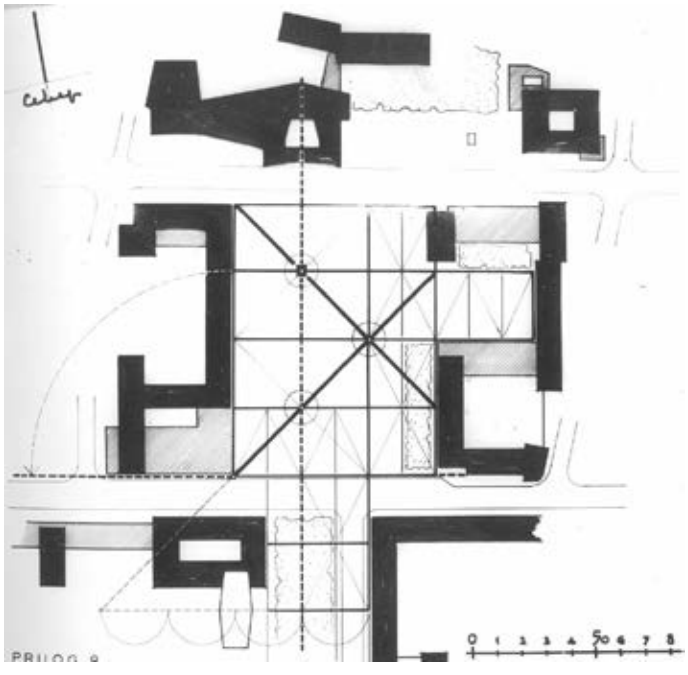
УВОД

Партер Трга партизана у Ужицу грађен је у периоду од 1958. до 1961. године према пројекту архитекте Станка Мандића (1915–1967), а Идејно решење разрадио је пројектни биро Грађевинског предузећа „Златибор" из Ужица. У овом раду анализира се архитектонско решење партера кроз анализу функције, конструкције, примењених материјала, форме и композиције. Циљ рада је да се анализирају, опишу и образложе пројектантска решења примењена при обликовању и изградњи партера. Закључци о

* dkuzovic@gmail.com



Сл. 1. Житна пијаца (танке линије) и Трг партизана у Ужицу (дебеле линије), 1958. (Мандић 1959)



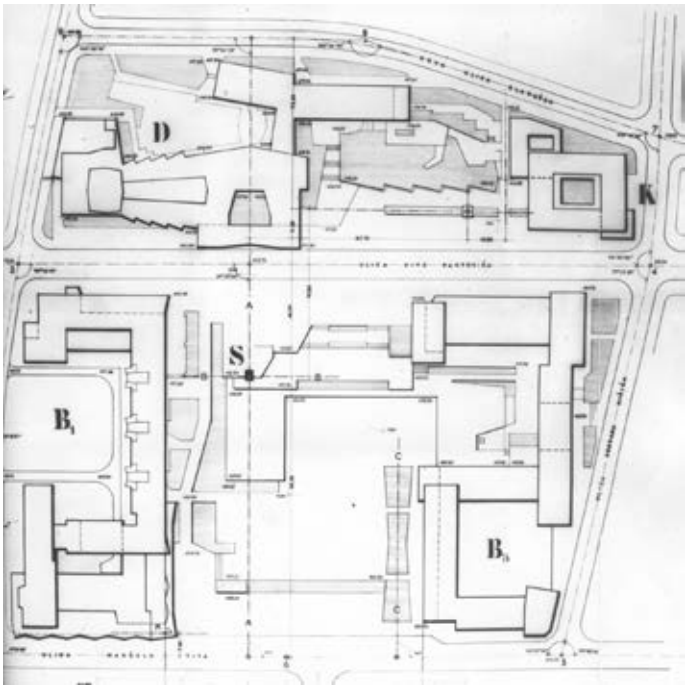
Сл. 2. Пропорције простора Трга партизана према пројекту арх. С. Мандића, 1958. (Мандић 1959)

архитектонским решењима могу бити корисни при разумевању архитектуре и урбанизма модерне у Србији и другој Југославији. Трг партизана заузима простор између улица Страхињића Бана (на западу), Љубе Стојановића (на северу), Југ Богданове / Петра Ћеловића (на истоку) и Омладинске (на југу). Трг је отворен на годишњицу антифашистичког устанка у Србији (20 година) 1961. године (сл. 1).

О партеру на Тргу партизана, као урбанистичком и архитектонском питању, постоји мало писаног материјала. Најпре треба поменути хабилитациони рад Станка Мандића (Мандић 1959), потом осврте у оквиру студија ширег обухвата актуелне архитектуре Србије (Бркић 1992) те анализе за потребе заштите културног наслеђа у Ужицу (Марковић, Стаматовић 1990). Извесне назнаке и препоруке за обликовање јавног простора можемо наћи у студији Камила Зитеа (Зите 2011) која је била позната архитекти Мандићу. Савремену литературу, која може илустровати знања о обликовању јавног простора, али која нису била употребљива у време пројектовања Трга партизана, чине неколико књига архитеката Јана Гела (Kostof 1992; 1993; Gehl, Gamzoe 2008; Gehl 2010; 2011; Svarre 2013), потом Веба (Webb 1990), Мугтина (Mughtin 1999; 2003; Mughtin, Cuesta 2003) и Чајлдса (Childs 2006) (сл. 2).

Литература из области историје у овај рад је уврштена кроз

Марковићеву књигу (Марковић 2008). Треба поменути и Зборник текстова Станка Мандића који је припредио Дејан Миливојевић (Миливојевић 2014). У групи научних радова који се баве архитектуром Трг партизана треба поменути и доприносе А. Цигановића (Цигановић 2013: 486–497) и Д. Миливојевића (Миливојевић 2013: 314–328; 2018). Радове у којима се анализирају појединачни објекти или урбанистичка решења објавио је Д. Кузовић (Кузовић 2015а: 212–227; 2015б: 178–183; 2015в: 121–131; 2017г: 339–347; 2015д: 81–86; 2015ђ: 235–245; 2015е: 43–47; 2015ж: 236–245; 2016а: 107–120; 2016б: 112–121; 2016в: 49–57; 2016г: 805–812; 2017а: 29–37; 2017б: 1–6; 2017в: 183–185; 2017г: 179–186; 2017д: 186–188; 2017ђ: 300–314; 2017е: 806–813; 2018а: 187–202; 2018б: 37–48; 2018в: 49–54) (сл. 3).



Сл. 3. Извод из пројекта партера Трга партизана, 1958; у нивоу приземља су продори са улица које се налазе са источне и западне стране трга (Мандић 1959)

ДОКУМЕНТАЦИЈА

Партер Трга партизана (1960) саграђен је према пројекту архитекте Станка Мандића, у том тренутку професора на Архитектонском факултету Универзитета у Београду. Инвеститор је био Савез бораца Југославије. Главни пројекат разрадио је Пројектни биро грађевинског предузећа „Златибор" из Титовог Ужица. Цртежи по којима су извођени радови нацртани су у размери 1 : 200. Пројекат је прихваћен одлуком Комисије за ревизију пројеката, односно Решењем о одобрењу Главног пројекта број 04-15857 од 23. новембра 1959. године. Трг партизана у Ужицу има централну улогу у граду тако да се његова организација заснива првенствено на потребама града и што квалитетнијем интегрисању у његов живот. Нивелација и обрада површина на тргу условљене су организацијом пешачког и мирујућег саобраћаја као и архитектонским елементима објеката који формирају трг. Трг је организован у неколико потцелина од којих је најважнији централни плато, затим јавни простор испод Улице Димитрија Туцовића (са источне стране Хотела „Златибор"), простор изнад Улице краља Петра (плато између Народног позоришта, Народне библиотеке и Поште) и Сунчани плато (двориште ограничено са три стране блоком Запад и са запада Улицом Страхињића Бана). Поменуте целине могу се користити као самостални простори а у случају великих манифестација, захваљујући

отвореним приземљима блокова Запад и Исток (који формирају просторију Трга партизана), могу се користити и као јединствен простор. Простор трга је по висини подељен у пет платоа којима се постепено савладава пад терена који се пружа од севера ка југу. Поједини платои имају један или више поднивоа. Поред платоа, намењених догађајима и мирујућем саобраћају, кроз простор трга је трасирано неколико пешачких стаза којима се усмерава и олакшава пешачки саобраћај и које не сметају функцији платоа. Простор између пешачких стаза и платоа је обрађен у зеленим површинама са ниским или високим растињем.

Конструктивно решење партера

Конструктивно решење партера се заснива на коришћењу армиранобетонских подзида (којима се вертикално дели простор на потцелине) и подлоге од шљунка и млевеног камена збијених до потребног нивоа (којима су формирани платои потцелине). Централни део трга, између улица Димитра Туцовића и Краља Петра, организован је у четири платоа, међусобно повезаних степеништима, која имају благи нагиб (подужни пад платоа: 1,8%, 1,26%, 1,47% и 1,32%). Налазе се на коти од 408,27 до 412,85 (висинска

Сл. 4. Партер Трга партизана током изградње, 1960. (Архива М. Познановића и М. Искрина из Ужица)

разлика 4,58 метара). Део трга изнад Улице краља Петра има коте терена од 412,85 до 417,79 и на њему су примењени падови од 0,65% и 1,14%. Према речима архитекте Мандића, сви прилази објектима су пројектовани са приступним рампама тако да је омогућен прилаз дечјим и инвалидским колицима. Решење нивелете трга (у околини саобраћајница) усклађено је са нивелетом две улице (Димитрија Туцовића и Краља Петра), са којима се додирују и које пресецају просторију трга (сл. 4).

На тргу су примењене две врсте застора: камене плоче на подлози од песка (за пешачке површине) и асфалт на бетонској подлози (за коловозне површине). Степеништа у партеру су обрађена у камену и ослоњена на бетонску подлогу и темеље. Уколико се степениште налази између два платоа, на крају платоа је урађен сливник за атмосферску воду ширине око 5 цм (размицањем последњег и претпоследњег реда камених плоча које покривају плато), испод којег је саграђен армиранобетонски сливник. На тај начин је дискретно решено питање одводњавања површине без угрожавања визуелне целине платоа. Застори ободних улица су пројектовани у зависности од топографије терена и потреба: улице Страхињића Бана и Петра Ћеловића (улице у нагибу) пројектом су планиране да буду обложене у каменој коцки а улице Краља Петра и Димитрија Туцовића (улице у равници) асфалтом (што је више изнуђено решење услед ограничених материјалних средстава). Површинске воде се одводњавају преко сливника у нивоу коловоза и потом у градску канализацију, а одводњавање ободних улица падом ка нижим саобраћајницама и даље ка реци. Пешачке површине на тргу димензионисане су према потребама пешачког а не колског саобраћаја (водити рачуна о оптерећењу подлоге приликом коришћења – није за камионе и тешка возила). На основу тога је дефинисана дебљина плоча од 10 и 20 цм. Димензије камених плоча износе 50 x 50 цм и 50 x 25 цм. Конструкција пода пешачког дела трга се састоји од: подложног слоја 10 цм, слоја набијеног песка 10 цм и камених плоча 10–12 цм. На коловозу улица, где је примењена камена коцка, следећи су слојеви: камена коцка 10 цм, песак 3 цм а подложни слој туцаника 20 + 5 = 25 цм (укупна дебљина коловозног застора 38 цм).

Композиционо решење партера

Партер трга је подељен у неколико композиционих група које заједно чине визуелну целину. На северу простор трга је подељен Улицом Вите Пантовића, али захваљујући обликовању, те две самосталне целине визуелно су повезане у један простор. Није било могуће изместити саобраћај из улице у наредну, паралелну улицу. Такође, интензитет саобраћаја у том тренутку није био толико велики да значајно угрози пешачко функционисање трга. Треба имати у виду и топографију терена: на јужном делу кота терена износи 408,76 а на северном крају 418,27 мнм. Таква конфигурација терена и функционална организација простора произвели су потребу за великим бројем потпорних зидова (како би се формирао потребан број равних површина). На северу, целину унутар просторије трга формира простор између Народног позоришта, Народне библиотеке и Поште. Друга целина се налази на истоку просторије трга (Липов сад), а на западу је простор Сунчаног платоа. Централни простор трга формира просторија која се налази између фасада Народног позоришта, Хотела „Златибор”, блокова Запад и Исток. Централни

Сл. 5. Партер Трга партизана, поглед са југоистока, 1961. (Архива М. Познановића и М. Искрина из Ужица)

простор трга и поменуте секундарне површине садрже заједничке елементе у обликовању, тако да заједно чине визуелну целину. Идејним пројектом Трга партизана, путем компоновања дугих визура, обухваћен је много шири простор града, а не само непосредна површина платоа. Намера је била да се у трг укључе вредности шире околине града, а од трга формира функционални и визуелни чвор око кога би се организовао део града (сл. 5).

Северни плато

Северни плато Трга партизана је простор који се налази између Народног позоришта са запада, Народне библиотеке са севера и (тренуто срушене) Поште са истока. Простор је обликован са намером да буде истовремено и самосталан и укључен у целину Трга партизана. Састоји се од: доњег нивоа, горњег нивоа, потпорног зида и самосталних простора.

Доњи ниво се налази у равни Улице краља Петра. Организован је тако да је западни део резервисан за улазе у Народно позориште и Народну библиотеку (преко степеништа).

Источни део је опредељен за пешачаку стазу – пречицу која води ка Улици Љубе Стојановића. Површина до коловоза је обрађена као тротоар а централни део је травњак. Зелена површина је делом одвојена од поплочане површине кроз обраду у различитој текстури и боји камена: плочник, који је у основи од камена беле боје, око травњака је обрађен у камену црне боје.

Горњи ниво се налази испред Народне библиотеке и његова функција је да се формира простор који одише миром и служи библиотечким потребама. На том месту је предвиђен засад са Панчићевом оморикoм као визуелна баријера према централном простору трга. Простор горњег платоа је, начином поплочавања, организован у неколико мањих целина окружених травом и четинарима. Пешачка комуникација ка Улици Љубе Стојановића је остварена кроз пролаз у приземљу зграде библиотеке.

Потпорни зид се пружа правцем исток–запад и њега је архитекта замислио као „везни елемент" између два објекта: Народног позоришта и Поште. Компонован је као сложена просторна форма која се (поједностављено) састоји од четири зида у облику ћириличног слова Г (који су делом укопани, а делом слободни) и који се нижу дуж замишљене најкраће линије која спаја два објекта. Оваквим решењем је постигнута динамика композиције и избегнута монотонија недостојна локације на којој је саграђен.

Сл. 6. Трг партизана, поглед на башту Градске кафане и Биоскоп, 1961. (Архива М. Познановића из Ужица)

Самостални простори се пружају испред јужне фасаде Народног позоришта, испод зграде Поште и изнад зграде позоришта (планирано као летња позорница која до данас није реализована). *Прва целина* је простор испред јужне фасаде позоришта и обрађен је делом у каменим плочама а делом у зеленим површинама. Поплочани део намењен пешацима непримерено је велике ширине тако да се нема утисак тротоара већ платоа. Додатно, такав утисак подржава обрада зида приземља Народног позоришта са низом конзолних клупа. *Друга целина*, укључена у северни плато, јесте простор у приземљу објекта Поште који се састоји од широког трема, атријума унутар објекта и тротоара (дуж Улице краља Петра) који тангира овај простор. Простор (са истока затворен) оријентисан је на северни плато. *Трећа целина* је летња позорница планирана са северне стране Народног позоришта. Улаз у овај простор, пројектован из Улице Маге Магазиновић, функционално је повезан са Народним позориштем (сл. 6).

ЦЕНТРАЛНИ ПЛАТО

Централни плато Трга партизана заузима простор између Улице краља Петра (на северу), Улице Димитрија Туцовића (на југу) и блокова Запад и Исток. Кота терена Улице Димитрија Туцовића на југу је 409,00 метара а кота Улице краља Петра на северу је 412,73 метра, односно висинска разлика износи 3,73 метра. На тој висинској разлици формирано је шест висинских зона и свака има свој плато. *Први плато* (најнижи) неправилне је геометрије, заузима ниво изнад улице на југу и пружа се дуж бочних ивица трга (сл. 7).

Сл. 7. Трг партизана, поглед са истока на обраду партера око бронзане фигуре, 1961. Дуга тамна линија између бронзане фигуре и зелене површине је сливник за атмосферску воду који је формиран размицањем плоча партера за 5 цм (испод плоча се налазе сливник и одводне цеви) (Архива М. Познановића из Ужица)

Други плато се налази на 0,60 м изнад најнижег платоа (410,00 мнм) а на дужини око 90 м, и има највећу површину на тргу. На овај плато се приступа са две стране: степеништем и косом рампом (испод трема комлекса Биоскопа и Градске кафане). Простор овог платоа је зеленом површином делом ограничен, чиме је формирана целина секундарног простора (испод трема зграде Биоскопа) али и заштита од претераног западног осунчања. Са његове западне стране, приступа се дугој косој рампи која се пружа од јужне до северне улице стварајући пешачку стазу којом је могуће без коришћења степеница савладати висинску дистанцу. Облога су камене плоче беле до крем боје,

димензија 25 x 50 цм. Површина је издељена у поља 150 x 300 цм помоћу трака ширине 15 цм од камена светлије боје него што је основна подлога. Секундарна апликација су траке од црног камена обликоване у специфичне геометријске форме.

Трећи плато (409,80 до 410,20 мнм) пружа се од бронзане фигуре, поред великог степеништа и на истоку заузима највећи део површине бочног платоа (Липов сад). Ова површина је са запада ограничена зеленилом, са севера ниским подзидом и дугачким степеништем, а на истоку повезана дугом рампом и степеништем са наредним нивоом. Плато је обрађен у каменим плочама беле боје (50 x 50 цм) и црне боје (које ограничавају површину појединих делова платоа). Испред споменика је формирана површина (приближно 2 : 1) која је ограничена широком траком црног камена. Намењена је за догађаје око бронзане фигуре или за неке друге садржаје којима је довољна ова површина. Остатак овог платоа обрађен је у белом камену (сл. 8).

Сл. 8. Опанчарска чесма, која се раније налазила на Житној пијаци, укључена је у савремено решење трга, а касније је измештена на нову локацију (Архива М. Познановића из Ужица)

Сл. 9. Трг партизана, поплочавање, мобилијар и зеленило у жардинијерама, 1961. (Архива М. Познановића и М. Искрина из Ужица)

Четврти плато (412,05 до 412,10) налази се према северу и уздигнут је за 1,0 м у односу на нижи плато. Његова мала ширина указује на то да је више одмориште између два плато него самостална функционална целина. *Пети плато* се налази на највишој тачки (412,66–412,73/412,85). Висински је приближно идентичан са улицом и северним платоом испред објеката Народног позоришта и Народне библиотеке тако да би, уколико би се зауставио колски саобраћај у улици, могао да буде самостална функционална целина. Са северне стране има границу произведену улицом, са источне стране је ограничен подзидом код објекта Кула а са истока се пружа до блока Запад. Овај плато је примарно обрађен у каменим плочама квадратног облика и беле боје, док су између постављена поља од црног камена. Овај плато се веома често користи као позорница, док је гледалиште организовано у нижим платоима трга (сл. 9).

Јужни плато

Јужни плато, према пројекту, пружа се испод Улице Димитрија Туцовића, преко Омладинске улице, потом преко моста на реци Ђетињи, а затим се физички завршава на објекту Железничке станице. Путник који први пут крочи у град треба да пред собом има дугу визуру која се завршава на северном делу агоре трга. Нажалост, овај део пројекта није реализован. Нивелација је занимљиво замишљена: кота Улице Димитрија Туцовића је планирана 408,76 мнм, кота раскрснице Омладинске 408,92 и завршна кота платоа код станице 409,00. Цео простор је планиран као градски проспект који води од трга ка шеталишту поред реке. Са обе стране је планирано зеленило у низу тако да не угрожава визуру ка Тргу партизана.

Камена пластика

Потпорни зидови су компоновани као просторне а не линијске структуре. Визуелни утисак, који се на тај начин ствара, много је снажнији него да су то само једноставне конструкције које се граде да што пре, што јефтиније и што брже премосте потребну трасу. Због потребе нивелације, архитекта је веома често користио потпорни зид, чинећи

Сл. 10. Трг партизана, плато и подзида између Народног позоришта и Поште, 1961.
(Архива М. Познановића и М. Искрина из Ужица)

квалитетно архитектонско остварење сваког зида. У најквалитетније обрађене потпорне зидове могу се убројати: зид код Народне библиотеке, зид испред бронзане скулптуре и зид испред објекта Куле (сл. 10).

Потпорни зид на траси Народно позориште – Пошта је најсложеније решење на простору трга. Због веома дуге трасе и велике висинске разлике архитекта је геометрију зида трансформисао у низ међусобно паралелних, кратких зидова (основе у облику ћириличног слова Г), са променљивом висином, који се под малим углом пружају дуж замишљене најкраће линије потребног подупирања тла. У партијама, које се налазе између главних високих зидова, налазе се ниски потпорни зидови. Разлика у висини (између коте тла и вршне коте потпорног зида) надокнађена је затрављеном косом површином терена. Површина потпорног зида је обложена плочицама од црног камена из села Маће правоугаоног облика. На тако изграђену структуру постављене су геометријске композиције од белог камена (контраст) у линији која, на целокупној дужини подзиде, вибрира од доње зоне до врха потпорног зида. Сви елементи су распоређени са посебном пажњом за равнотежу форме и волумена. Композиције су једноставне, начињене од црвених камених тесаника (корал) обрађених штоковањем, са дубоким спојницама, од правилно резаних камених блокова (камен из Сирогојна) обрађених једноставним клесарским потезима: штоковањем и једноставним канелурама начињених длетом, правилно резаних камених тесаника у нивоу седишта (бели камен из Сирогојна), резаним каменим квадерима (Плави ток) са штокованом површином. Испред подзиде се налази геометријски обликована камена клупа од црног полираног гранита (Јабланица). Дуж целог потпорног зида, на местима где нема камене пластике, по врху су постављени комади од белог камена (Сирогојно).

Потпорни зид испред бронзане фигуре висине је око метра. Израђен је у резаним каменим квадерима мрке боје (највероватније из Сирогојна), који су дорађени штоковањем. Испред скулптуре су постављена три велика камена блока обрађена у рустици, који су по волумену већи од свих осталих камених комада у зиду и кроз које је акцентована бронзана скулптура у партеру (сл. 11).

Потпорни зид испред Куле пружа се у облику ћириличног слова П, висине око метар и дужине бочних страна око 5 м. Облога потпорног зида израђена је од резаних (и потом штокованих) масивних белих камених блокова (Сирогојно). Највећи камени блокови су на врху потпорног зида, док су мањи при дну (визуелно теже је постављено на лакше).

Сл. 11. Трг партизана, подзида од геометријских камених блокова и план Житне пијаце приказан у партеру, 1961. (Архива М. Познановића и М. Искрина из Ужица)

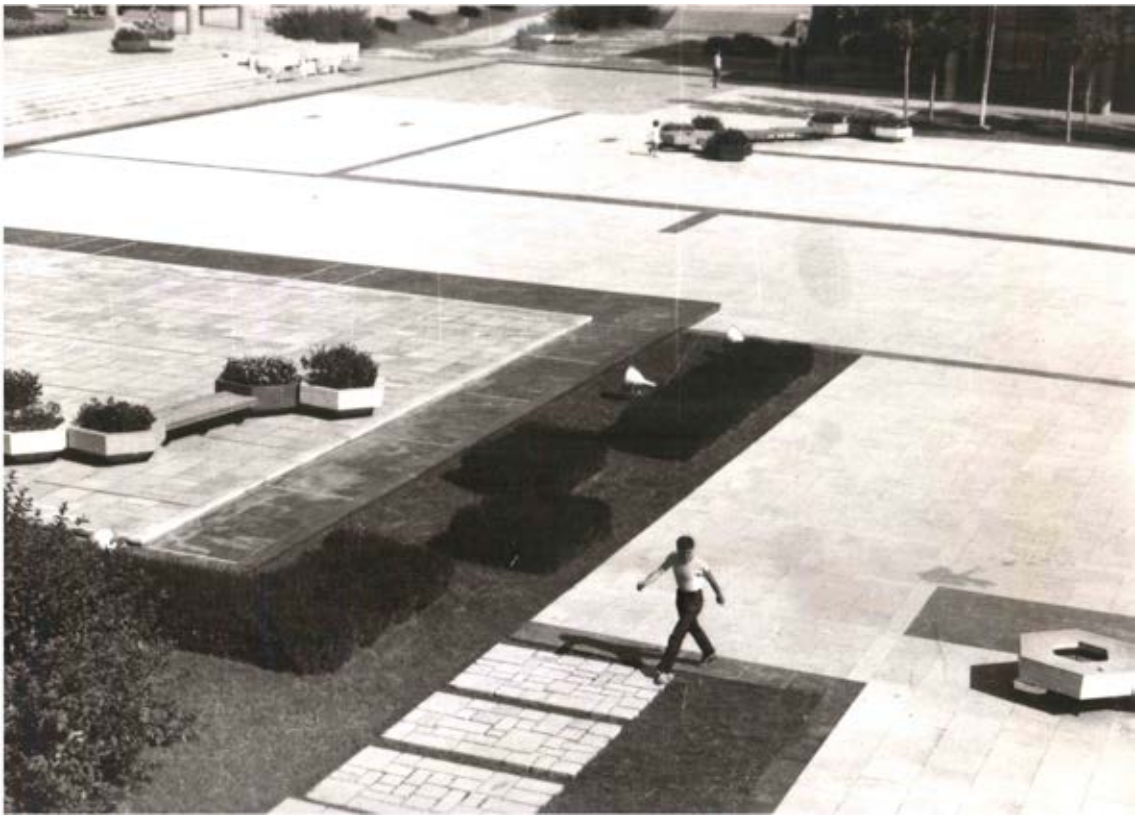
Спојнице су дубоке, испуњене малим каменим комадима у облику ваљка или квадера. На погодној висини су израђене камене клупе за седење. Техника инкрустрације у нивоу партера је примењена на две локације: код објекта Куле (план Житне пијаце) и на површини два платоа трга (геометризоване траке). Камени комади од којих је начињен план Житне пијаце (градског простора који је уклоњен да би се изградио Трг партизана) израђени су од белог и плавог полираног камена (уметнуте су плочице од камена Плави ток). На тргу се налази велики број једноставне камене пластике, распоређене у површини трга, у потпорним зидовима, на фасадама или у оквиру зеленила.

Зеленило

Зеленило, као део архитектонског решења, пројектовано је у односу на ширу градску зону а не само као део пројекта партера. Коришћено је и за потребе регулисања нивоа осунчања објеката и сенчење пешачких површина. Код блока Запад формирани су „зелени базени" који су испуњени ниским или високим растињем. Зелена површина близу блока Исток (Липов сад) обрађена је у садницама липе поређаним у геометријском поретку. Зеленило је постављено на улазима у просторију Трга партизана (са сврхом да уреде визуре из околине према тргу и обратно), и као појединачна стабла-оријентири (са сврхом да обележе поједина места). У северном делу трга су травњаци са шибљем и са цветним површинама. Цветне површине, као и површине обрађене под жбуњем, аутор је замислио као „неговане површине". Зелена површина испред Народног позоришта засађена је Панчићевом оморикoм, аутохтоном врстом карактеристичном искључиво за ужички крај. На појединим местима су предвиђене покретне ниске саксије са сезонским цвећем. Цвеће је коришћено у рунделама и у помичним шестоугаоним жардинијерама. Приликом пројектовања аутор је водио рачуна о промени физичких карактеристика (димензије, површина под лишћем итд.) током раста, посматрајући развијене биљке а не свеже саднице. Зеленило је коришћено као заштита од климатских утицаја (са улогом да спрече прекомерно осунчање објеката), за формирање интимних простора и усмеравање визура у жељеном правцу. Зеленило визуелно не заклања објекте (ако се одржава). Оно не смањује утисак урбаног простора, није доминантно и наметљиво у композицији јер се шуме налазе близу трга. Стога је вођено рачуна о површини која је под зеленилом и врстама биљака које се користе.

На источном делу платоа, ради заштите објекта од јаког западног осунчања, коришћено је високо растиње. На источном делу платоа, да би се дозволило јутарње источно осунчање на западни блок, коришћено је ниско растиње.[1] Посебна пажња је посвећена прикладности биљних врста локацији. Зимзелене врсте (Панчићева оморика) примењене су у северном делу комплекса (у простору између Народне библиотеке и Поште), а лишћари у источном, јужном и западном делу партера. Високи лишћари су коришћени у геометријском поретку или слободној композицији. Геометријски поредак је примењен у источном делу платоа (у два реда испред објекта Биоскопа) и у простору Липовог сада (у двоструким и троструким редовима између Градске кафане, зграде СДК и објекта

[1] Неутемељена је тврдња да је архитекта Мандић користио високо растиње на источном делу партера како би заклонио објекте које је пројектовао архитекта Пантовић.



Сл. 12. Трг партизана, травнате површине без ивичњака и поплочане површине, 1961.
(Архива М. Познановића и М. Искрина из Ужица)

Куле). Тракама са двоструким редовима лишћара, које се пружају у правцу север–југ, усмерава се поглед према реци и падини брда (што је замишљено првобитним решењем). Пешачке токове из главних улица ка тргу зелене површине не пресецају. Зеленило, у сврху обележавања места, планирано је у непосредној близини бронзане фигуре. Наиме, пројектом је планирано да се засади храст који би временом, када се биљка развије, својом сенком прекрио и фигуру (Мандић 1959: 38) (сл. 12).

Површине обрађене под травом су, у односу на коту тротоара, упуштене (како каже аутор „утиснуте") око 15 цм, и нису ограничене ивичњаком. Према речима архитекте Мандића, зеленило служи да „освежи" поплочане површине. Травнате површине су на тргу уређене најчешће у форми трапеза (рундела испред Биоскопа, рундела до Улице Петра Ћеловића, рундела у атријуму Народног позоришта). Геометријска форма са наглашеном дужином травнатих површина поред косе рампе испред Робне куће има улогу да посебно истакне камену косу стазу рампе. Визуре које се пружају са бочних улица кроз приземља објеката (Страхињића Бана и Петра Ћеловића) нису заклоњене зеленилом. Често су визуре прецизно усмерене уз додатну помоћ зеленила (визура са истока,

из Улице Петра Ћеловића, продире кроз приземље објекта на истоку трга и завршава се на бронзаној фигури). Панчићеве оморике, које се налазе на узвишеном платоу између Народне библиотеке и Поште, заклањају приземне објекте који се налазе северно од Улице Љубе Стојановића и уједно праве пријатан визуелни прелаз ка зеленилу на брду изнад трга.

ЗАКЉУЧАК

Партер Трга партизана у Ужицу (1958–1961) саграђен је према решењу архитекте Станка Мандића. Партерно решење, према пројекту, заузима простор који се пружа од Улице Љубе Стојановића на северу до реке Ђетиње на југу и од Улице Петра Ћеловића на истоку до Улице Страхињића Бана на западу. Архитектура која формира просторију трга делом затвара простор (у вишим зонама), а делом повезује са околним јавним просторима (кроз отворена приземља у зградама). Тако је формирана површина која се делом пружа унутар просторије трга, делом испод објеката (кроз отворене тремове и платое) а делом и на околна дворишта. Висинска разлика између најниже и највише тачке комплекса је савладана преко неколико платоа који се сукцесивно спуштају. Међусобно су повезани кратким степеништима, или одвојени ниским подзидама. У фокалној тачки просторије трга лоцирана је бронзана фигура. Њено место је одређено посебном анализом простора тако да визуелно буде повезана са главним површинама на тргу и са главним пешачким токовима у улицама које тангирају трг. Организација трга је повезана са навикама локалног становништва (традиционалне пешачке стазе нису пресецане ни мењане), а на трасама старих пешачких стаза су постављене степенице. У било који део трга могуће је стићи и дечјим или инвалидским колицима захваљујући систему рампи које не одступају пуно од пешачких стаза. Обрада површина је у каменим плочама различитих боја и материјала локалног порекла које су постављене на слоју песка. Подзиде имају армиранобетонско језгро обложено каменим тесаницима или плочама. Степенице су од камених плоча или тесаника на бетонској подлози. Околне саобраћајнице су обрађене у асфалту (на равном) или у каменој коцки (на косом терену). Зеленило на тргу је лоцирано на местима која помажу изолацији појединих простора, засенчењу пешачких површина, усмеравању визура пешака и заштити од осунчавања околних зграда. Јавна расвета на тргу је од посебно обликованих високих лампиона и од ниско постављених светиљки у партеру. Партер Трга партизана у Ужицу је драгоцен пример квалитетно обликованог јавног простора у Србији.

ЛИТЕРАТУРА

Бркић, Алексеј. *Знакови у камену, српска модерна архитектура 1930–1980.* Београд: Савез архитеката Србије (Brkić, Aleksej. *Znakovi u kamenu, srpska moderna arhitektura 1930–1980.* Beograd: Savez arhitekata Srbije), 1992.

Webb, Michael. *The City Square: A Historical Evolution*. London: Thames & Hudson Ltd, 1990.

Gehl, Jan. *Cities for People*. Washington D.C.: Island Press, 2010.

Gehl, Jan. *Life Between Buildings: Using Public Space*. Washington D.C.: Island Press, 2011.

Gehl, Jan, Brigitte Svarre. *How to Study Public Life*. Washington D.C.: Island Press, 2013.

Gehl, Jan, Lars Gamzoe. *New City Spaces*. Washington D.C.: Island Press, 2008.

Зите, Камило. *Уметничко обликовање градова*. Београд: Грађевинска књига (Zite, Kamilo. *Umetničko oblikovanje gradova*. Beograd: Građevinska knjiga), 2011.

Илић, Ружица. „Титово Ужице." У: Митровић, Михајло (ур.). *Градови и насеља у Србији*. Београд: Урбанистички завод Народне Републике Србије (Ilić, Ružica. „Titovo Užice." U: Mitrović, Mihajlo (ur.). *Gradovi i naselja u Srbiji*. Beograd: Urbanistički zavod Narodne Republike Srbije), 1953, 119–125.

Kostof, Spiro. *The City Assembled: The Elements of Urban Form Through History*. London: Thames & Hudson Ltd, 1992.

Kostof, Spiro. *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*. London: Thames & Hudson Ltd, 1993.

Кузовић, Душко. „Композиција волумена и фасада објеката на Тргу Партизана у Ужицу (1961)." *Зборник радова Грађевинско-архитектонског факултета* (Kuzović, Duško. „Kompozicija volumena i fasada objekata na Trgu Partizana u Užicu (1961)." *Zbornik radova Građevinsko-arhitektonskog fakulteta*) 30 (2015а): 212–227.

Кузовић, Душко. „Модерна архитектура у Србији – Трг партизана у Ужицу." *Гласник Друштва конзерватора Србије* (Kuzović, Duško. „Moderna arhitektura u Srbiji – Trg partizana u Užicu." *Glasnik Društva konzervatora Srbije*) (2015б): 178–183.

Кузовић, Душко. „Објекат 'Кула' на тргу Партизана у Ужицу (1961)." *Зборник радова Грађевинског факултета* (Kuzović, Duško. „Objekat 'Kula' na trgu Partizana u Užicu (1961)." *Zbornik radova Građevinskog fakulteta*) 28 (2015в): 121–131.

Кузовић, Душко. „Просторна композиција Трга партизана у Ужицу (1961)." *Техника* (Kuzović, Duško. „Prostorna kompozicija Trga partizana u Užicu (1961)." *Tehnika*) 3 (2017г): 339–347.

Кузовић, Душко. „Трговачки објекти у Србији 19. и 20. века: Робна кућа 'Прогрес' на Тргу партизана у Ужицу." *Наука & Пракса* (Kuzović, Duško. „Trgovački objekti u Srbiji 19. i 20. veka: Robna kuća 'Progres' na Trgu partizana u Užicu." *Nauka & Praksa*) 18 (2015д): 81–86.

Кузовић, Душко. „Угоститељски објекти у Србији 19. и 20. века: Градска кафана на Тргу Партизана у Ужицу (1961)." *Зборник радова Грађевинског факултета* (Kuzović, Duško. „Ugostiteljski objekti u Srbiji 19. i 20. veka: Gradska kafana na Trgu Partizana u Užicu (1961)." *Zbornik radova Građevinskog fakulteta*) 30 (2015ђ): 235–245.

Кузовић, Душко. „Бронзана на Тргу партизана у Ужицу." *Гласник Друштва конзерватора Србије* (Kuzović, Duško. „Bronzana na Trgu partizana u Užicu." *Glasnik Društva konzervatora Srbije*) (2015е): 43–47.

Кузовић, Душко. „Угоститељски објекти у Србији 19. и 20. века: Градска кафана на Тргу Партизана у Ужицу (1961)." *Зборник радова Грађевинско-архитектонског факултета* (Kuzović, Duško. „Ugostiteljski objekti u Srbiji 19. i 20. veka: Gradska kafana na Trgu Partizana u Užicu (1961)." *Zbornik radova Građevinsko-arhitektonskog fakulteta*) 30 (2015ж): 236–245.

Кузовић, Душко. „Архитектура народне библиотеке у Ужицу (1961)." *Зборник радова Грађевинског факултета* (Kuzović, Duško. „Arhitektura narodne biblioteke u Užicu (1961)." *Zbornik radova Građevinskog fakulteta*) 29 (2016а): 107–120.

Кузовић, Душко. „Конструктивно решење и примењени материјали у партеру Трга партизана у Ужицу (1961)." *Зборник радова Грађевинско-архитектонског факултета* (Kuzović, Duško. „Konstruktivno rešenje i primenjeni materijali u parteru Trga partizana u Užicu (1961)." *Zbornik radova Građevinsko-arhitektonskog fakulteta*) 31 (2016б): 112–121.

Кузовић, Душко. „Организација стана у објектима на Тргу партизана у Ужицу (1961)." *Зборник радова Грађевинско-архитектонског факултета* (Kuzović, Duško. „Organizacija stana u objektima na Trgu partizana u Užicu (1961)." *Zbornik radova Građevinsko-arhitektonskog fakulteta*) 31 (2016в): 49–57.

Кузовић, Душко. „Технички аспект заштите архитектонског наслеђа из периода Модерне у Србији." *Техника* (Kuzović, Duško. „Tehnički aspekt zaštite arhitektonskog nasleđa iz perioda Moderne u Srbiji." *Tehnika*) 70 (2016г): 805–812.

Кузовић, Душко. „Архитектура брутализма у Србији – хотел 'Златибор' на Тргу партизана у Ужицу." *Техника* (Kuzović, Duško. „Arhitektura brutalizma u Srbiji – hotel 'Zlatibor' na Trgu partizana u Užicu." *Tehnika*) 72 (2017а): 29–37.

Кузовић, Душко. „Архитектура зграде Команде гарнизона (Поште) на Тргу Партизана у Ужицу." *Изградња* (Kuzović, Duško. „Arhitektura zgrade Komande garnizona (Pošte) na Trgu Partizana u Užicu." *Izgradnja*) 71 (2017б): 1–6.

Кузовић, Душко. „Блок ‘Златибор’ у Ужицу – угрожено архитектонско наслеђе.” *Гласник Друштва конзерватора Србије* (Kuzović, Duško. „Blok ‘Zlatibor’ u Užicu – ugroženo arhitektonsko nasleđe.” *Glasnik Društva konzervatora Srbije*) 40 (2017в): 183–185.

Кузовић, Душко. „Град и трг, промена композиционих начела у обликовању градског простора у Србији на примеру Трга партизана у Ужицу (1961).” *Техника* (Kuzović, Duško. „Grad i trg, promena kompozicionih načela u oblikovanju gradskog prostora u Srbiji na primeru Trga partizana u Užicu (1961).” *Tehnika*) 2 (2017г): 179–186.

Кузовић, Душко. „Зграда ‘Пошта’ на Тргу партизана у Ужицу – угрожено архитектонско наслеђе.” *Гласник Друштва конзерватора Србије* (Kuzović, Duško. „Zgrada ‘Pošta’ na Trgu partizana u Užicu – ugroženo arhitektonsko nasleđe.” *Glasnik Društva konzervatora Srbije*) 40 (2017д): 186–188.

Кузовић, Душко. „Културне основе архитектуре Модерне у Југославији (1945–1990), пример Трга партизана у Ужицу (1961).” *Култура* (Kuzović, Duško. „Kulturne osnove arhitekture Moderne u Jugoslaviji (1945–1990), primer Trga partizana u Užicu (1961).” *Kultura*) 154 (2017ђ): 300–314.

Кузовић, Душко. „Архитектура блока ‘Запад’ на Тргу партизана у Ужицу (1961).” *Техника* (Kuzović, Duško. „Arhitektura bloka ‘Zapad’ na Trgu partizana u Užicu (1961).” *Tehnika*) 71 (2017е): 806–813.

Кузовић, Душко. „Просторне релације бронзане фигуре и архитектуре Трга партизана у Ужицу.” *Зборник Матице српске за ликовне уметности* (Kuzović, Duško. „Prostorne relacije bronzane figure i arhitekture Trga partizana u Užicu.” *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti*) 46 (2018а): 187–202.

Кузовић, Душко. „Стамбено-пословни блок и биоскоп на Тргу партизана у Ужицу.” *Зборник радова Грађевинског факултета* (Kuzović, Duško. „Stambeno-poslovni blok i bioskop na Trgu partizana u Užicu (1961).” *Zbornik radova Građevinskog fakulteta*) 33 (2018б): 37–48.

Кузовић, Душко. „Трг партизана у Ужицу (1961) – материјализација ентеријера.” *Зборник радова Грађевинског факултета* (Kuzović, Duško. „Trg partizana u Užicu (1961) – materijalizacija enterijera.” *Zbornik radova Građevinskog fakulteta*) 33 (2018в): 49–54.

Мандић, Станко. *Градски центар у Титовом Ужицу – разматрања, паралеле и огледи*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду (Mandić, Stanko. *Gradski centar u Titovom Užicu – razmatranja, paralele i ogledi*. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu), 1959.

Марковић, Жељко. *Цариградски Мементо*. Ужице: Историјски архив (Marković, Željko. *Carigradski Memento*. Užice: Istorijski arhiv), 2008.

Марковић, Живота, Ангелина Стаматовић. „Културно-историјско споменичко наслеђе Титовог Ужица.” *Ужички зборник* (Marković, Života, Angelina Stamatović. „Kulturno-istorijsko spomeničko nasleđe Titovog Užica.” *Užički zbornik*) 19 (1990): 53–104.

Миливојевић, Дејан. „Из историје настанка Трга партизана у Ужицу.” *Изградња* (Milivojević, Dejan. „Iz istorije nastanka Trga partizana u Užicu.” *Izgradnja*) 67 (2013): 314–328.

Миливојевић, Дејан (ур.). *Између искорака и помирења, архитектура Станка Мандића*. Ужице: издање уредника (Milivojević, Dejan (ur.). *Između iskoraka i pomirenja, arhitektura Stanka Mandića*. Užice: izdanje urednika), 2014.

Миливојевић, Дејан. *Процеси планирања, пројектовања и градње урбане целине Трга партизана у Ужицу.* Докторска дисертација одбрањена на Архитектонском факултету Универзитета у Београду (Milivojević, Dejan. *Procesi planiranja, projektovanja i gradnje urbane celine Trga partizana u Užicu.* Doktorska disertacija odbranjena na Arhitektonskom fakultetu Univerziteta u Beogradu), 2018.

Mughtin, Clif. *Urban Design: Ornament and Decoration*. Oxford: Architectural Press, 1999.

Mughtin, Clif. *Urban Design: Street and Square*. Oxford: Architectural Press, 2003.

Mughtin, Clif, Rafael Cuesta, Christine Sarris, Paola Signoretta. *Urban Design: Method and Techniques*. Oxford: Architectural Press, 2003.

Рашковић, Д., А. Ђурић. „Трг партизана – велико дело.” *Вести* (Rašković, D., A. Đurić. „Trg partizana – veliko delo.” *Vesti*) 731 (31. 07. 1961): 5.

Циганović, Алекса. „Изградња Трга партизана у Ужицу: између идеје савремености и несавремености.” *Изградња* (Ciganović, Aleksa. „Izgradnja Trga partizana u Užicu: između ideje savremenosti i nesavremenosti.” *Izgradnja*) 67/11–12 (2013): 486–497.

Childs, Mark. *Squares: A Public Place Design Guide for Urbanists*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

ИЗВОРИ

Историјски архив Ужице
Фонд породице Станка Мандића
Архива М. Познановића из Ужица

Duško R. Kuzović

LANDSCAPE ARCHITECTURE OF THE PARTISAN SQUARE IN UŽICE (1961)

Summary

The spatial arrangement of the Partisan Square in Užice (1958–1961) was made according to the project of architect Stanko Mandić. The architecture, which forms the space of the square, visually closes the space of the square (with volume) on the one hand, and on the other hand (through the openings at the ground level) it connects the square with surrounding public spaces. The landscape area is divided into three zones: the space of the square, below the buildings (through corridors and passages), and the surrounding public surfaces. The landscape consists of several platforms that descend successively from north to south. Platforms are either joined by short and wide staircases or separated by shallow depth underpinnings. There is a bronze figure in the central part of the landscape. The organization of the square is in line with the habits of the local population (traditional pedestrian paths are not intersected or changed). The surface covering is made of stone slabs of local origin, of different colors and textures. Greenery at the square helps the visual isolation of individual parts of the landscape, overshadowing pedestrian surfaces, directing the pedestrian collimation line to the desired points, and reducing direct insolation of surrounding buildings. The landscape design of the Partisan Square in Užice is a valuable example of an exceptionally shaped public space in Southeast Europe in the 20th century.

Keywords: Partisan Square in Užice, landscape design, the architecture of Moderne in Serbia, Stanko Mandić, urban square in Serbia.

* Уредништво је примило рад 3. II 2019. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 069.02:7(497.11 Beograd)

JASMINA Đ. ČUBRILO
University of Belgrade,
Faculty of Philosophy – Department of Art History
Оригинални научни рад / Original scientific paper

The Museum of Contemporary Art in Belgrade from Ideological Space to Desired Place: Producing the Art History Narrative of Yugoslav Modern Art*

ABSTRACT: This paper critically discusses the foundation of the Museum of Contemporary Art in Belgrade (MoCAB), the reinvention of Yugoslav modern art and the writing of the history of Yugoslav modern art as equally important and interdependent challenges in the construction of the post-revolutionary universe. Referring to De Certeau's theoretical concepts of place and space, it investigates the ideological and socio-political context and circumstances that preceded the opening of the MoCAB, and critically analyses how they influenced the conceptualization of this institution, as well as how they might have reflected on the very processes of producing the art history narrative of Yugoslav modern art through the MoCAB's exhibitions and research projects. The place (*le lieu*) is New Belgrade: at the time that the first competition for the design of the Modern Gallery (later renamed the MoCAB) was announced, the uninhabited and mainly swampy and sandy area on the left bank of the Sava. This area had been a symbolically empty area, and therefore it had been recognized as an ideal territory for the constructing of an administrative center of the new socialist and federative state. The Modern Gallery/MoCAB had been conceived and developed following the given political and ideological trajectories; more precisely, the Modern Gallery/MoCAB occurred as the effect produced by the ideology that was represented by New Belgrade and therefore it could be possible to speculate on MoCAB as a 'spatial practice' (*l'espace / 'lieu pratiqué'*).

* jasmina.cubrilo@f.bg.ac.rs.
The paper was initially written under the title "The Museum of Contemporary Art in Belgrade and the Post Revolutionary Desire: (Re)inventing the Yugoslav Modern Art Through Writing the History of Yugoslav Modern Art" and presented at the international conference *Politics, State Power and the Making of Art History in Europe after 1945* organized by Universidad Autónoma de Madrid i Museo National Centro de Arte, Madrid, June 18–20, 2015 and due to no proceeding book being published by the organizers, the paper was left unpublished. The research and the completion of this study have been conducted in the scope of the project Serbian Art of the 20th Century: National and Europe (no 177013), which has been funded by the Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia.

KEY WORDS: Museum of Contemporary Art Belgrade, New Belgrade, '*le lieu*', '*l'espace/ lieu pratiqué*', history of Yugoslav modern art.

INTRODUCTION

The Museum of Contemporary Art in Belgrade (MoCAB) was opened in 1965 after almost two decades of gradual and progressive preparations that began immediately after the end of World War II. The first ideas for the museum reflected an agitprop projection lacking any essentially clearly defined museological or curatorial concept. The Resolution of the Information Bureau of June 1948 led to dissent between Yugoslavia and the Soviet Union, and consequently to the economic and political crisis that resulted in a turnabout in foreign policy, a change in the organizational model of administration and the administrative structure of the state, and also a rejection of the dogma of socialist realism. Parallel with the political, economic and structural reforms introduced after 1948, the policies of the Communist Party of Yugoslavia toward culture and art were also gradually redefined through discussions and debates among intellectual and party elites at congresses and meetings in the 1950s. These processes of the liberation of cultural politics created the conditions in which it began to be possible to approach more systematically the realization of the idea of the opening of the Museum of Contemporary Art (MoCAB), that is gradually to define its concept, structure, program and physical presence. As the principal expectation of any museum is to produce an adequate representation of the community and its identity, as well as of the position of individuals within that community/in relation to that identity (Duncan 2002: 19–20), hence the opening of the MoCAB was almost instantly followed by the project of systematizing the modern art created from 1900 in a geopolitical and cultural milieu which was constructed as Yugoslavian in the years following the end of World War I and was reconfigured during and after World War II. Initiated and conducted by the MoCAB's first director, Miodrag B. Protić, this project led to the institutionalization of the notion of Yugoslav modern art and to the construction of the (master-)narrative of the history of Yugoslav modern art based on the time-line of decades, that is, chronological series of poetics sequences. Besides, the MoCAB, in its conception, collections and historical and theoretical systematizations, institutionalized process of the 'reconciliation' of the bourgeois culture and art of the pre-war Yugoslavia with that of the socialist Yugoslavia. In other words, the MoCAB, thanks to liberalized cultural politics on the one hand and with its atmosphere of the renewal and/or the open representations of autochthonous tendencies in artistic practice on the other, had the opportunity to reconstruct the development of the modern art and to make it as substantial feature of socialist Yugoslavia, and it took full advantage of that opportunity, showing that progress and an emancipatory impulse were the two key values that modernism and socialism shared.

THE PLACE – NEW BELGRADE

In accordance with the radical changes of the social and political circumstances following World War II and the communist ascension to power, the status of Belgrade also changed: the capital of the former monarchy was now to become the capital of the newly founded federal republic. Furthermore, as the monarchy from 1929 to the beginning of World War II (through

the constitution, interior affairs and cultural policies) had been focused on cultivating the new (supra)national identity – Yugoslav – now, the new capital of the federal and socialist republic needed to represent a new, different 'Yugoslavhood' constructed during the socialist revolution and anti-Fascist struggle (1941–1945), conceived and subsequently developed as a socialist identity, a multilayered construction in which the national identifications were suppressed or repressed by ideological concerns (Jović 2003: 119–134). The key and constitutive concept of the Yugoslav system and its highest patriotic value was "brotherhood and unity", an idea that emerged and took shape as part of the Partisan rhetoric during World War II, and which referred to the solidary coexistence of different, and in most cases similar peoples (the South Slavs and minorities). According to Marxist theory, the social organization of the human race develops from tribes, through ethnic groups and nations, to a supranational formation (socialist internationalism). It follows that national identities represent a historically inevitable transitional step towards socialism, the final goal of which was the transfer of state power to society (Čalić 2013: 225–226), or, as it says in the League of Communists of Yugoslavia's Program from 1958, "the creation of a society without a state, class or party" (Jović 2003: 123).

The initiative to build the new city on the left bank of the Sava River immediately after the end of World War II, came from the leadership of the Communist Party of Yugoslavia, while its implementation was left to the federal and the city governmental or administrative authority (Stojanović 1974: 32). In 1946 architect Nikola Dobrović, at that time in the position of director of the newly established Urban Planning Institute of Serbia, conceived his 'Draft Regulation of New Belgrade on the Left Bank of the Sava', an urban planning proposal for the spatial realization of an essentially ideological conception – raising the new city as an extension of old Belgrade: together they would form the area of Greater Belgrade, meant to become the main administrative centre and capital city of the newly-established federation, the Federal People's Republic of Yugoslavia, or FPRY (1946–1963), with the primary purpose of being the core of the new federal bureaucratic structure (Blagojević 2007: 58). Dobrović's 'Draft' opened up issues of the concept and character of New Belgrade, and became the basis for open calls for government and public building projects, as well as for future urban solutions. At the time the issue of the urbanization of the left bank of the Sava River was above all related to the question of forming the self-evident governing and political centre of the new state, uncompromised by symbolical association to the pre-war monarchy and the dominance of the Serbian dynasty. According to this goal, the first national Five Year Plan (1947–1951) further specified that a part of the city on the left bank of the Sava was to be built, and at the city level it was added that a large part of the public and cultural institutions would be located in this new part of the city (Stojanović 1974: 225–229).

By the end of 1946, public, all-Yugoslav competitions for preliminary designs of the headquarters of the Central Committee of the Communist Party of Yugoslavia (CCCPY) and the Presidency of the FPRY were announced by the CCCPY and the Presidency of FPRY respectively, including a demand to submit proposals for the urban regulation of New Belgrade (Blagojević 2007: 72–105; Mišić 2011: 39–63). In addition to the state-owned consulting engineering organizations, all citizens of the FPRY, whether or not they were experts, had the right to participate in competitions. Furthermore, the members of the Evaluation Commission, i.e. the Consulting Expert-Technical Committee, got a chance to participate in the competitions (Blagojević 2007: 73).

Due to its lack of perspicuous conception, propositions and strategy on the one hand, and, on the other, due to the (consequential) ambivalence manifested by the political and expert elite towards submitting proposals, the open call did not yield satisfactory urban planning solutions. Therefore in June 1947, the Presidency of FPRY formed the Council for the Construction of New Belgrade, consisting of experts from all over Yugoslavia, and during August and September the Council held meetings in Zagreb and Belgrade to form the main recommendations for creating the general plan as well as the main ideological basis of New Belgrade (Stojanović 1970: 213–216; 1975: 219–220; Blagojević 2007: 104–106). However, the first winning draft proposal for the Palace of the Presidency of the Federal Government was chosen as a functionally convincing and formalistically acceptable solution that should serve as a basic project for implementation with recommendations on what should be corrected. In spite of the lack of consensus over the general urban plan, the construction season started on the building site of the Palace of the Presidency on April 11, 1948, on the anniversary of the beginning of the site preparation works a year before (Mišić 2007: 130; 2011: 11, 29). Two years later, the change in the organizational model of administration and the administrative structure of the state led to a changing of the program concept of the Palace: instead of the Presidency of the FPRY with numerous ministries, the Federal Executive Council was formed with secretariats and a smaller administration. Work on the construction of the Federal Executive Council building continued in 1954 by the decision of Federal Special Committee, which presumed changes in the original design and its adaptation to new requirements.

The General Urban Plan of Belgrade from 1950 and the General Plan of New Belgrade from 1958 marked the beginning of the next phase of New Belgrade's urban planning. With the reorientation from the Soviet model of socialism and the consequent change to the administrative structure of the state in the late 1940's and early 1950's, New Belgrade was also subject to redefinition: its basic designation was no longer exclusively 'the administrative city', but rather it gradually became 'the residential city'. In keeping with decentralization, the introduction of self-management, evolution of economic policy, and the new emphasis on raising the standard of living, the symbolic function of New Belgrade changed from the exclusively monumental capital of Yugoslavia to a model settlement answering to the diverse needs of the workingman and became Yugoslavia's version of socialist modernity (Le Normand 2014: 103–146). Public and administrative buildings, including the first residential blocks, started to remodel New Belgrade's barren scenery. In addition, the rejection of Socialist Realism led to an advocation of principles more similar to the International Style in architecture, and to a general adherence to modernist expression and modernist aesthetics. Finally, the urban planning and regulation plans of New Belgrade adopted during the 1950s and early 1960s envisioned relocation of the institutions of elite culture from the old part of Belgrade to the left bank of the Sava River and the construction of several new museums besides the Modern Gallery (the future MoCAB): the Museum of Yugoslav Art, the Ethnographic Museum, the Museum of Revolution and the Military Museum, and the opera (Popadić 2009: 161–163; Mišić 2011: 34–35).

THE SPACE – THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

The ambition for New Belgrade to become the capital of federal and socialist Yugoslavia led to demands for formulating the theory of a socialist city on the basis of which New Belgrade

would be designed not only as the centre of a new federal bureaucratic structure, but also as a model of an adequate urban and architectural expression of a socialist city (Stojanović 1975: 213–214). New Belgrade was also supposed to mediate the country's international position: in the fall of 1947, Belgrade became the seat of the Cominform, the Information Bureau of European communist parties and the first international communist forum after the dissolution of the Third International. Besides, as Yugoslav leaders, encouraged by their success in the war, saw themselves as a regional power and engaged themselves into serious discussion of a larger Balkan federation that would include Bulgaria and Albania, it seems likely that New Belgrade, as Yugoslavia's new symbolic centre would have been the chief candidate for the capital of the Balkan Federation and a regional counterpart to Moscow (Kulić 2014: 130–131). Yugoslav foreign policy during 1950's and 1960's also made New Belgrade to be much more than a mere periphery in the global exchanges of the post-war period (Kulić 2014: 146–148). The prominent example is the Friendship Park initiated by the Reforestation Youth Organization in honour of the First Conference of the Heads of State or Government of Non-Aligned Countries held in Belgrade in 1961. Situated on the right bank of Danube, nearby the confluence of the Sava and the Danube, in between the first buildings to be constructed in New Belgrade according to the first urban planning: the Modern Gallery/MoCAB (construction on the building lasted from 1960 to 1965), the Federal Executive Council building (at the time not yet entirely finished but, nevertheless, opened for the occasion), and the building of the Central Committee of the League of Communists of Yugoslavia (construction on the building lasted from 1962 to 1964), the Friendship Park was originally planned to celebrate non-alignment politics and its emerging global network of cultural and economic exchange. Initially, the guests of the First Conference planted the plane trees, but by the 1965 there were already additional trees planted by guests from the countries outside of the Non-Aligned Countries Movement, establishing the practice that practically every foreign states person who visited Yugoslavia would contribute one more tree to this site and, symbolically, to the basic idea of Non-Aligned Countries Movement itself: peace and equality of all nations in the world (Vesković 2011; Kulić 2014: 142–144). Thus the Friendship Park was one of the exemplification of the Yugoslav conceptualisation of internationalism performed through its diplomatic endeavor, which lasted until the 1980s and gave the country much greater international relevance than its size or economic power would ever suggest.

Therefore, New Belgrade, as the exemplary model of new socialist city as was conceived right after the war, with clear international agenda under the given political and ideological circumstances, had become a 'place' in De Certeau's sense. According to De Certeau (1984: 117–118), the place (*lieu*) is an instantaneous configuration of positions, the order (of whatever kind) and ordering system that implies stability. Consequently, the Modern Gallery/MoCAB occurred as the effect produced by the ideology of the place that oriented it, situated it, temporalized it and made it function as polyvalent unity. Furthermore, following De Certeau's conclusions, it is possible to think about the MoCAB, not only as 'spatial practice' that operates as ordering activities, but also as new 'place', new ordering system: Modern Gallery/MoCAB was the space produced by the practice of the place as well as it became the place wide open and waiting to be realised through its practices such as: exhibitions, publishing activities, systematisations, historicizing etc.

The Yugoslav character of New Belgrade can be recognized in the all-Yugoslav competitions for preliminary designs, in the Yugoslav Council for the Construction of New Belgrade, in the fact that the idea of building the 'administrative city' on the left bank of the Sava had become part of the state Five Year Plan, and, finally, in the appointment of the Ministry of Construction of Yugoslavia to be in charge of its construction.[1] The socialist spirit that New Belgrade was also supposed to represent was present in the rule that gave the right to members of the Evaluation Commission, i.e. the Consulting Expert-Technical Committee, to participate in the competitions. They were expected to demonstrate a high level of objectivity and impartiality, self-criticism and consciousness about their responsibility, in other words, to demonstrate the moral ideals of the time and a firm belief in a new society capable of assessing the values of one's own and another's work in an objective and responsible manner (Blagojević 2007: 73). Finally, New Belgrade became a symbol of the enthusiasm and strong will of the new socialist man, precisely because of the fact that it was built by the collective efforts of thousands of volunteers from all over the country, some of them mobilized by ideology and authentic faith in the new system, and some by fear of that system or even by force.[2]

In 1948, according to Dobrović's urban design concepts of New Belgrade an open call was announced for the project for the building of the Modern Gallery on the left bank of the Sava River. However, after the first prize went equally to architects Edvard Ravnikar and Veljko Kauzlarić, and the second to architect Branko Petričić, the winning design was not realized. This withdrawal from the realization of the first winning plan is interpreted by scholars as an indication of the absence of a real aspiration for the realization of an object of this type, and that the open call should be understood as a certain form of presentation of the state strategy in the domain of culture, conditioned by the conceptualization of New Belgrade in the function of state representation (Popadić 2009: 161). In the official history of the MoCAB, all projects and planning before 1951 and the first consultations concerning the need to establish a new museum dedicated to collecting, preserving and presenting Yugoslav modern art have the uncertain status of pre-history facts, if they are mentioned at all. The reasons for the omission (or rare and discreet mention) of these proposals and plans lie not only in the fact that no socio-political conditions existed in order for these projects to come to realization (Popadić 2009: 162), but also in the fact that the conception of the structure and the appearance of the new, modern, socialist "role model city" was not followed by an equally active designation of the organizational and programmatic concept of the Modern Gallery, nor were practical moves in the late 1940s made in order to appoint the gallery's administration or employ personnel. The post-revolutionary desire in the late 1940s was ahead of time. With a devastated infrastructure and without material capacity after four years of war, complicated foreign policy relations, a society ideologically and political divided into a majority of new, mostly modestly educated 'revolutionary' forces and a minority of old, well educated 'reactionary' ones, and an

[1] "New Belgrade will be a model of New Yugoslavia" said Minister of Construction in the Government of the FPRY, Vlada Zečević, among other things, in his speech, during the opening of the construction of New Belgrade in 1947 (Mišić 2007: 145).

[2] Not until 1956, with the establishment of the Directorate for the Construction of New Belgrade, did construction firms take over the work on the construction of New Belgrade, and the work that before had been voluntary was now professional (Mišić 2011: 35).

emerging, but not at all elaborated, cultural politics (Dimić 1988: 19–71), a complex project such as that of Modern Gallery/MoCAB needed to wait a few years more to be properly launched.

From the first competition for a design of the edifice of the Modern Gallery announced in 1948, to the opening of the MoCAB on 20 October 1965, the republic state authorities were intensely present as initiators of the enterprise (Protić 1975: 16; 2000: 351–355). In March 1965, six months before the opening, with the approval from City Hall, the name of the Modern Gallery was changed to the Museum of Contemporary Art. This rhetorical act of renaming was a consequence of post-revolutionary desire. The concept of contemporaneity was a pivotal concept for the politics (and consequently the cultural policies) of the new state as a result of the revolutionary impulse to overcome time. Contemporaneity itself strongly reflected the ideological construct of a new beginning as a substantial part of post-revolutionary everyday life. As Blagojević noted, the comprehension of one's own contemporaneity, and consequent authorization of this contemporaneity as supreme and total concept, were together the most significant factors in the processes of the emancipation of the Yugoslav cultural model. The question of contemporaneity was deeply connected to the question of socialism. Despite the synonymous use of the concepts 'modern' and 'contemporary', as well as the fluid and indeterminate chronological border between 'modern' and 'contemporary', the concept of contemporaneity in the art and culture of socialist Yugoslavia is distinctly marked. Socialism is conceived as a process happening here and now, and, accordingly, forms expressing a new spirit and character should stand out with their authenticity in comparison to paradigms of the modernism of the western model, transcending the "partial concepts of style, historicism, nationalism and aestheticism" (Blagojević 2007: 212–213). The conception of the Modern Gallery at first had concentrated on art from the first half of the 20th century, and beginning in 1961, through the conception of the exhibition program of the Salon of the Modern Gallery opened that year on the ground floor of a residential building designed by architect Miroslav Mirko Jovanović and built in 1960 at 15 Paris Street in the historic part of Belgrade (Anđelković 2014; Subotić 2016), expanded to the presentation of contemporary art practice, leading to the change of name to the Museum of Contemporary Art and announcing its constant move forward, along the timeline. This process reflected the original conceptualization of New Belgrade as a space of atemporal contemporaneity as well as the desire of a new, socialist Yugoslavia to build a whole new society, a whole new world (Popadić 2016: 104–106). Regarding the renaming of the gallery into the museum, Protić himself explained that this gesture was the logical outcome of a decade long development from the initial intentions to have a site to present modern art, to the very complex and elaborated practices typical for the modern/contemporary art museums (Protić 1986: 35–36). Beyond Protić's ambitious aspirations and expectations, and beyond his understanding of the museum format in a quite traditional sense as one based on selective practice and on the concept of a universal art history, this shift from gallery to museum emphasized in the first place the post-revolutionary need not only to produce a 'new today' (signified by the notion of the contemporary) but also to produce a convenient and adequate past for that 'today'; museums are, according to Groys, the machine that produces both (Groys 2008: 30–31; 2013: 1–3; Popadić 2016: 105–106). In many of his interpretations of the art that was collected, preserved, studied and presented by the MoCAB, Protić terminologically translates that past, perceived as a series of synchronic individual emancipations and progressive 'avant-garde' advancements, thus

completely compatible with the (post)revolutionary spirit, into the present: modern art becomes contemporary, thereby implicitly pushing the beginning of the timeline back to the beginning of the 20th century. The conventional systematization into modern and contemporary art that we find in a similarly significant number of Protić's writings on 20th century art in Yugoslavia is the result of the development of the dialectical nature of Protić's research sensibility, his attempt at a dialectical synthesis of art from a multinational and multiconfessional civil society on the one hand, and, on the other, art from a social system that was national in form and socialist in essence.

The first exhibition on display of the newly opened MoCAB (October/December) was Yugoslav graphic arts of the 20th century, which clearly communicated the Yugoslav character of the museum with the purpose of completing the permanent collection of the Yugoslav painting and sculpture (Protić 1975: 28). Two years after the MoCAB's opening, Protić initiates the book series Jugoslovenska umetnost XX veka [Yugoslav Art of the 20th Century] with seven titles published in the period from 1967 to 1986 followed seven "scholarly exhibitions" (Protić 1975: 5) concentrated on studious inquiry of the artistic phenomena and systematization of the modern art in Yugoslavia.[3] Along with his book *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950* [Yugoslav Painting 1900–1950] (1973), this edition made an effort to designate and give meaning to the notion of Yugoslav modern art, whose beginning was set at 1900. It also constructed a (master-)narrative of the history of Yugoslav modern art, including a matrix for the interpretation and systematization of modern/contemporary art based on a timeline structured by decade. In his project of setting up the idea and corpus of Yugoslav modern art and its history, Protić, probably more out of a belief that they were more knowledgeable than because he followed the federal model of equal representation of each Yugoslav Republic (at that time popular in state and cultural politics), invited collaboration by colleagues from other Yugoslav administrative, cultural and artistic centres (Zagreb, Ljubljana, Sarajevo, Skoplje, Priština...) and institutions whose arguments were meant to contribute to a conceptual framework he had already established. The fundamental idea behind Protić's approach was to "arrange the best works of an epoch in poetic sequences, the poetic sequences into chronological successions, so that the collection would reveal both the epoch and its representatives, rather than destroy, skip and block through subjective selection or random arrangement" (Protić 2000: 565). Protić's timelines operated as a temporal and teleological matrix, structuring the narrative the development of Yugoslav modern art. He established the schematic historical development of modernism featuring a constant, regular decade rhythm, primarily grounded in the transformations of form,

[3] The series Jugoslovenska umetnost XX veka [Yugoslav Art of the 20th Century] includes the following titles: Miodrag B. Protić, ed., *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo* [The 1920s. Constructivist Painting] (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1967); Miodrag B. Protić, ed., *Nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam. 1929–1950* [Surrealism, Post-Surrealism, Social Art, Art of the National Liberation Movement, Socialist realism 1929–1950] (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969), Miodrag B. Protić, ed., *Četvrta decenija. Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam. 1930–1940* [The 1930s–Expressionism of Color and Poetic Realism, 1930–1940] (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1971); Miodrag B. Protić, ed., *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva. Plenerizam, secesija, simbolizam, minhenski krug, impresionizam, ekspresionizam. 1900–1920* [Beginnings of Yugoslav Modern Painting. 1900–1920] (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972); Miodrag B. Protić, ed., *Jugoslovenska skulptura. 1870–1950* [Yugoslav Sculpture 1870–1950] (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975); Miodrag B. Protić, ed., *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije* [Yugoslav Painting of the 1950s] (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980); Kosta Bogdanović, Ješa Denegri, eds., *Jugoslovenska grafika. 1950–1980* [Yugoslav Graphic Art 1950–1980] (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986).

language and artistic expression, and marginalizing the impact of ideological, political, social or economic factors. In that sense, Protić produced a kind of neutral art historical discourse based on the premise of the autonomy of art, just as Alfred H. Barr, Jr. did in 1936 with his diagram on the cover of the catalogue for the exhibition Cubism and Abstract Art at MoMA. In other words, Protić 'translated' and adopted Western modern art history terminology (created in Paris) and methodology (realized in New York) to produce an art history narrative on art created within the Yugoslav cultural space as well as temporal frameworks, with clearly defined beginnings and a dynamism of progressive movement. For Protić, 'modern' and 'contemporary' were closely associated with 'emancipated', 'Yugoslav' and 'international' and they all operated on the same level: these were categories created by the ideology of progress that both capitalist and socialist societies relied on, and which helped them produce unquestionable truths about themselves, their goals and organization. In addition, the concepts of 'international' and 'Yugoslav', were compatible, as they were in a dialectical relationship implying the multitude organized and systematized on the principles of simultaneity, permanent movement and innovation, the attitude that nearby Friendship Park also represents. Protić invested a great deal of energy in collaborative programs with museums worldwide including the organization of group, monographic and retrospective exhibitions of European, American and Latin American artists around a particular theme or issue, as well as the representation of Yugoslav modern and contemporary art around the world with the intention of initiating a dialogue about contemporaneity and aspects of difference and universality.

Protić's museological and theoretical shaping of the synthesis of Yugoslav art, which can be thought of as an attempt to establish the Yugoslav history of modern art, develops from the perspective of modernist international rhetoric. The adjective Yugoslav became a signifier of supranational generalization, of questioning and overcoming "provincial delusions and tastes" (Protić 1986: 27), and, from a geopolitical point of view, it becomes a signifier of the dynamics of (cultural) politics between the national and supranational. On the other hand, in the context of the museum's permanent exhibition, "where the focus was the artwork not the artist" and the works were displayed as a "chronological successions of poetics sequences" (Protić 1986: 33) for the sake of better understanding the epoch, the adjective Yugoslav also referred to the political idea of the Yugoslav people shared by intellectuals at the turn of the 19th to the 20th centuries, as well as to the state-territorial unit formed in 1918 and reorganized during the 20th century, and its ideological-political constructs that produced identity positions and a cultural and artistic space.

The Yugoslav orientation of the MoCAB was carefully harmonized with the initial ideological conceptualization of New Belgrade as the main administrative centre of the newly established socialist Yugoslavia. The fact that the first urban plans for New Belgrade already included a building intended for the representation of modern art of the "people of Yugoslavia" as one in a series of symbolic verifications of the new order that included the new, socialist Yugoslavhood, as well as of the process of generating the future in the present moment is conclusive as well. On the other hand, according to Protić, this orientation created the possibility for Serbian modern art to obtain a more adequate, complete, complex scientific-theoretical interpretation with regard to its conceptual, formal, curatorial, (non)official, (non)institution(al) intertwining with phenomena in the artistic and cultural centres of Yugoslavia (Protić 1986:

29–30). Protić often pointed out this vertical line: Serbian art-Yugoslav art- international art, defending the the MoCAB's Yugoslav orientation as an adequate and necessary framework for understanding Serbian modern art not only locally but also internationally (Čubrilo 2018: 211, 212).[4] Implicitly, it seems that he perceived that was also the path for other national art scenes formed during the 20th century in the territory of Yugoslavia. The program of cooperation between the republics can be viewed in this light: the organization of exhibitions of contemporary Serbian art in centres of other republics (in Zagreb in 1963, Ljubljana in 1971 and Skopje in 1972) and, in return, exhibitions of individual national cultures in Yugoslavia, organized by their respective local professional institutions and commissioned and shown at the MoCAB (Contemporary Croatian Art, 1967; Young Artists of Bosnia and Herzegovina, 1967; Contemporary Slovenian Art, 1968; Contemporary Macedonian Art, 1969; Contemporary Montenegrin Art 1971; Contemporary Paintings from Vojvodina, 1972; Ten Artists from Kosovo, 1973). Besides, this Yugoslav orientation, as an outcome of the living revolutionary legacy, as well as the expression of the desire and the endeavour of the political authorities to reconsider this legacy and to compensate for the consequences of institutional reorganization of the Yugoslav socialist federation (as envisaged by the 1963 Constitution) with the very idea of Yugoslavhood, became a kind of widespread practice. The large number of cultural manifestations in the field of visual arts (as well as in other cultural domains) launched in the early 1960s throughout Yugoslavia were oriented toward representing contemporary art practice from all over Yugoslavia thus implying the existence of a Yugoslav contemporary art scene (Nadežda Petrović Memorial in Čačak, Visual Autumn in Sombor, Triennial of Yugoslav Art in Belgrade, Biennial of Young Yugoslav Artists in Rijeka, Biennial of Yugoslav Graphic Arts in Zagreb, etc).

Protić's interpretation of the term Yugoslav was derived from various ideological positions (enlightenment-liberal and socialist), structured and subordinate to his belief in the universal, leading, emancipatory, noble role of art in society. Therefore, given the traces of the ideological context in which the MoCAB and its Yugoslav conceptions were created, represented by the collection, thematic exhibitions and accompanying publication it is possible to defend the hypothesis that ambitious, expert work on the MoCAB's concept and program generated a narrative of the history of Yugoslav art of the 20th century, and that the narrative itself (this 'reconstruction' or 'systematization') was just as conceptually Yugoslav as the art that was the subject of its study (Čubrilo 2018: 213).

EPILOGUE – SPACE BECOMES PLACE

In the context of the conception of the MoCAB's permanent exhibition in 2002, two decades after Protić's retirement and after the nineties marked by the violent disintegration of the common state whose claimed (supranational) unity and cohesiveness the MoCAB, among

[4] In the edition of "Jugoslovenska umetnost 20. veka" [Yugoslav Art of the Twentieth Century], a book on Serbian 20th century architecture (*Srpska arhitektura 1900–1970*) was published. In addition to this title, from 1980 to 1981 Protić edited *Ideje srpske umetničke teorije i kritike 1900–1950* [Serbian Art Theories and Critiques 1900–1950] in three volumes, published by the MoCAB. In 1983, three years after he retired from his position as director, the MoCAB published the title *Nova umetnost u Srbiji, pojedinci, pojave i grupe 1970–1980* [New Art Practice in Serbia, Individuals, Phenomena and Groups 1970–1980]. Also, in 1970, he published the book *Srpsko slikarstvo 20. veka* [Serbian Art of the 20th Century], in two volumes.

other things, was supposed, but gradually ceased to represent, Jerko Denegri, Protić's younger colleague and close associate, former curator of the MoCAB and later a university professor, looked back and reflected on the issue of the museum's Yugoslav orientation. In the times of post-socialist closure and focusing on the local, i.e. national cultures of the ex-Yugoslav republics and the production of national(ist) historical interpretations and narratives, Denegri in his consideration evaded both the political discourse of supranational, socialistic Yugoslavhood and the sentimental Yugonostalgia from the post-socialist period as distinct opposites to national-xenophobic identifications. By focusing on this museum as a site of the intersection of national, supranational and international discursive formations he introduced the term 'Yugoslav cultural and artistic space' whose meaning he described as "a real historical fact based on the knowledge that for almost the entire 20th century, the artists of several successive generations from the region (at the beginning of the century still not formed, but later, what would be the 'first' and 'second' Yugoslavia) worked in mutual cooperation, usually based on very close interpersonal relations; they gathered in organizations, groups and associations, and the best of them exhibited abroad representing their own state. Therefore it follows that during this entire period they participated in a very intense artistic life of one decentralized, but at the same time unified, art space that can reasonably be called 'Yugoslav'. ... [t]his space was polycentric and shared at the same time, because, over time, in each of these regions, a sufficiently autonomous and autochthonous cultural and artistic scene was formed, with distinct problems, physiognomies and its own protagonists, and yet, all of these scenes were naturally and organically included in one greater, expanding 'art world' or 'art system' based on a very intense flow of artistic events". Denegri also points out that this polycentric art world "unified and unique, was comprehended and accepted from the external international (European, global) 'art world', and was appreciated as an integral part of it" (Denegri 2011: 6). In other words, the syntagm 'Yugoslav cultural and artistic space' took over all the key relations of Protić's signifying form 'Yugoslav art': an idea of the innovative and experimental nature of art which, through the (autocritical) exploration of its own language, semantics, structure, ontology, substance: a language that sublimates but also transcends national specificities and differences, empowers not only its own creative and emancipatory capacity, but also empowers the dialectic and constructive potential.

Hence, the state played a decisive role in each phase of the realization of the Modern Gallery/MoCAB project, following the idea that "to control a museum means precisely to control the representation of a community's highest values and most authoritative truths" (Duncan 2002: 8). Nevertheless, the way in which art history of Yugoslav 20th century art was suggested through the MoCAB's permanent display, thematic exhibitions and publications was undoubtedly related to questions of who constitutes the community and defines its identity, but more to the delicate process of installing critical and challenging arguments to the inconsistencies and discrepancies between proclaimed state and ideological principles and lived reality. The MoCAB, beside the already constructed buildings of the Federal Executive Council and Central Committee of the League of Communists of Yugoslavia, embodied the initial ideas of New Belgrade as a representative socialist city and centre of the new socialist and federal state. But through the articulation of the narrative on Yugoslav modern art, it collaterally gave its own interpretation of key ideological and political concepts of that state – as a space of post-revolutionary desire produced by place (New Belgrade), it became a new place in its own terms.

BIBLIOGRAPHY

Анђелковић, Горан В. „Зграда у Париској 14.” *Наслеђе* (Anđelković, Goran V. „Zgrada u Pariskoj 14.” *Nasleđe*) XV (2014): 99–112.

Благојевић, Љиљана. *Нови Београд: осиорени модернизам*. Београд: Завод за уџбенике, Архитектонски факултет Универзитета у Београду (Blagojević, Ljiljana. *Novi Beograd: osporeni modernizam*. Beograd: Zavod za udžbenike, Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu), 2007.

Certeau, Michel de. *The Practice of Everydaylife*. Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

Čubrilo, Jasmina. “Yugoslav: Toponym or Ideology in Miodrag B. Protić’s Art-Historical Systematization of 20th-Century Art.” *Acta historiae artis Slovenica* 23/1 (2018): 199–215.

Denegri, Ješa. *Ideologija postavke Muzeja savremene umetnosti: Jugoslovenski umetnički prostor*. Beograd: Samizdat, 2011.

Dimić, Ljubodrag. *Agitprop kultura, agitpropovska faza kulturne politike u Srbiji 1945–1953*. Beograd: Rad, 1988.

Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London and New York: Routledge, 2002.

Groys, Boris. “On the New.” In: *Art Power*, 23–42. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.

Groys, Boris. “Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamkunstwerk.” *e-flux journal* #50 (2013): 1–13 <http://www.e-flux.com/journal/50/59974/entering-the-flow-museum-between-archive-and-gesamtkunstwerk/>, 10. 1. 2018.

Jović, Dejan. *Jugoslavija – država koja je odumrla: uspon, kriza i pad Četvrte Jugoslavije (1974–1990)*. Beograd: Reč, 2003.

Kulić, Vladimir. “New Belgrade and Socialist Yugoslavia’s Three Globalisations.” *International Journal for History, Culture and Modernity* vol. 2, no. 2 (2014): 125–153.

Le Normand, Brigitte. *Designing Tito’s Capital, Urban Planing, Modernism, and Socialism in Belgrade*. Pittsburgh, Pa.: University od Pittsburgh Press, 2014.

Мишић, Биљана. „Палата Савезног извршног већа у Новом Београду.” *Наслеђе* (Mišić, Biljana. „Palata Saveznog izvršnog veća u Novom Beogradu.” *Nasleđe*) VIII (2007): 129–150.

Мишић, Биљана. *Палаша Савезноī извршноī већа у Новом Беоīраду*. Београд: Завод за заштиту споменика културе града Београда (Mišić, Biljana. *Palata Saveznog izvršnog veća u Novom Beogradu*. Beograd: Zavod za zaštitu spomenika kulture grada Beograda), 2011.

Попадић, Милан. „Архитектура Музеја савремене уметности у Београду.” *Наслеђе* (Popadić, Milan. „Arhitektura Muzeja savremene umetnosti u Beogradu.” *Nasleđe*) X (2009): 159–178.

Popadić, Milan. „Kako je Moderna galerija postala Muzej savremene umetnosti.” In: Sretenović, Dejan (ed.). *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2016, 81–109.

Protić, Miodrag B. (ed.). *Muzej savremene umetnosti*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1965.

Protić, Miodrag B. (ed.). *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1967.

Protić, Miodrag B. (ed.). *Nadrealizam i socijalna umetnost 1929–1950*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.

Protić, Miodrag B. (ed.). *Četvrta decenija – ekspresionizam boje i poetski realizam, 1930–1940*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1971.

Protić, Miodrag B. (ed.). *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva 1900–1920*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1972.

Protić, Miodrag B. *Jugoslovensko slikarstvo 1900–1950*. Beograd: BIGZ, 1973.

Protić, Miodrag B. *Deset godina Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1965–1975*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975.

Protić, Miodrag B. (ed.). *Jugoslovenska skulptura 1870–1950*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1975.

Protić, Miodrag B. (ed.). *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980.

Protić, Miodrag B. „Intervju: Miodrag B. Protić, kritičar.” In: Matić-Panić, Radmila (ed.). *Miodrag B. Protić*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986, 9–45.

Протић, Миодраг Б. *Нојева барка, Поīлед с краја века (1900–1965)*. Београд: Српска књижевна задруга (Protić, Miodrag B. *Nojeva barka, Pogled s kraja veka (1900–1965)*. Beograd: Srpska književna zadruga), 2000.

Putnik Prica, Vladana. “New Belgrade: A Sucsesful concept?” *Matica srpska Journal for Fine Arts* no. 46 (2018): 203–211.

Стојановић, Братислав. „Послератна београдска архитектонска изградња.” *Годишњак града Београда* (Stojanović, Bratislav. „Posleratna beogradska arhitektonska izgradnja.” *Godišnjak grada Beograda*) XVII (1970): 201–236.
Стојановић, Братислав. „Историја Новог Београда, први део.” *Годишњак града Београда* (Stojanović, Bratislav. „Istorija Novog Beograda, prvi deo.” *Godišnjak grada Beograda*) XXI (1974): 211–236.
Стојановић, Братислав. „Историја Новог Београда, други део.” *Годишњак града Београда* (Stojanović, Bratislav. „Istorija Novog Beograda, drugi deo.” *Godišnjak grada Beograda*) XXII (1975): 199–218.
Stojanović, Bratislav. „Iz građe za istoriju Novog Beograda.” *Urbanizam Beograda* no. 25 (1974): 31–36.
Subotić, Irina. „Salon Muzeja savremene umetnosti. Prve decenije.” In: Sretenović, Dejan (ed.). *Prilozi za istoriju Muzeja savremene umetnosti*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2016, 173–216.
Весковић, Ивана. „Парк пријатељства у Новом Београду.” *Наслеђе* (Vesković, Ivana. „Park prijateljstva u Novom Beogradu.” *Nasleđe*) XII (2011): 203–216.
Жанин Чалић, Мари. *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: Clio (Žanin Čalić, Mari. *Istorija Jugoslavije u 20. veku*. Beograd: Clio), 2013.

Јасмина Ђ. Чубрило

МУЗЕЈ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ ОД ИДЕОЛОШКОГ ПРОСТОРА ДО ЖЕЉЕНОГ МЕСТА: СТВАРАЊЕ ИСТОРИЈСКОУМЕТНИЧКОГ НАРАТИВА О ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ МОДЕРНОЈ УМЕТНОСТИ

Резиме

У раду се анализирају оснивање Музеја савремене уметности (МСУ) у Београду, успостављање концепта југословенске модерне уметности и предложена историјскоуметничка систематизација студијским изложбама и пратећим публикацијама (1967–1986) као једнако важни и међусобно зависни изазови у конструкцији југословенског постреволуционарног универзума. Полазећи од Де Сертоових (Michel de Certeau) концепата места (*le lieu*) и простора / практикованог места (*l'espace/ 'lieu pratiqué'*), у раду се истражују идеолошки и друштвенополитички контексти и околности који претходе и у оквиру којих се оснива МСУ, критички анализира њихов утицај на концептуализацију овог музеја и начини на које су могли да учествују у процесима стварања историјскоуметничког наратива о југословенској модерној уметности. Нови Београд се интерпретира као место а МСУ као практиковано место, односно као производ постреволуционарне жеље уписане у концептуализовање и креирање Новог Београда као „узор-града” (модела за све социјалистичке градове) и као административног центра новостворене народне односно федеративне и социјалистичке државе. Такође, на трагу идеолошког контекста у којем настаје МСУ и његове југословенске концепције репрезентоване колекцијом, сталном поставком, студијским изложбама и њиховом пратећом едицијом „Југословенска уметност XX века”, може се бранити хипотеза да је амбициозни, стручни рад на концепцији и програму МСУ генерисао наратив историје југословенске уметности XX века као и да је тај наратив, 'реконструисање', 'систематизација', концептуално била југословенска баш као што је то била уметност која је била предмет проучавања и тако је МСУ од практикованог места постао својеврсно место.

Кључне речи: Музеј савремене уметности, Нови Београд, место ('le lieu'), простор/практиковано место ('l'espace/'lieu pratiqué'), историја југословенске модерне уметности.

* Уредништво је примило рад 26. X 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 72.071.1:929 Mitrović B.
72(497.11)"18/19"

ALEKSANDAR Đ. KADIJEVIĆ
University of Belgrade, Faculty of Philosophy – Department for Art History*

MILAN I. PROSEN
Faculty od Applies Arts, Belgrade*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Critical regionalism in the work of architect Branislav Mitrović

ABSTRACT: In the Serbian architecture from the end of the twentieth and at the beginning of the twenty-first century, Branislav Mitrović (1948) distinguished himself as the most successful author of the whole orientation, as opponent of globalization uniformity and widespread conservatism. Overall, his work links the ideas of late modern and critical regionalism as the direction of the world postmodern architecture. Filled with historical reminiscences and complex meanings, rarely built out of context, it has a signified significance in contemporary post-Yugoslav architecture, derived from universalist sterility. Mitrović's critical regionalism does not possess the eclectic features of fashionable regionalism, but is based on the selection of the best historical traits of the Balkan-Mediterranean climate and their transfer to modernity. Traditional classical and folklore motifs succesfully revives with new materials, while regulating the spatial matrix on the most functional principles.
KEY WORDS: architecture, postmodernism, critical regionalism, Branislav Mitrović, Serbia.

In the Serbian architecture from the end of the twentieth and at the beginning of the twenty-first century, Branislav Mitrović (1948) distinguished himself as the most successful author of the whole orientation, as opponent of globalization uniformity and widespread conservatism. (Kadijević 2019) (fig. 1) Overall, his work links the ideas of late modern and critical regionalism as the direction of the world postmodern architecture. Filled with historical reminiscences and complex meanings, rarely built out of context, (Јововић Продановић 2016: 44–53) it has a

* akadijev@f.bg.ac.rs; milanprosen@gmail.com. The completion of this study have been conducted in the scope of the project Serbian Art of the 20th Century: National and Europe (no. 177013), which has been funded by the Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia, as well as the project *Architects – members of SASA*.

Fig. 1. Branislav Mitrović (1948)
(source: Mitarh studio)

signified significance in contemporary post-Yugoslav architecture, derived from universalistic sterility. (Štraus 1991: 226, 229; Милетић Абрамовић 1994; 2007: 59, 69, 782, 128, 141; Милашиновић Марић 2002: 24, 90, 111; Perović 2003: 224–227, 254–275; Јевтић 2004: 123–124, 135–137, 183–184, 189–190, 200–201; 2014: 111–112, 141–142, 152–153; Bogunović 2005: 977–981; Mitrović 2010: 297–298, 378; 2012: 121–126; Stiller, Kovačević 2011: 34, 65, 70, 84, 86, 87; 2015: 158–159; Lazović, Mako 2016: 250–251; Алфиревић, Симоновић Алфиревић 2017: 60–64)

Mitrović's critical regionalism does not possess the eclectic features of fashionable regionalism, (Morsan 1993; Frempton 2004: 314–327; Марић 2015: 160–161, 182–187) but is based on the selection of the best historical traits of the Balkan-Mediterranean climate and their transfer to modernity. Traditional classical and folklore motifs succesfully revives with new materials, while regulating the spatial matrix on the most functional principles.

Mitrović was the winner of numerous prestigious competitions (among 140 participation was awarded 90 times) and received significant professional recognitions. He is expert on housing, administrative, commercial, business, transport, industrial and hotel facilities, as well as urban housing blocks projects, and more recently with the contemporary conception of sacred buildings. In each realization, the program guidelines he successfully upgraded with the own authorial elements, visible in the spatial, constructive and visual organization, subtly joining them into a compact final expression. He builds the architectural dimension of his architecture on an advanced dialogue with the environment. Like other Serbian architects, the academician and his career are characterized by constant advancement, recognized in the broadest cultural circles.

Mitrović was primarily built on the territory of the former Yugoslavia, and then also Serbia, Montenegro and Bosnia and Herzegovina. Initially inspired by late-fashioned and early postmodern architectural principles, in the second phase of its work since the beginning of the 1990's synthesized the most fruitful experiences of both paradigms, searching for an integral expression under the umbrella of the ideology of critical regionalism. Part realization was prepared in co-operation with architects of different generations – Dušan Tešić, Vasilije Milunović, Slobodan Lazarević, Zoran Gaković, Siniša Tatalović, Nebojša Minjević, and younger collaborators – Dejan Miljković, Zorica Savičić, Zoran Radojičić, Snežana Litvinović, Vanja Miletić, Marina Šibalić, Nataša Đurić, Marija Milinković, Gordana Radović, Ognjena Krašna, Jelena Ivanović, Danica Kantar, Ranko Obućin, Biljana Begenišić, Jelena Kuzmanović, Milena Dragojlović, Nataša Apostolović, Jelena Perović, Milivoj Andrić, Marko Todorović, Darko Kadvanj, Nataša Turuntaš and Danica Trifunović. Propagating contemporary approach to architectural tasks, and as a university teacher, it has influenced the creative emancipation of the generation of students.

The academic activity of Branislav Mitrović was started in 1990, when he was selected as assistant professor at the Department of Architectural and Urban Design of the Department

of Architecture of the Faculty of Architecture (University of Belgrade). He was elected as an associate professor in 1995. and in 1998. From 1995–1997. he worked as a Head of the Department of Architectural and Urban Design. At the Department of Architecture and Urban Planning, at the Department of Architecture. Professor Mitrović held lectures at all levels of study (graduate and postgraduate academic studies 1990–2005, and basic, master and doctoral academic studies of reformed teaching 2005–2014). Through lectures in the studio for architectural and urban planning, as well as on the subjects of architecture, Design 3: spectacle objects and special design problems. Professor Mitrović participated in the education of generations of students and significantly influenced the professional development of younger associates at the University of Belgrade – Faculty of Architecture. Also, he was engaged as a guest lecturer in elementary, graduate and postgraduate studies at the Architecturaland Civil Engineering Faculty of the University of Banja Luka, at the Faculty of Architecture at the University of Podgorica, the Faculty of Architecture at the University of Priština and the Faculty of Civil Engineering and Architecture of the University of Niš.

As a supervisor in the preparation of diploma papers and through the participation in the organization of international student workshops and exhibitions, professor Mitrović has established the cooperation of the University of Belgrade – the Faculty of Architecture with several famous world universities and institutes (Moscow Architectural Institute, MARHI, 1998; École nationale supérieure d'architecture de Paris la Villette, 2000; Faculty of Architecture of RWTH Aachen, 2008).

The material on Mitrović's dissolved architectural opus is clearly systematized in the collection of his Belgrade bureau "Mitarh" (projects, sketches, competition works, models, technical descriptions, exhibition exhibits, copies of promotional, daily-critical and historiographical comments). It is also very detailed in the website of the same bureau (www.mitarh.rs), while certain documents are in the Department of Fine Arts, the Archives and the Bibliographic Department of the SASA (Serbian Academy of Sciences and Arts), archives of the Faculty of Architecture of the University of Belgrade, the Association of Architects of Serbia, archives construction companiesand private collections of his associates. Apart from the books of the SASAand lexicographic publications, Mitrović's work is continuously monitored in domestic architectural chronicle, criticism and academic historiography, as well as on specialized internet portals.

Branislav Mitrović was born on November 28, 1948 in Bar (former Yugoslav Republic of Montenegro). Graduated in 1974 at the Faculty of Architecture at the University of Belgrade in the studio of professor Uroš Martinović, with the work of which he won the recognition of the Institute for Architecture and Urban Planning of Serbia. Since 1977. he had been a member of the design team "Srbijaprojekt", in which the generations of the most talented Serbian post-war architects were formed. Invited to cooperate as a leading designer, he moved to the Belgrade Research and Design Center in 1986. Elected as assistant professor in the Department of Architectural and Urban Design of the Department of Architecture at the Faculty of Architecture (University of Belgrade) in 1990, as an associate professor in 1995 and in 1998. Corresponding member of SASA becomes 2006, and regular 2012.

After an effective constructivist tower for technological water in Kragujevac (1981) and an exemplary postmodern housing soliter in Toplička street in Užice (1981–1985) and Liman (Novi

Fig. 2. Faculty of Fine Arts (1987–1990), Belgrade (with Slobodan Lazarević) (source: Mitarh studio)

Sad 1988), Mitrović in cooperation with architect Slobodan Lazarević raised a representative Faculty of Fine Arts (1987–1990) in the elite Belgrade district of Senjak, which attracted the attention of the professional public. (fig. 2) Compactly divided wall levels covered with four-conductor roofs marked this diluted complex positioned in greenery. Authors find the essence of the design expression in transposing the traditional regional matrix through new functional content. In this sense, the entranced party with the columns bearing the pergola represents a semantic homage to the artistic function of a higher education facility. The chroniclers especially emphasized the intellectual, elegance and artistic balance of the whole, built next to the studio of the founders of Serbian modern fine arts, using the stimulating syntagma "poetic constructivism." (Mitrović 2012: 125)

In the following independent realization, the Belgrade Business Building "MPS" (1989–1997), Mitrović revises the established modernist concept of the building as a compact visual entity, expansively dismantling its structural emphasis – semicolon and quader. (Јевтић 2004: 123–124) In addition to promoting unusual, a deconstructive approach to the local situation has been restored, creating a structure whose divergent subcontinent does not go beyond the bound-

ary of compositional dissociation, bringing exciting relations into the urban context of the Sava coast. The elements of critical regionalism in this section have come to a lesser extent here.

Multipurpose Interpolated Palace "Zepter" in King Peterstreet 32 in Belgrade (1991–1997, co-author Vasilije Milunović, interior Dušan Tešić) is a cult achievement of Serbian postmodern architecture, somewhat relying on the machine aesthetics of the then high-tech direction. (fig. 3). With a provocative facade casing, the palace invariably attracts attention and redefines the hierarchy of buildings within a wider cultural and historical area (the area of King Peter and Prinec Michael's Street). (Јевтић 2004: 132–137; Mitrović 2012: 121)

Fig. 3. Palace "Zepter" (1991–1997) in King Peter street 32, Belgrade (with Vasilije Milunović and Dušan Tešić) (photo: Ivan R. Marković, 2016)

Full contrast to the immediate environment, the palace shows the supranational status of its contractor – the international company "Zepter", but also certain elements of critical regionalism. The façade is fixed in a narrow narrow front by a system of curtain-shaped massive façade with holes open to the loopholes. The marble plate is superimposed on colonnade rectangular and expansive metal canopies. The use of polished steel elements and grids effectively represents the economic profile of the investor. The interior is subtly designed by placing a communications atrium hub on the right side, which makes the other side of the building functionally free of utilitarian needs.

Inspired projectors of the exterior of the palace, link modernity to the distant epoch of the national and regional past, avoiding direct insights in favor of multiple reminiscences. The full wall, glass membrane and metal harden in the vibrant organic unity of the protruding and drawn, shaded and illuminated parties. Asymmetricity and complexity of facade morphology, the facility in an expressive way (especially in the highest zone) recaps the traditional methodology of constructing the capital's business buildings, emphasizing contrasts of zones, accents and details. Reminiscences on secession, academism, constructivism and functionalism are skillfully

Fig. 4. Residential building (2000) in Kumanovska 14–16, Belgrade (source: Mitarh studio)

Fig. 5. HVB bank (1999–2002), in Rajićeva street 29, Belgrade (source: https://www.gradnja.rs/zgrada-hvb--banke-u-uzem-izboru-za-najlepsu-zgradu-beograda)

incorporated into the original and unusual whole, which influences its influence on the wider urban area.

With ambitious interpolation of a residential building in Kumanovska 14–16 in Belgrade, Mitrović achieved a large creative step in 2000, despite the lack of minimal front space on the frontal side. (fig. 4) Although limited by a narrow elongated plot, he achieved the maximum expression of a flat frontal mantle, reduced to a two-dimensional plane. Hierarchically stratified, the façade exudes compactness and research innovation (characteristic of Mitrović), which makes the building in a short period of time expand into exemplary capital interpolation. (Mitrović 2012: 122)

Separated from its neighbors by a sloping canopy, the facade of the building changes its appearance in accordance with the needs of tenants by sliding wooden blinds placed on a metal structure. Thus, the spice specifically conveys rationalistic lattice gratings and warm expressive fillings. The smoothness and dynamism of the central corpus is restrained by the classic wall mass that flunkers it, bringing in the necessary compositional strength. Columns of slender columns stretching along all floors, carry an expressive canopy of a strong fall. And the courtyard façade of the building is precious with colored effects and light contrasts. Unique and layered, the interpolation in Kumanovska street confirmed Mitrović as the leader of the authorial wing of Serbian architecture, in the coming years, often forced to join large teams due to the reduced volume of construction.

Mitrović's HVB bank in Rajićeva street 29 (1999–2002), was declared the best achievement in 2001. according to the criterion of "NIN", has three main dimensions – a wing that holds the line of the existing building, then a part on a narrow block in the Cara Lazara Street, while the main corpus is expressed through a layered facade in Rajićeva. (Mitrović 2003; Јевтић 2004: 183–184) Again, high slender columns carry a rolled roof roof – a common motif of Mitrovic's morphology. (fig. 5) By removing the hay of running and folklore associations, mechanical aesthetics of structural elements underline a dynamic visual structure that does not jeopardize the quality of neighboring objects.

Observing the encountered geometry, it is noticed that by continuing the directions of providing the lines of adjacent objects and crossing them, Mitrovic creates a space for the expansion of the street and the formation of the pyramid. According to the designer's testimony, the original spatial dynamics that initiates and generates elements of architecture – the colonnade at the Jugobanka building in Rajićeva 25, continues its direction on the corner position of the new building, while the wall panels of the existing ones (Rajićeva 31 and Cara Lazara 4) are mapped to the newcomers:

Affirming the continuity of the behavior in the space emphasizes the intention to leave a smaller dimension of the front for expressing the architectural sign by cutting the newly projected anvelope, so that it would be unobtrusively exposed, pronounced, and recognizable. (existing and new) and colonnades (existing and newly projected), and the crossing of their derivatives, form the space at the same time public – as a part of the piazzetta, and private – the high entrance hallway, as an extension of the sales counter. ambient, raising the level of public-private communication, or inside-outside (Mitrović).

Turning to enlightened clients, fighting against pseudoclassicim and turbo architecture of single-family buildings, Mitrović raises a series of villas in the residential quarters of Belgrade (Dedinje, Banjica, Senjak) at the beginning of the twenty-first century in the spirit of innovative aspirations. The visual identity of these unique houses originated from a dialogue with the owners, as well as the author's inspired spatial-plastic research. He is launching the "S" Villa on Dedinje (in cooperation with the architect Marina Šibalić), (Јевтић 2004: 200–201) where the razed duplex corpus with 200 square meters of useful surface, adapts the plot, emphasizing rich artistic expression. It was also the first single-family house which he built. Internal organization of the ground floorworks are characterized by spatial unity achievedby intermixing the living room, dining room, office cabinet and communication connection to the floor and basement, where the gallery has important, unifying role. The wall surface covered by the lofty window tape and the lattice outlet represent a kind of innovation in the opinion of the criticism of the time. The combination of glass surfaces, metal brushes and unusually hollow openings, enhances the unconventional character of the house. The openness of its interior to the terrace and the garden is also highlighted in chronicle comments.

At the next family home in Nake Spasić 9, Mitrović in 2006 underlines the contrast of the drawn and protruding smooth surfaces, setting an effective skylight above the bedrooms. (fig. 6) In the imaginative reinterpretation of modernistic historical idioms, the dynamism of the form is characterized by a consistently rounded visual corpus. At the family house from 2012 in Koste Vojnovića Street in Belgrade Dedinje, in cooperation with the architect. Jelena

Fig. 6. Family house (2006) in Nake Spasić street 9, Belgrade (source: Mitarh studio)

Fig. 7. Private temple of The Birth of the Holy Mother (2003–2005) in Štipina (source: Mitarh studio)

Kuzmanović, Mitrović encloses a much more balanced dynamic circuit, atypical forms and program contents. (Mitrović 2012: 124) A simplified concept, based on the tradition of constructivism, the house is vertically directed towards inside instead of the outside. The coherent oak cover protects the intimacy of the interior, and denies the observer for external representativeness. Only in one place is the coat expanded to provide a vertical slit with a steel bay. The interior thermal insulation efficiency and hot chromatics of the oak ocher facade, this unusual residence of 380 square meters, attracted the attention of the professional public.

Mitrović joined the streams of Serbian sacral construction in an unconventionally composed consecration temple in Štipina near Knjaževac (2003–2005). (fig. 7) As in various domains of profane architecture, he achieved a distinctive authorial term, going ahead of the time and taste of the environment, for which he received unallocated support of the free-minded contemporaries. The composite compact, small longitudinal temple, conceived in the manner of critical regionalism (interior, facade and altar facade processing), is characterized by formal purity, simplicity and effective symbolism of the prominent cubic crest structure on the facade. The impression of productivity and unimaginable directionality predominantly stems from a combination of abstract-expressive forms. Distant from the tradition and conventional language of domestic sacred non-timber, the church in Štipina is still an artistic precedent.

Fig. 8. Saint Cyril and Methodius church (1996–2019) in Jajinci (with Boris Podrecca) (source: Mitarh studio)

The basilic plan of the early-Byzantine churches with the altar "at the end of the longitudinal path" determined the spatial distribution and proportions of the incomplete single-basal memorial basilica of Saint Cyril and Methodius in Jajinci (1996–2016), which architect Mitrović implements byzantine reminiscences in cooperation with academician Boris Podrecca. (fig. 8) And this work can be classified into the flow of the architecture of critical regionalism, with strong reminiscences of the modernist tradition. (Kadijević 2016: 76).

Newer Mitrovic objects built in Republika Srpska and Montenegro also reflect the ideas of critical regionalism, adapted to the need to poetically complete the enclosed urban and natural ambiences. Especially the administrative building of the company "Hydroelectric Power Plants on the Drina" a.d. Višegrad in Andrićgrad, highlights his metaphoricity and association. It establishes a dialogue with the environment at several levels. The linking to the direction of a neighboring bridge in the form of a covered entrance, the articulation of facades and the use of local building materials, are some of the ways in which this modern office building is linked to the existing urban matrix and the architectural heritage of Višegrad.

The transformation of the original architect's proposal results in the duality of the longitudinal facade plans, and openness towards the square of the square that connects to the direction of the nearby bridge. At that place the building loses its massiveness, subtly overwhelming over the square in the shape of a canopy and a wall that frames the view. The internal spatial organiza-

tion is consistent and completely subordinate to specific program requirements and standards of modern business. Basically, the object is in the form of elongated turbot resulting from plot geometry. The program contents are divided into two longitudinal tracts, among which there are atriums that cover the entire height of the object. The additional value of the administrative building of the company "Hydroelectric Power Plants on the Drina" (2010–2104) is reflected in the affirmation of the theme of the public city space, the direct connection of the building with the city, as well as the revaluation of stone as the basic building material. (fig. 9) Such consistency in the architectural expression can be understood as a reflection of the authorial maturity of the architect Mitrović, but also the need to establish a distinction in relation to the contradictory nature of the urbanistic and architectural solution of Andrićgrad. (Marković 2014; Conić 2014; Марић 2015: 184–187)

Fig. 9. Administrative Building of the Hydroelectric Plants On Drina (2014), Višegrad, Bosnia and Herzegovina (source: www.gradnja.rs/branislav-mitrovic-upravna-zgrada-hidroelektrane-na-drini/)

In contrast to these achievements, Mitrovic's competition award-winning "Center" hotel in Novi Sad (2008–2011, with architect Siniša Tatalović) stands out in a non-textual urban plain of the Vojvodina capital. (Kuzmanov 2010; Митровић 2010) The introvertiveness of its expression stems from the strictly cladding of a six-storey cubus with a white lattice of ribbon verticals that dynamize the experience of the whole, while the interior remained planatically non-transparent. (fig. 10) The indefinable use of the main hotel entrance is the only interruption zone in wrapping the architectural mantle. In line with its innovative approach, Mitrović has also decided to risk and bring Novi Sad architecture closer to global trends in the field of facade coating. The elements of critical regionalism on

Fig. 10. "Center" hotel (2008–2011) in Novi Sad (with Siniša Tatalović) (source: Mitarh studio)

this venture are not fully represented, but they have come to a more significant expression at the Markovina heliport (Montenegro, 2016).

Beginning with its creative path in times of late modernism and early postmodernism, architect Mitrović gradually developed an authentic variant of critical regionalism. Creatively interlinking regionally and universally, he formed a multifaceted artistic language, concluding layered construction sentences. Since his architectural opus has not yet been completed, and in the future, inspired creative responses to the demands of the epoch can be also expected.

CITED LITERATURE

Алфиревић, Ђорђе, Сања Симоновић Алфиревић. „Пројектовање интерполација: Разговори са архитектима Светиславом Личином, Спасојем Крунићем, Бранисловом Митровићем, Гораном Војводићем и Јеленом Ивановић Војводић.” *Архитектура и урбанизам* (Alfirević, Đorđe, Sanja Simonović Alfirević. „Projektovanje interpolacija: Razgovori sa arhitektima Svetislavom Ličinom, Spasojem Krunićem, Branislavom Mitrovićem, Goranom Vojvodićem i Jelenom Ivanović Vojvodić.” *Arhitektura i urbanizam*) 45 (2017): 52–70.

Bogunović, Slobodan Giša. *Arhitektonska enciklopedija Beograda XIX i XX veka*. 1–3. Beograd: Beogradska knjiga, 2005.

Conić, Igor. *Branislav Mitrović. Upravna zgrada Hidroelektrane na Drini*. <https://www.gradnja.rs/branislav-mitrovic-upravna-zgrada-hidroelektrane-na-drini/>, 2014.

Фолић, Љубиша. *Архитектура храма*. Београд: Епархијска радионица (Folić, Ljubiša. *Arhitektura hrama*. Beograd: Eparhijska radionica), 2012–2013.

Frempton, Kenet. *Moderna arhitektura. Kritička istorija*. Beograd: Orionart, 2004.

Јевтић, Милорад Х. *Критички рефлекси*. Београд: НИН (Jevtić, Milorad H. *Kritički refleksi*. Beograd: NIN), 2004.

Јевтић, Милорад Х. *Критички гамбит*. Нови Сад: Stylos (Jevtić, Milorad H. *Kritički gambit*. Novi Sad: Stylos), 2014.

Јововић Продановић, Даница (ур.). *Архитектура у контексту* Београд: Културни центар Београда (Jovović Prodanović, Danica (ur.). *Arhitektura u kontekstu*. Beograd: Kulturni centar Beograda), 2016.

Кадијевић, Александар. *Византијско градитељство као инспирација српских неимара новијег доба*. Београд: Српски комитет за византологију – Галерија науке и технике САНУ (Kadijević, Aleksandar. *Vizantijsko graditeljstvo kao inspiracija srpskih neimara novijeg doba*. Beograd: Srpski komitet za vizantologiju – Galerija nauke i tehnike SANU), 2016.

Kadijević, Aleksandar. “La crise de l’architecture d’auteurdans la culture post-globale en Serbie.” In: Mickov, Biljana, Fabrice Thuriot (eds.). *Innovation culturelle et transformation des villes*. Paris: L’Harmattan, 2019, 155–167.

Kuzmanov, Lazar. „Hotel u centru (pažnje).” *DaNS* 69 (2010): 31–34.

Lazović, Zoran, Vladimir Mako (ur.). *170 ličnosti za 170 godina visokoškolske nastave u oblasti arhitekture u Srbiji*. Beograd: Arhitektonski fakultet, 2016.

Марић, Игор. *Регионализам у српској модерној архитектури*. Београд: ИАУС (Marić, Igor. *Regionalizam u srpskoj modernoj arhitekturi*. Beograd: IAUS), 2015.

Marković, Dragan. *Povratak kamena*. Portal Superprostor: 2014. <www.superprostor.com/povratak-kamena/12668>

Милашиновић Марић, Дијана. *Водич кроз модерну архитектуру Београда*. Београд: Друштво архитеката (Milašinović Marić, Dijana. *Vodič kroz modernu arhitekturu Beograda*. Beograd: Društvo arhitekata), 2002.

Милетић-Абрамовић, Љиљана. „Портрет. Б. Митровић.” *Форум* (Miletić-Abramović, Ljiljana. „Portret. B. Mitrović.” *Forum*) 25 (1994): 1–2.

Милетић-Абрамовић, Љиљана. *Паралеле и контрасти*. Београд: Музеј примењене уметности (Miletić Abramović, Ljiljana. *Paralele i kontrasti*. Beograd: Muzej primenjene umetnosti), 2007.

Митровић, Михајло. „Трећа тачка ослонца / Хотел Центар у Новом Саду.” *Политика* (Mitrović, Mihajlo. „Treća tačka oslonca / Hotel Centar u Novom Sadu.” *Politika*) 4. 12. 2010: 5.
Mitrović, Mihajlo. *Arhitektura Beograda 1950–2012*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
Mitrović, Vladimir. „Nova klasika u istorijskom jezgru. Arh. Branislav Mitrović, HVB Banka (2001–2002).” *DaNS* 41 (2003): 32–33.
Mitrović, Vladimir. *Arhitektura XX veka u Vojvodini*. Novi Sad: Akademska knjiga – Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2010.
Morsan, Boris. „Regionalizam kao novokomponirani izraz u arhitekturi.” *Studi Ethnologue Croatia* Vol. 5 (1993): 141–150.
Perović, Miloš. *Srpska arhitektura XX veka*. Beograd: Arhitektonski fakultet, 2003.
Stiller, Adolph, Bojan Kovačević (eds.). *Belgrad. Momente der Architektur.* Wien: Müry Salzmann, 2011.
Stiller, Adolph, Bojan Kovačević (eds.). *Serbien. Stadt als regional context fur architektur.* Wien: Müry Salzmann, 2015.
Štraus, Ivan. *Arhitektura Jugoslavije 1945–1990.* Sarajevo: Svjetlost, 1991.

Александар Ђ. Кадијевић
Милан И. Просен

КРИТИЧКИ РЕГИОНАЛИЗАМ АРХИТЕКТЕ БРАНИСЛАВА МИТРОВИЋА

Резиме

У српској архитектури са краја XX и на почетку XXI века, Бранислав Митровић (1948) се издваја као најуспешнији пројектант ауторске оријентације, противник глобализацијске униформности и распрострањеног конзервативизма. Посматрано у историјском контексту, његово дело повезује идеје касне модерне и критичког регионализма као правца постмодерне архитектуре. Испуњено историјским реминисценцијама и сложеним значењима, ретко саздано изван контекста, има путоказан значај у савременој постјугословенској архитектури, изводећи је из универзалистичког стерилитета. Митровићев критички регионализам није скренуо у помодни еклектицизам, већ почива на прегнантном дијалогу са најбољим тековинама балканског континенталног и приморског неимарства. Традиционалне класичне и фолклорне мотиве оживљава новим материјалима, док просторну матрицу уређује на најфункционалнији начин.

Кључне речи: архитектура, постмодернизам, критички регионализам, Бранислав Митровић, Србија.

* Уредништво је примило рад 7. II 2019. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

UDC 75.071.1:929 Popović M.

ВЕСНА Л. КРУЉАЦ
Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

Енформел Миодрага Миће Поповића

САЖЕТАК: Овај рад резултат је рецентних истраживања енформелног опуса Миодрага Миће Поповића (1923–1996). Писан са циљем да се постојеће оцене преиспитају и прошире новим сазнањима, у раду се расветљава Поповићева улога у конституисању методологије исказа и структуре савремене слике са идејним и формалним исходиштима у енформелу. У тој намери, основно полазиште пружили су методолошки приступи који обухватају елементе културне историје, нове социологије уметности, формалне анализе и компарације. Тежиште експликације усмерено је на Поповићев еволутивни пут у артикулацији енформелног идиома и специфичности парадигматичних остварења у контексту београдског покрета, уз осврт на концептуалне консеквенце инклузије елемената енформелне синтаксе у каснијим фазама његовог стваралаштва.
КЉУЧНЕ РЕЧИ: Миодраг Мића Поповић, енформел, модерно сликарство, Београд, Србија, XX век.

У српској средини Миодраг Мића Поповић (1923–1996) био је кључни креатор енформелне концепције антислике и водећи експонент ове тенденције, као и њен „обавештени" тумач у контексту глобалних и локалних уметничких збивања.[1] Као покрет, енформел је у Београду артикулисан крајем педесетих и почетком шездесетих година XX века. Реч је о негеометријској апстракцији заснованој на апсурду и „естетици одвратног", истраживањима материје и технолошким експериментима, тј. примени несликарских материјала и оперативних поступака кроз које се одвијало парадигматско разарање класичне форме, обликовних принципа и хармоније ликовних елемената на којима је почивала високомодернистичка слика. Такав визуелни исказ представљао је формално-језичку иновацију изван контекста српске уметничке традиције, имплицирао субјективне, провокативне, критичке садржаје и значио побуну против затечене ситуације у југословенској уметности, култури, друштву и политици. Иако делимично инспирисан решењима

* vesna.kruljac@gmail.com
[1] Поповићеви чланци о актуелним збивањима на европској и домаћој уметничкој сцени, пре свега енформелу, лирској апстракцији и ташизму, објављени су у београдској штампи и периодици, књигама и каталозима изложби (1958а: 20; 1958б: 22; 1958в: 21; 1959а: 25; 1959б: 15; 1959в: 23; 1960: 23; 1963: 19; 1976: 5–9; 1983: 24–173; Kulturni centar Beograda 1977: s.p.).

западноевропског енформела, београдски покрет био је суштински одређен ситуацијом симулиране, партијски контролисане, ограничене демократије и толерисаног плурализма уметничког говора у Југославији. У српској уметности он је представљао једну од првих тенденција везаних за егзистенцијалистички немир и осећање алијенације, у којој се сумња у идеју прогреса, рационални поредак ствари и оптимистички, политички пројектован поглед на социјалистичку стварност после 1945. манифестовала у радикалном облику антислике. Проистекао из интимне реакције неколицине уметника[2] на прве знаке кризе југословенског самоуправног система, као и њиховог отклона према етаблираним токовима српске уметности после 1950,[3] београдски енформел је успоставио посве другачији, у односу на естетичке норме и идеологију епохе субверзивни модел уметничког мишљења и деловања манифестујући се у низу особених, индивидуалних поетика.[4] Унутар његовог комплекса идентификоване су две начелне позиције, радикална и пиктурална, које се узајамно разликују не само језички, морфолошки већ и по уметничким профилима њихових носилаца. Радикалну струју репрезентују носиоци антипиктуралне, антиестетске, аутореференцијалне енформелне апстракције сведене на конкретну физичност материје, која се својим особинама приближава подручју „друге уметности".[5]

---

[2] Осморо сликара: Мића Поповић, Вера Божичковић Поповић и Лазар Возаревић као експоненти старије генерације, а Зоран Павловић, Живојин Жика Турински, Бранислав Бранко Протић, Владислав Шиља Тодоровић и Бранко Филиповић Фило као млађи представници, заједно са критичарем Лазаром Трифуновићем, били су креатори поетике и идеологије енформела у српској средини и чинили језгро београдског покрета. Иако је реч о неформалној асоцијацији уметника, захваљујући Трифуновићевом организационом и критичарском деловању београдски енформел је постао теоријски артикулисан, самосвојан и кохерентан покрет на српској уметничкој сцени друге половине XX века.

[3] Реч је о „социјалистичком модернизму", који се спрегом политичког и уметничког фактора педесетих година XX века успоставља као доминантна естетичка парадигма у Југославији, у оквиру које су „модерни традиционализам" групе *Шесторица* и „социјалистички естетизам" *Децембарске групе* представљали главне манифестације. То је стилски хетероген и језички еманципован, изразито естетизован и идеолошки неутралан ликовни дискурс утемељен на решењима међуратног интимизма и искуствима послератне „париске школе" модификованим и обогаћеним елементима локалног карактера. Институционално подржаван и издашно финансиран као еталон модернизације и самосвојности југословенске уметности после 1950, представљао је главну препреку развоју радикалног уметничког експеримента (Denegri 1993: 104–119; 2009: 29–41; Grojs 2009: 58–59; Šuvaković i dr. 2010: 100–171; 2012: 395–401).

[4] У друштву опседнутом идејом колектива, прогресом и оптимизмом, које је из идеолошких разлога искључивало било какву могућност отуђености, резигнације и незадовољства његових припадника, није било места за песимистичке садржаје, критичке исказе и протестне отклоне. Управо због тих особина београдски енформел био је мета бројних напада и предмет жестоких полемика локалне политичке, интелектуалне и уметничке елите, које су кулминирале 1962/63. са интервенцијом шефа државе Јосипа Броза Тита. Уследила је агресивна политичка кампања против енформелне апстракције каква није забележена у другим европским срединама, изузев оне у СССР-у која јој је непосредно претходила, а по узору на коју је и спроведена (Круљац 2015: 67–69). То је умногоме одредило позицију овог феномена као централне контроверзе српске уметничке сцене шездесетих година, али маргиналног статуса у друштвеној хијерархији. Тај полемички (идеолошки, критичко-теоријски и уметнички) контекст настанка, артикулације и егзистенције београдског енформела, те полемичност као модел уметничког испољавања његових протагониста, дали су овом покрету особине ангажоване уметности и политичке авангарде (Denegri 1993: 155; Merenik 2010: 136). Као својеврсна идеолошка, социополитичка и културолошка парадигма, он је у српској средини отворио пут развоја каснијим, алтернативним моделима уметничког испољавања и деловања утемељеним на критичком односу према друштвеној стварности.

[5] Појам „друга уметност" (*art autre*) увео је у критичку терминологију Мишел Тапије (Michel Tapiè) 1952, као ознаку за тада актуелну енформелну апстракцију, екстремне примере конкретизма и безформности материје у опусима Жана Фотријеа (Jean Fautrier), Волса (Wols) и Жана Дибифеа (Jean Dubuffet), која је била посве другачије природе, феноменологије и морфологије у поређењу са конвенционалним сликарством (Protić i dr. 1980: 126; Hopkins 2000: 19).

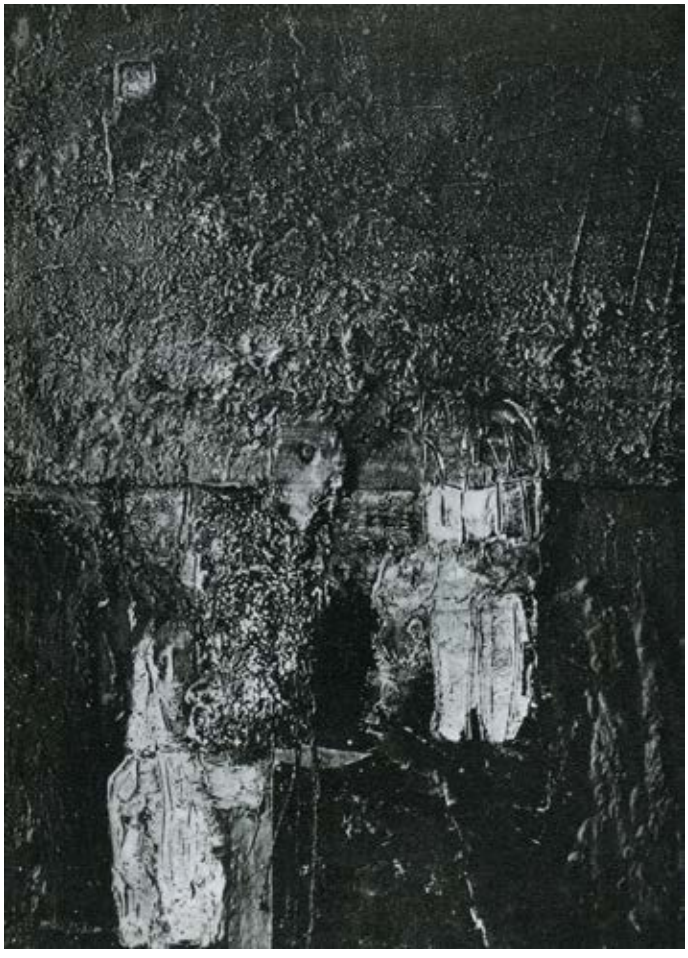
Лидерска позиција унутар радикалне струје припада управо Мићи Поповићу, који је приступао третману материје крајње нихилистички, агресивно, са антисликарским и иконокластичким намерама, а доминантним уметничким конвенцијама и затеченом социокултурном контексту са највише антагонизма и критичности.

Поступност процеса Поповићевог усвајања и овладавања енформелном синтаксом и технологијом говори у прилог тези Лазара Трифуновића да његов улазак у подручје енформелног експеримента није био мотивисан чињеницом да је то била тренутна иновација на европској уметничкој сцени, него спознавањем проблемских консеквенци овог антиуметничког концепта (1983: 78) у међународном и локалном контексту. Поповићева упућеност у европске уметничке токове била је резултат личних напора и самосталних трагања за референтним тачкама тада актуелне ликовне теорије и праксе, а не систематског образовања. Академију ликовних уметности у Београду уписао је 1946. године код професора Недељка Гвозденовића, али је исте године прешао у класу Ивана Табаковића. Као припадник језгра неформалне групе критички настројених интелектуалаца окупљених у једном стану у Улици Симина 9а у Београду,[6] иницијатор протеста против крутих, анахроних наставних програма на Академији ликовних уметности и предводник *Задарске групе*,[7] након само два семестра студија 1947. прекинуо је формално образовање (Gligorijević 1984: 38–41; Симеоновић Ћелић 2001: 76). Иако се формирао у времену и средини строгог идеолошког диктата уметности и изразитог антагонизма према западним уметничким моделима и наслеђу локалног међуратног модернизма, Поповићево рано дело било је утемељено на решењима „поетског реализма" четврте деценије XX века, пре свега интимизма Марка Челебоновића (Gligorijević 1984: 45–46). Стога је његов први студијски боравак у Паризу 1950/51. имао карактер потврђивања интуитивно освојених вредности и узора у оквиру историјски завршених уметничких токова, а не истраживања у духу тада актуелних иновација у уметности апстракције. Мада Поповићева рецепција енформела, лирске апстракције и ташизма у том тренутку није ишла даље од регистрације, показало се да су ова сазнања и увиди деловали на овог уметника ретроактивно као својеврсни катализатор.[8] Тек приликом трећег одласка у Париз 1956. и шестомесечног боравка на острву Бреа 1956/57. године Поповић је, подстакнут доживљајем

[6] Стан у улици Симина 9а, у којем су као подстанари живели студент књижевности Борислав Михајловић Михиз и студент историје уметности Војислав Ј. Ђурић, било је место окупљања неформалне групе младих интелектуалаца различитих вокација, које је повезивао исти, критички поглед на свет и југословенску друштвену реалност. Били су то студенти филозофије Михајло Ђурић, славистике Павле Ивић и Стојан Суботин, историје уметности Дејан Медаковић и Мирко Борота, архитектуре Војислав Кораћ, сликарства Мића Поповић, Милорад Бата Михаиловић, Петар Омчикус, Вера Божичковић, Љубинка Јовановић, Косара Бокшан, Јованка Стојановић, публициста Живорад Стојковић, књижевник Добрица Ћосић и други (Ćosić 1974: 14–20; 2011: 59–158; Gligorijević 1984: 49; Михајловић Михиз 1990: 142; Симеоновић Ћелић 2001: 71).

[7] Осим Мића Поповића, *Задарску групу* чинили су студенти сликарства из исте класе: Бата Михаиловић, Омчикус, Милета Андрејевић, Божичковић, Јовановић и Бокшан, којима се прикључују експоненти других уметничких бранши: Борислав Михајловић Михиз, Бора Грујић и Крста Андрејевић (Gligorijević 1984: 42). Могуће је да су аутономија понашања и апартна уметничка позиција Ивана Табаковића у односу на естетичке норме и идеологију епохе после 1945. године (Denegri 1993: 68–77; Мереник 2004: 44–60; 2010: 162–174), као и својеврсна антипедагогија коју је као професор заступао на београдској Академији ликовних уметности, више него формални израз, утицали на ставове и опредељења ове групе младих бунтовника.

[8] Известан страх од губљења властитог уметничког идентитета и иницијални отклон од наведених иновација усмерили су Поповића ка истраживањима националног културног наслеђа, средњовековног фреско-сликарства, чему у прилог говори циклус *Село Непричава* из 1952. године (Трифуновић 1983: 43–46). Његов



Сл. 1. Миодраг Мића Поповић, *Обала*, 1958, комбинована техника, 100 x 70 cm (приватна колекција)

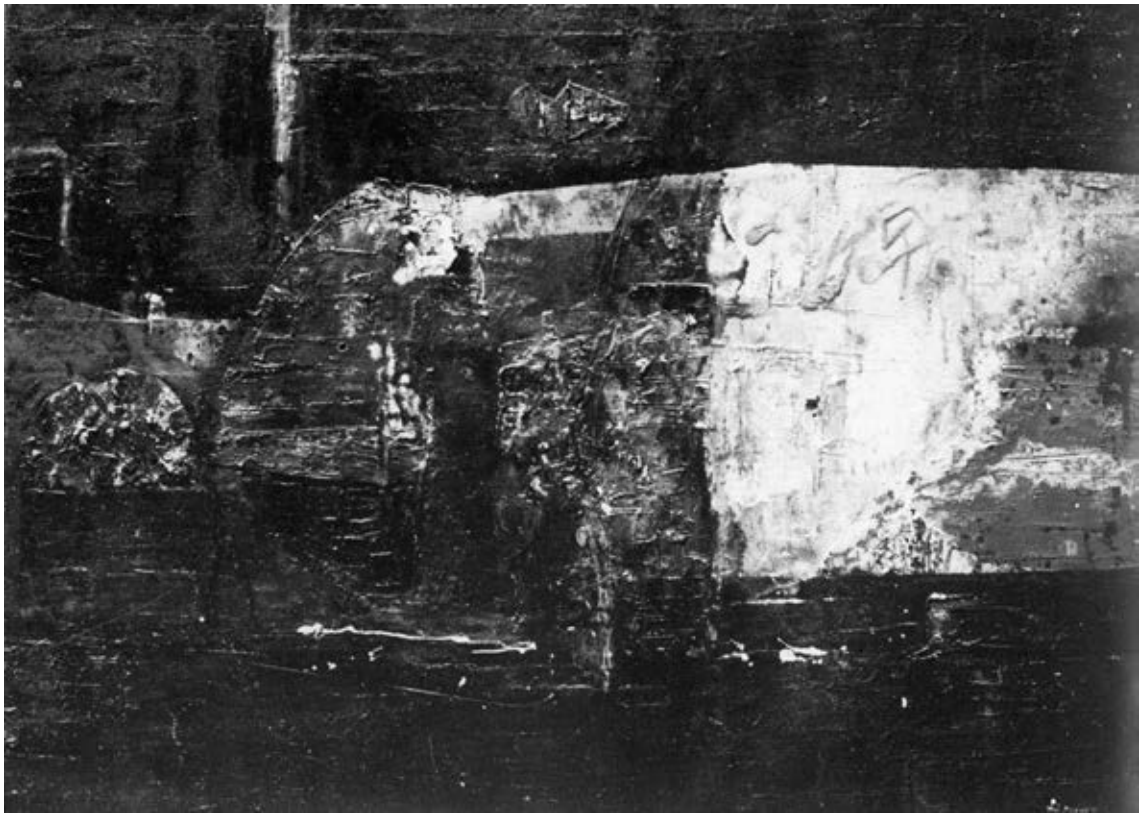
рудиментарне конфигурације океанског дна и стеновитих обала Бретање изложених ерозивном дејству плиме и осеке, реализовао неколико радова у духу асоцијативне апстракције (*Једра* 1956, *Напуштени брод* 1957/58), у којима су боја, геометризоване форме и класичан композициони склоп још увек присутни (Трифуновић 1983: 59–61). Изузетак представља дело *Обала* из 1958. (сл. 1), у којем су поништене хроматске вредности и свака алузија на предметни свет, а груба материја преведена у аморфно стање. Искуство на плану деструисања материје поступцима паљења ватром и нагризања киселинама и водом Поповићу је донела сарадња са Ивом Гатином (Ivo Gattin) и другим експонентима загребачког енформела током припреме и реализације изложбе *Четири југословенска сликара* (М. Поповић, И. Гатин, Маријан Јевшовар и Рудолф Саблић) у Минхену 1958. (Protić i dr. 1980: 129; Denegri 1993: 172). Технолошки експерименти са непиктуралним материјалима и новим везивима, као и њихови непланирани ефекти, приближили су и усмерили Поповића ка енформелном исказу. Судећи по Поповићевим дневничким записима (1962: 47–50, 170–175, 179–185), афирмација енформела на престижним међународним смотрама, као што је Венецијански бијенале (1956, 1958. и 1960) или Документа у Каселу (1959), а нарочито дела шпанских експонената Антонија Тапијеса (Antoni Tapies), Манола Миљареса (Manolo Millares), Луиса Феита (Luis Feito), Антонија Сауре (Antonio Saura), били су само додатни подстицај у том усмерењу.[9]

наредни циклус *Од магле од костију* (1955) донео је прелазак са реалистичког идиома на говор симбола и представљао увод у технолошке експерименте са несликарским материјалима (Симеоновић Ћелић 2001: 87).

[9] И поред заједничких идејних исходишта, сродности у бунтовном менталитету носилаца, феноменологији изражајног језика и оперативним поступцима, постоје разлике у мотивацијама настанка, позицијама унутар или изван званичног „система уметности", па самим тим и значењима енформела у социокултурној стварности појединих европских земаља, које доказују да је у питању феномен који не подлеже генерализацијама. Заједно

Крајем педесетих и почетком шездесетих година југословенски самоуправни систем показује прве знаке озбиљне кризе, коју су обележиле социополитичке тензије, националне нетрпељивости, економска стагнација, бирократизација, латентни догматизам, хипокризија и „социјалистички естетизам" утонуо у самодовољност, навике и конформизам. Не налазећи у стварности позитивну алтернативу и сигурна егзистенцијална и морална упоришта, Поповић се затвара у просторе уметничког експеримента, делује као усамљени појединац и интимни бунтовник, који једино верује у етичку исправност своје индивидуалне акције. Постепено деконструише предметну форму, која је била симбол вишедеценијског претрајавања и ретроградног дејства реалистичке парадигме, али схвата да се суштина уметности не исцрпљује у форми, стилском плурализму нити у конформистичком односу према владајућој идеологији и естетици него у освајању слободе садржаја и проблематизовању друштвене стварности. На прелазу из шесте у седму деценију настала су Поповићева прва монохромна и потпуно нереференцијална остварења, као што је *Композиција* (1959/60), а затим *Бела слика*, *Каменолом*, *Разбијање форме*, *Откривање простора V*, *Три форме* (све из 1960) и други енформелни радови презентовани на његовој самосталној изложби у Салону Музеја примењене уметности у Београду 1960. године. Реализована додавањем песка, гипса, пиљевине и разређивача у белу или црну, поменута дела својом посном материјом и сипком фактуром имплицирају иконографију оронулог зида. Убрзо, Поповић је радикализовао извођачки поступак и његове ефекте, отишао корак даље у бруталном насртају на материју, напустио конвенцију штафелајне слике и концепт уметничког дела као позитивно пројектоване пластичке целине, естетског предмета који афирмише читљивост предметног плана и једнодимензионалну поруку. Беле и црне пигменте мешао је са крхотинама стакла, камена, асфалтом, битуменом и експериментисао са казеином и другим везивним средствима. Крајњи резултат биле су тектонске површине стврднутог ткива ахроматичне материје са дубоким усецима и кракелурама. Осим овог случајног ефекта, евидентни су и трагови интервенције оштрим предметом по још житкој пасти, али овај графизам нема функцију обликовања него продора у унутрашњост материје. Потпуно одсуство боје заменили су драматични контрасти доминантних црних, напрегнутих магматичних структура и светлијих, лазурних партија у функцији светлосних просијавања и фрагментације призора. Реч је о радовима насталим током исте, 1960. године: *Велико једро*, *Мало једро* и *Велика црна слика I* (сл. 2). Сведено на елементарни конкретизам материје, последње дело изван своје

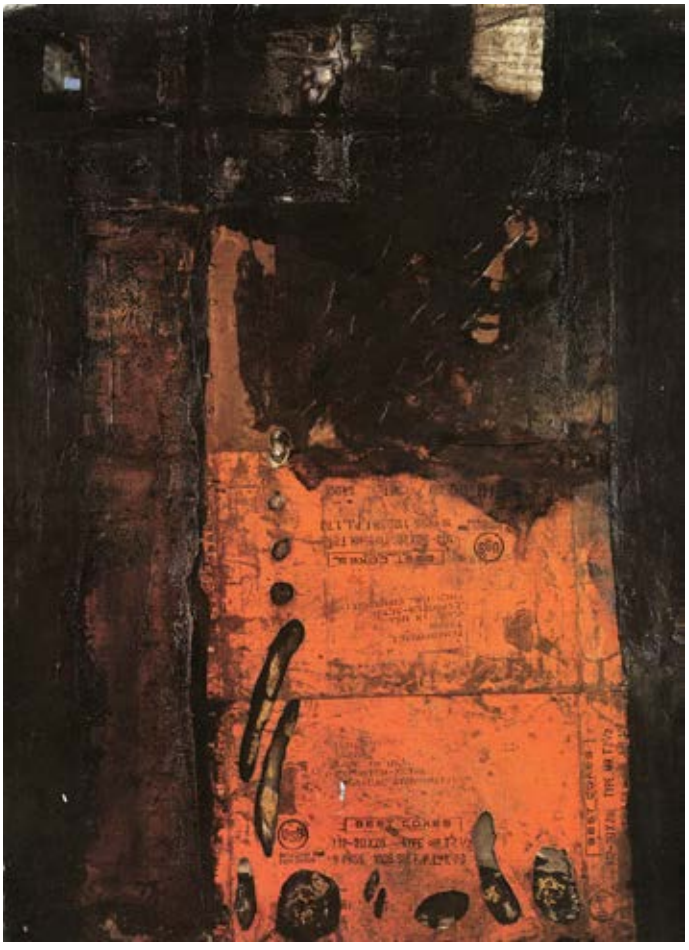
са америчким апстрактним експресионизмом, различите варијанте западноевропског енформела су, у складу са хладноратовском културном стратегијом, биле свеприсутне на престижним међународним уметничким смотрама, упркос амбивалентној рецепцији унутар локалних средина (Hopkins 2000: 5–53; Lucie-Smith 2000: 15–75; Argan, Bonito Oliva 2005: 184–206). Захваљујући политичкој инструментализацији, а супротним интенцијама самих носилаца, афирмисане су као симбол индивидуалне уметничке слободе и ултимативни израз демократичности западног друштва, антипод совјетској соцреалистичкој парадигми доминантној у уметности земаља Источног блока (Frascina: 1985, 125–133; Kolešnik 2004: 30–55; Marter, Anfram 2007: 52–69). За разлику од западноевропског енформела и, посебно, шпанског покрета који се развијао у условима политичке тираније и војне диктатуре, у Чехословачкој и Пољској имао је маргиналну позицију и дисидентски карактер (Piotrowski 2000: 119–175; Denegri 2006: 21–31; Diaz Sančez 2008: 155–162; Injac 2010: 60–96). У Југославији, земљи „меког социјализма", енформел није имао дисидентски статус, али на престижним међународним уметничким смотрама никада није био представљен кохерентно, као тенденција (AJ, 644 (SULUJ), F-9, 1969), за разлику од шпанског примера (Buffery, Caulfield 2012: 11–31).



Сл. 2. Миодраг Мића Поповић, *Велика црна слика I*, 1960, комбинована техника, 130 x 190 cm (приватна колекција)

Сл. 3. Миодраг Мића Поповић, *Црна композиција*, 1961, комбинована техника, 205 x 300 cm (Музеј савремене уметности, Београд)

феноменолошке бити не нуди било какву знаковну пројекцију, референцу на реални свет. Оно трансцендира егзистенцијалну неизвесност, мучнину и уметникову заокупљеност сопственом онтолошком загонетком. Као такво, идентификовано је као програмско дело Поповићевог и укупног београдског енформела (Трифуновић 1983: 83). Године 1961. настала је *Црна композиција* (сл. 3), која еманира дословни конкретизам материје потенциран аплицирањем фрагмената индустријског отпада. Међутим, ритмична репетиција дијагонално постављених металних шипки и диспозиција осталих материјалних података указују на рационализацију извођачког поступка, која је за последицу имала структурацију приказа (Denegri 1964: 47), слично решењима Тапијеса и Алберта Бурија (Alberto Burri). На истоветним принципима Поповић је конципирао *Ограђени предео* (1962), *Каменолом II*, *Село Катићи под Мучњем* (1963). Затим је уследила серија радова, коју чине *Основа* (сл. 4), *Иницијал*, *Без назива*, *Лим бр. 5* (све из 1963). Ради се о екстремним примерима београдског енформела, у којима је имплементација несликарских материјала (стари лимови, аутомобилске гуме, кородиране шипке, жице, ексери) праћена применом безмало свих поступака деструисања материје (спаљивање, нагризање киселином, цурење, физичко уништавање). Била је то практична демонстрација Дадине максиме „Разарање је такође стваралаштво" (према Trifunović 1990: 221). Утисак структурације приказа само је привидан јер је декомпозиција плохе спроведена консеквентно. Аморфне битуменске стратификације се шире, а ликиди цуре неконтролисано у различитим смеровима делујући као диспаратни, конвулзивни елементи, а не ентитети подређени целини. Аплицирани фрагменти конкретне материје својом обојеношћу дају локални тон овим делима, али теже вишедимензионалном диференцирању. Енергичним просецањима Поповић разбија компактност металних површина и, одвајајући ове



Сл. 4. Миодраг Мића Поповић, *Основа*, 1963, комбинована техника, 200 x 100 cm (Музеј савремене уметности, Београд)

фрагменте од основе на коју су аплицирани, отвара просторне секвенце унутар самог дела које, иако нематеријалне, представљају његов нов конститутивни елемент. Доведени у стање медијске амбиваленције, ови радови трансцендирају трећу димензију дадаистичког асамблажа и антиципирају објекте неодаде. Трансцендирајући појам ништавила, не-бића одбачени фрагменти и неупотребљиви предмети преузети из урбане реалности конотирају апокалиптичну атмосферу испуњену тескобом, психолошким тензијама, мрачним слутњама.[10] Крајње херметични и антиестетични ови Поповићеви радови указивали су се Трифуновићу као метафора „самоубиства слике" (Трифуновић 1963: 30). Као такви, убрзо су се нашли на удару конзервативне критике и идеолошки ригидне југословенске бирократије (Trifunović i dr. 1987: 54), која је у њима видела отелотворење апсурда, безразложног песимизма и нихилизма (према Симеоновић Ћелић 2001: 79, 99–100).[11] Остала Поповићева дела настала исте године (*Иронична слика*, *Црвено језгро*, *Трагови*) садрже колористичке акценте и осцилирају између стања чисте материје и њених евокативних могућности. Иако краткотрајна, ова експериментална фаза Поповићевог енформелног стваралаштва (1959–1963) имала је значај парадигматског конституисања нове структуре дела бесним разарањем, виолентним малтретирањем и агресивним разједањем материје, односно програмског негирања свих класичних средстава, оперативних поступака, естетских вредности и значења високомодернистичке слике.[12]

---

[10] Иако поруке Поповићевих енформелних радова на првом нивоу читања остају примарно везане за дубоко личне, емоционалне и мисаоне подстицаје, дилеме везане за питања властитог идентитета и егзистенције у савременом свету, други слој значења који својом структуром и морфолошким особинама конотирају јесу провокативни, политички субверзивни садржаји. Као уметност која констатује, а кроз антиестетику и разорену структуру дела експлицира кризу у којој се нашла доминантна уметничка и политичка идеологија, Поповићев енформел је указивао на постојање другачије реалности, истине мање оптимистичне од оне коју је југословенски политички врх пројектовао, а модернистички мејнстрим рефлектовао. Увлачећи посматрача у своју орбиту и изазивајући у њему не само тескобну, анксиозну емоционалну реакцију већ и критичку рефлексију на збивања изван дела, он је систематски разоткривао наличје револуције која није на све људе деловала као ослобађајућа снага.

[11] У својој бити анархичан, нихилистички, критички настројен и лишен пројективних циљева, Поповићев енформел генерално више није могао да се уклопи ни у један затечени естетички систем нити у социјалистичко схватање хуманизма као разотуђења. У српској средини, где су се као уметност ценили једино дуготрајан, промишљен рад и естетски резултат, његова дела разорене композиционе структуре, бруталне експресије и изразите антиестетичности деловала су не само естетички провокативно већ и политички субверзивно. Чињеница да толику агресивност у докидању синтаксе високомодернистичке слике до појаве енформела није показивао ни један други уметнички ток у историји српског сликарства, оставила је многе критичаре и уметнике у недоумици. Ослобођена сваке референцијалности и конструктивних намера, Поповићева енформелна дела су им се указивала као импровизоване извануметничке творевине лишене значења. Чинило им се да је увођењем несликарских материјала и легализацијом „случаја" потенцијално све постало инвенција, а да је афирмацијом спонтаности уметничког чина елиминисана могућност погрешке и веза са локалним ликовним наслеђем. С друге стране, бирократски апарат није могао, а није ни смео, да толерише било какво стваралачко обликовање „поетике апсурда" зато што је у њој видео побуну против идеолошких темеља на којима су почивали сви политички програми.

[12] Артикулација енформелног исказа тесно је везана за питање Поповићевог вишедимензионалног антагонизирања: према владајућем вредносном (традиција), естетичком (мејнстрим) и друштвеном (социјализам) систему (Merenik 2010: 136). У намери да разори постојеће конвенције, Поповић се ослањао на у српској средини тог времена запостављена и проскрибована искуства авангарде. Примена ватре и киселина у креативном процесу подразумевала је тренутно реаговање, што је Поповићев поступак одвело у подручје умереног аутоматизма без могућности планирања и пројектовања коначног резултата. Аплицирањем одбачених предмета урбане реалности напуштена је конвенција класичне модернистичке слике детерминисана равнином и рамом. Енормним увећавањем формата дошло је до превазилажења концепције штафелајне слике. Позиционирање дела изван конвенциоционалних категорија слике и читљивог садржаја значило је његово превођење у медијски амбивалентну и полисемичну структуру (знак, симбол, идеограм). Знак у енформелу нема фиксну форму, већ

Сл. 5. Миодраг Мића Поповић, *Синтетички пејзаж*, 1968, акрил на платну, 100 x 200 cm
(Народни музеј у Београду)

Управо Поповићев пример доказује да је непиктурални, иконокластички и антиестетични енформел представљао више жесток и краткотрајан отклон од у југословенској средини доминантне идеологије и естетике, него што је био тенденција у оквиру које је за дуже време било могуће изграђивати подједнако убедљив и радикалан уметнички

се под тим појмом подразумевају првенствено материја и/или гест као носиоци значења. Њихова значења остају резистентна на покушаје једнодимензионалног семантичког одређења, па се у тумачењу Поповићевих енформелних дела може приступити једино са екоовских позиција, односно позиција отворене недефиниције (Eco 1965: 145, 160; 1973: 175). У питању су визуелне метафоре отворене за учитавања низа значења, која леже како унутар тако и изван материјалних података дела. Најзад, деструкција као став са тенденцијом успостављања новог погледа на свет и претензијом на шире друштвено дејство, консеквентно доноси дестабилизацију односа уметника и власти. Да се радило о конфликту са тада доминантним политичким и уметничким дискурсом потврђују последице до којих је довео Поповићев енформел: од тог тренутка уметничко дело престаје да буде естетски предмет и постаје индикатор одређеног начина мишљења и понашања уметника, специфична врста визуелног исказа која разоткрива бунтовни менталитет и критичку свест свог аутора.

исказ. Томе у прилог говоре Поповићева дела из друге фазе, фазе „колористичког енформела" (1964–1969), као што је *Синтетички пејзаж* из 1968. (сл. 5). Осим проширеног хроматског регистра (црвена, плава, зелена, окери) и употребе акрилних боја, одликује их пиктуралност, наговештаји форме и организације призора, брзина извођења (Trifunović 1982: 21). Асоцијативност, пиктурални виртуозитет и репетиција, истрошеност језичких схема и идеолошких предзнака, несумњиво указују на то да се ради о репрезентацији и естетизацији чина акције, академизацији и кризи поетике енформела. Ипак, да енформелни дискурс није имао карактер ефемерног експеримента него једне од фундаменталних тачака Поповићевог укупног уметничког опуса, потврђује чињеница да је истоветна психолошка тензија и „естетика одвратног" обележила и његова хронолошки подударна књижевна дела (*Излет*, 1957) и кинематографска остварења (*Човек из храстове шуме*, 1963). Томе у прилог говоре и техничка решења (колажирање, аплицирање конкретних предмета, структурирање материје) и идентична тонска скала Поповићевог каснијег, фигуративног циклуса *Сликарство призора* из седамдесетих година (Трифуновић 1983: 99, 117).

Стваралаштво Миодрага Миће Поповића демонстрира формалну иновацију и космополитизам свести, а истовремено и интелектуалну побуну, реакцију на друштвене аномалије, ерозију морала и револуционарних идеала у југословенском социокултурном контексту. Подсетимо да се Поповић на Саветовању ратних сликара 1944. године у Београду отворено супротставио партијском идеологу Радовану Зоговићу тврдећи да „разлике између фашистичког и социјалистичког реализма нема" (Трифуновић 1983: 17; Gligorijević 1984: 30–31); да је 1945/46. због неколико приватних писама у којима је изнео сумње да ће привилегије и „двоструки морал" постати водећи принцип југословенског друштва био искључен из Партије и осуђен на вишемесечну затворску казну (Трифуновић 1983: 18; Gligorijević 1984: 37–38); да је после епизоде са „задарским комунарима" 1947. једини био приморан да се испише са Академије ликовних уметности у Београду;[13] да се на првој самосталној изложби у Београду 1950. програмираном соцреализму и хипокризији југословенског друштва супротставио провокативним текстом у каталогу и сликама грађанске иконографије и индивидуалних садржаја (Поповић 1950: s.p.); да је управо у његовом атељеу на Старом сајмишту 1954, само годину дана после париске премијере у алтернативном театру „Вавилон" (Todorović 2010: 369), изведена премијера антидраме Самјуела Бекета (Samuel Beckett) *Чекајући Годоа* пошто је пређутно скинута са репертоара Београдског драмског позоришта (Трифуновић 1983: 52; Pašić 1992: 7, 24–27); те да су безнађе и мучна, тескобна атмосфера његовог романа *Излет* (1957) били крајње неприхватљиви антимодернистички настројеној партијској бирократији.[14] Током проблемске актуелности београдског енформела у информативним билтенима Идеолошке комисије

[13] На интервенцију министра просвете Митре Митровић свима је, осим Мићи Поповићу као иницијатору напуштања наставе и одласка у Задар, било дозвољено да наставе студије (Трифуновић 1983: 26; Gligorijević 1984: 41; Ристовић 2007: 712; Merenik 2010: 80–81). Иако архивска грађа указује на то да је Поповић исписан на лични захтев (АС, Г-209 (АЛУ), К-5 (1945–1947), Dos. br. 258), постоје индиције да је то учинио под притиском Сретена Стојановића, заговорника социјалистичког реализма и ректора Академије ликовних уметности у Београду (Јевтић 1994: 24).

[14] Томе у прилог говори архивска грађа партијских тела задужених за културу (AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, akt bez br. od 6. 1. 1960; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, akt bez br. od 29. 8. 1960).

помно је праћено и детаљно анализирано свако јавно иступање и деловање Миће Поповића.[15] Међутим, како је садржај Поповићевих аиконичних енформелних дела остајао недокучив, на удару су се нашли првенствено његови афирмативни текстови о енформелу публиковани у дневној штампи и часописима, романи и филмови, у којима су „поетике апсурда и безнађа" биле транспарентније експлициране. Задржавајући антагонистичку, скептичку и критичку позицију у односу на доминантне естетичке норме и идеологију епохе,[16] Поповић се издвојио као уметник великог моралног кредибилитета, стваралачке и друштвене одговорности, али и као контроверзна личност неспремна на компромисе и у константној колизији с југословенским друштвом, које је његово стваралаштво жестоко оспоравало и немилосрдно цензурисало, а истовремено на различите начине помагало и подржавало.[17]

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Argan, Đulio Karlo, Akile Bonito Oliva. *Moderna umetnost 1770–1970–2000*. Knj. 2. Beograd: Clio, 2005.

Buffery, Helena, Carlota Caulfield (eds.). *Barcelona: Visual Culture, Space and Power*. Cardif: University of Wales Press, 2012.

Gligorijević, Milo. *Odgovor Miće Popovića*. Beograd: Slobodan Mašić, 1984.

Grojs, Boris. *Stil Staljin*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Denegri, Ješa. „Svijest o materiji i vremenu u djelu Miće Popovića." *Izraz* br. 7 (1964): 43–49.

Denegri, Ješa. *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*. Novi Sad: Svetovi, 1993.

Denegri, Ješa. „Koincidencije i paralele: pojave enformela u Španiji i Srbiji." *Zbornik Katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta* br. 2 (2006): 21–31.

Denegri, Ješa. *Teme srpske umetnosti 1945–1970. Od socijalističkog realizma do kinetičke umetnosti*. Beograd: Atoča – TOPY, 2009.

Decuir, Greg Jr. *Jugoslovenski crni talas. Polemički film od 1963. do 1972. u SFRJ*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2011.

Diaz Sančez, Julian. „Nastanak tragične priče." *Zbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta* br. 3–4 (2008): 155–162.

Eco, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.

Eko, Umberto. *Kultura, informacija, komunikacija*. Beograd: Nolit, 1973.

---

[15] Детаљније о томе видети у архивској грађи Централног комитета (AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, Bilten br. 2 od 4. 3. 1963; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, Bilten br. 4 novembar 1963).

[16] Политички напади и забране Поповићевих критичко-теоријских написа и књижевних и филмских остварења не завршавају се са енформелном фазом (AC, Ђ-2 (ЦК СКС), K-15,акт без бр. и дат. 1963; AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, Bilten br. 46 od 8. 10. 1964; Tirnanić 2008, 44; Decuir 2011: 171, 176–177). И касније, Поповић је наставио да деконструише мит о југословенском социјализму. Управо због *Свечане слике*, која провоцира „култ социјалистичког вође", Поповићева изложба у Културном центру Београда је отказана (1974). Као својеврсни наставак контроверзног филма *Делије* (1968), циклус *Сликарство призора* представљен је јавно тек крајем 1979. на Поповићевој самосталној изложби у Београду. Због ове изложбе, уметник се поново нашао на мети политичких напада, а Срето Бошњак смењен је са функције директора Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић" (Gligorijević 1984: 7, 58, 84, 96; Priv. dokum. I. Subotić – Bg, akt br. 46/1 od 5. 2. 1980).

[17] На интервенцију књижевнице Исидоре Секулић, Поповић је добио стипендију Министарства просвете Републике Србије и током 1950/51. боравио неколико месеци у Француској (Трифуновић 1983: 43). Захваљујући откупима које је финансирала управо држава, његови најзначајнији енформелни радови налазе се у Музеју савремене уметности у Београду. Међутим, афирмацију и огромну популарност у српској средини Поповићу је донела не енформелна продукција шездесетих, него стваралаштво које јој претходи и потом следи, пре свега *Сликарство призора*. Његова интеграција у локални систем институција започиње 1977, када је изабран за дописног члана, а 1985. и редовног члана САНУ (Јевтић 1994: 7). То указује на то да је без обзира на све анатеме и оспоравања, аутсајдерска, критичка позиција у односу на доминантну идеологију и естетичке норме епохе у Титовој Југославији ипак била на цени.

Injac, Goran (ur.). *Iza gvozdene zavese. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945–1989*. Warszawa: Poljska fondacija za savremenu umetnost – Beograd: Muzej istorije Jugoslavije, 2010.

Јевтић, Милош. *Са Мићом Поповићем*. Горњи Милановац: Дечје новине – Београд: Просвета (Jevtić, Miloš. *With Mića Popović*. Gornji Milanovac: Dečje novine – Belgrade: Prosveta), 1994.

Kolešnik, Ljiljana (ed.). *Art & Ideology. The Nineteen-fifties in a Divided Europe*. Zagreb: Art History Association of Croatia, 2004.

Круљац, Весна. *Београдски енформел у полемичком контексту српске културе педесетих и шездесетих година 20. века* (докторска дисертација). Београд: Библиотека Семинара за историју уметности – Филозофски факултет – Универзитет у Београду (Kruljac, Vesna. *Belgrade Art Informel in the Polemical Context of Serbian Culture During the 1950s and 1960s* (PhD Thesis). Belgrade: Library of Department of Art History – Faculty of Philosophy – University of Belgrade), 2015.

Kulturni centar Beograda. *Vera Božičković-Popović*. Beograd: Galerija Kulturnog centra, 1977.

Lucie-Smith, Edward. *Movements in Art since 1945*. London: Thames & Hudson Ltd., 2000.

Marter, Joan, David Anfram (eds.). *The Abstract Expressionism: The International Context*. New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 2007.

Merenik, Lidija. *Ideološki modeli*: *srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Beopolis – NUA Remont, 2001.

Мереник, Лидија. *Иван Табаковић (1898–1977)*. Нови Сад: Галерија Матице српске (Merenik, Lidija. *Ivan Tabaković (1898–1977)*. Novi Sad: Gallery of Matica Srpska), 2004.

Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Fond Vujičić kolekcija – Filozofski fakultet, 2010.

Михајловић Михиз, Борислав. *Аутобиографија – о другима*. Књ. 1. Београд: БИГЗ (Mihajlović Mihiz, Borislav. *Autobiography – About Others*. Vol. 1. Belgrade: BIGZ), 1990.

Pašić, Feliks. *Kako smo čekali Godoa kad su cvetale tikve*. Beograd: Bepar Pres, 1992.

Piotrowski, Piotr. "Totalitarianism and Modernism: The 'Thaw' and Informel Painting in Central Europe." *Artium Quaestiones* No. X (2000): 119–175.

Поповић, Мића. *Изложба*. Београд: Уметнички павиљон (Popović, Mića. *Exhibition*. Belgrade: Artistic Pavilion), 1950.

Поповић, Мића. „Сликарска материја и проналасци." *Политика* (Popović, Mića. "Painting Materia and inventions." *Politika*) 12. 1. 1958а: 20.

Поповић, Мића. „Ко су савременици?" *Политика* (Popović, Mića. "Who Are the Contemporaries?" *Politika*) 26. 1. 1958б: 22.

Поповић, Мића. „Једна страна медаље." *Политика* (Popović, Mića. "One Side of the Medal." *Politika*) 28. 12. 1958в: 21.

Поповић, Мића. „Друга страна медаље." *Политика* (Popović, Mića. "The Other Side of the Medal." *Politika*) 4. 1. 1959а: 25.

Popović, Mića. „Zašto baš ovako?" *Mladost* 14. 1. 1959б: 15.

Поповић, Мића. „Лева обала, десна обала..." *Политика* (Popović, Mića. "Left Bank, Right Bank..." *Politika*) 12. 7. 1959в: 23.

Поповић, Мића. „Обавештеност није помодарство већ ступањ." *НИН* (Popović, Mića. "Being Informed Is Not a Fashion But a Degree." *NIN*) 27. 11. 1960: 23.

Popović, Mića. *U ateljeu pred noć*. Beograd: Prosveta, 1962.

Поповић, Мића. „Самоубиство слике." *Београдска недеља* (Popović, Mića. "Suicide of a Painting." *Beogradska nedelja*) 27. 10. 1963: 19.

Popović, Mića. „Ništa kao konstitutivni elemenat umetnosti." *Umetnost* br. 47 (maj–jun 1976): 5–9.

Popović, Mića. *Ishodište slike*. Beograd: Nolit, 1983.

Protić, Miodrag i drugi. *Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1980.

Ристовић, Милан (прир.). *Приватни живот код Срба у двадесетом веку*. Београд (Ristović, Milan (ed.). *Private Life of Serbs in the Twentieth Century*. Belgrade): Clio, 2007.

Симеоновић Ћелић, Ивана. *Гласови уметника*. Бања Лука: Бесједа (Simeonović Ćelić, Ivana. *The Voices of Artists*. Banja Luka: Besjeda), 2001.

Tirnanić, Bogdan. *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2008.

Todorović, Predrag (prir.). *Beket*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.

Трифуновић, Лазар. „Самоубиство слике.” *Политика* (Trifunović, Lazar. “Suicide of a Painting.” *Politika*) 27. 10. 1963: 30.
Trifunović, Lazar. *Enformel u Beogradu*. Beograd: Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić”, 1982.
Трифуновић, Лазар. *Сликарство Миће Поповића*. Београд: САНУ (Trifunović, Lazar. *Painting of Mića Popović*. Belgrade: SANU), 1983.
Trifunović, Lazar, Borislav Mihajlović Mihiz, Zoran Gavrić. *Mića Popović*. Ljubljana: Mladinska knjiga – Beograd: Književne novine, 1987.
Trifunović, Lazar. *Studije, ogledi, kritike*. Knj. 3. Izbor Dragan Bulatović. Beograd: Muzej savremene umetnosti – Filozofski fakultet – Narodni muzej, 1990.
Frascina, Francis (ed.). *Pollock and After. The Critical Debate*. London: Harper – New York: Row, 1985.
Hopkins, David. *After Modern Art 1945–2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
Ćosić, Dobrica. *Prizori Miće Popovića*. Beograd: Mića Popović, 1974.
Ћосић, Добрица. *Пријатељи мога века*. Београд: Службени гласник (Ćosić, Dobrica. *Friends of My Century*. Belgrade: Službeni glasnik), 2011.
Šuvaković, Miško, Ješa Denegri, Nikola Dedić. *Trijumf savremene umetnosti*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine – Beograd: Fond Vujičić kolekcija, 2010.
Šuvaković, Miško (ur.). *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Knj. 2. Beograd: ORION ART, 2012.

ИЗВОРИ

Архив Југославије [Archive of Yugoslavia]
AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, Skica za diskusiju o nekim pitanjima književnosti i umetnosti od 6. 1. 1960.
AJ, 507 (SKJ), VIII, II/8-(1-84), K-29, Neki podaci o izvesnom oživljavanju negativnih pojava u književnom životu – zabeleška od 29. 8. 1960.
AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 2 od 4. 3. 1963.
AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, Kratke informacije Ideološke komisije CK SKJ – Bilten br. 4 novembar 1963.
AJ, 507 (SKJ), VIII, II/11-(1-34), K-32, Kratke informacije Komisije za ideološki rad CK SKJ: povodom odluke o zabrani prikazivanja filma „Človek iz hrastove šume”, Bilten br. 46 od 8. 10. 1964.
AJ, 644 (SULUJ), F-9, Analiza rada savezne Komisije za kulturne veze sa inostranstvom i uloga SULUJ-a u periodu 1959–1969, 1969.
Архив Србије [Archive of Serbia]
AC, Г-209 (АЛУ), K-5 (1945–1947), Dosije br. 258 Miodrag T. Popović.
AC, Ђ-2 (ЦК СКС), K-15,Informacija: „krležijanstvo” – nadrealizam – socijalna literatura 1963.
Privatna dokumentacija Irine Subotić – Beograd
– akt br. 46/1 Zapisnik sa zbora Radne zajednice Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić” od 5. 2. 1980.

Vesna L. Kruljac

ART INFORMEL OF MIODRAG MIĆA POPOVIĆ

Summary

In the Serbian milieu, Miodrag Mića Popović (1923–1996) was the key creator of the Art Informel concept of anti-painting, and the leading exponent of this tendency, as well as its “well-informed” interpreter in the context of global artistic events. As a movement, Art Informel was articulated in Belgrade in the late 1950s and early 1960s. It was an anti-aesthetic abstraction founded on the “poetics of absurdity”, nihilism and aggression, research on *materia* and technological experiments, i. e. the application of non-painting materials and operating procedures through which developed paradigmatic destruction of the classical form, formal principles and the harmony of visual elements, which made the foundation of the High Modernist painting. This visual expression represented both formal and linguistic innovation beyond

the context of Serbian artistic tradition; it implied subjective, provocative, critical content, and signified a rebellion against the situation in Yugoslav art, culture, society, and politics. In Serbian art, the Belgrade Art Informel was one of the first tendencies related to the existential unrest, expressing doubt in the very idea of progress, the rational order of things and the optimistic, politically-designed view of the Socialist post-1945 reality through the radical form of anti-painting. Being a consequence of the reaction of the informal group of artists to the official tendencies in Serbian art after 1950, it created a completely different approach to the aesthetic norms and ideology of the epoch, a subversive model of artistic thought and action, manifested in many distinctive, individual poetics. Two principal positions, radical and pictorial, can be identified within the system of the Belgrade Art Informel. The leading position within the radical fraction belongs to Mića Popović, who treated the *materia* nihilistically and aggressively, with antisocial and iconoclastic intentions, and confronting the dominant artistic conventions, as well as the established socio-cultural context, with an unprecedented antagonism and open criticism. As an ideological, socio-political and cultural paradigm, works of Mića Popović and other exponents of the Belgrade movement created during the experimental phase (1959–1963) opened the way to the development of new, alternative models of artistic expression and action in the Serbian milieu, based on a critical attitude towards social reality.

Keywords: Miodrag Mića Popović, Art Informel, modern painting, Belgrade, Serbia, 20th century.

* Уредништво је примило рад 25. X 2018. и одобрило га за штампу 19. III 2019.

ПРИКАЗИ
REVIEWS

UDC 271.2-36:929(049.32)
27-468.65(049.32)
73/75.046.3(049.32)

Татјана Стародубцев, *Свети лекари. Поштовање и представљање у источнохришћанском свету средњега века,* Филозофски факултет у Београду, Институт за историју уметности, Београд 2018.

Свети врачи представљају нарочиту групу светих, веома поштовану и често приказивану у источнохришћанском свету, пре свега због широко распрострањеног веровања у њихове исцелитељске моћи. Будући да излечења тела и душе нису наплаћивали, названи су још и бесребрницима. У последњих стотинак година објављен је већи број текстова посвећен овим хришћанским исцелитељима, међу којима су и радови Татјане Стародубцев.[1] Вишегодишња проучавања поменуте групе светих Стародубцев је заокружила и објединила у књизи под насловом *Свети лекари. Поштовање и представљање у источнохришћанском свету средњега века* објављеној 2018. године у издању Института за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Текст у књизи је систематизован у три целине, од којих су последње две подељене на већи број поглавља.

Уводни део синтетичке студије о светим врачима (стр. 7–11) Стародубцев је замислила као сажет осврт на садржај књиге и претходна проучавања домаћих и страних истраживача о светим лекарима. Научне радове од кључног значаја за разматрану тему ауторка је укратко представила. Уједно, јасно је указала на ниво истражености ове проблематике и скренула пажњу на чињеницу да су многа питања која се тичу ове групе светих недовољно обрађена у досадашњој литератури. Настојећи да избегне непотребна понављања, поједине текстове и студије о светим врачима издвојила је из уобичајеног историографског прегледа, али их је детаљно приказала у деловима књиге који следе.

Друга, најобимнија и најсадржајнија целина књиге носи наслов *Свети лекари* (стр. 13–237). У њој се акрибично анализирају свети врачи, како они најпопуларнији (Козма и Дамјан, Пантелејмон и Јермолај, те Кир и Јован), тако и они мање познати (Сампсон, Мокије и Диомид, Фотије и Аникита, Талалеј и Колутос). Поменуте свете лекаре Стародубцев подробно разматра, а сопствена запажања и закључке прегледно излаже у засебним поглављима, насловљеним по њиховим именима: *Свети Козма и Дамјан* (стр. 14–52), *Свети Пантелејмон и Јермолај* (стр. 52–86), *Свети Кир и Јован* (стр. 87–132), *Свети Самсон Странопримац, Свети Мокије и Свети Диомид* (стр. 133–182), *Свети Фотије и Аникита* (стр. 182–200), *Свети Талалеј* (стр. 201–216) и *Египатски Свети врач Колутос* (стр. 217–237). На тај начин, сваки од ових седам засебних одељака заправо представља изванредну студију о поменутим исцелитељима. У њима ауторка најпре износи податке о храмовима посвећеним појединим светим врачима у византијској престоници преузете из *Синаксара Цариградске цркве*, а потом на основу других расположивих извора (историографских, богослужбених и житијних)

[1] „Лекар и чудотворац. Поштовање светог Самсона Странопримца и његове представе у средњовековном источнохришћанском сликарству.” *Зограф* 39 (2015): 25–42; „Мученик и лекар свети Талалеј и његово поштовање и представљање у средњовековном источнохришћанском свету.” *Ниш и Византија* 15 (2017): 275–287.

објашњава настанак и ширење њихових култова. Надаље, наводи грађевине подизане у част светих врача и описује њихове бројне појединачне представе и циклусе, како на иконама, рукописима, плочицама и печатима тако и на зидовима цркава. С подједнаком пажњом Стародубцев разматра изглед њихових ликова, одеће и предмета као пратећих атрибута. Према њеној оцени, иконографија светих врача у уметности источнохришћанског света била је прилично постојана. Ипак, ауторка не занемарује поједине примере представљања светих лекара који се разликују од њихових уобичајених и препознатљивих приказа. Темељно проучавање и суверено познавање иконографије светих исцелитеља резултирали су не само новим идентификацијама (примера ради сцене светог Козме и Дамјана из Азије у Цркви Светих врача у Костуру, стр. 46–48) и изношењем предлога другачијег датовања појединих представа (нпр. у случају поменуте двојице светих на фресци из апсиде храма Светог Спаса у тврђави града Закинтоса, стр. 45, нап. 111), већ и претпоставкама о постојању ликова светих врача на местима где је живопис данас веома оштећен или пострадао (попут, рецимо, приказа Светог Сампсона, Светог Мокија и Светог Јермолаја, стр. 149 и 151).

Резултате својих истраживања Татјана Стародубцев је изложила у трећој целини књиге *Закључна размаш̄рања* (стр. 239–288) подељеној на неколико проблемски заокружених и посебно насловљених поглавља. Хришћанска исцелитељска светилишта подизана су из темеља или на остацима паганских храмова, што је имало за последицу преузимање и прихватање појединих старих обичаја исцељења, пре свега обреда инкубације (*Исцелиш̄ељска свеш̄илишш̄а. Пагански корени и хришћански обичаји*, стр. 239–244). Ипак, Стародубцев указује на разлике између тог обреда у паганским и хришћанским храмовима и скреће пажњу на излечења која су се у потоњим вршила на другачији начин, уз помоћ воска, уља и воде (*Хришћанска средсш̄ва исцељења и ходочашћа у свеш̄илишш̄а свеш̄их лекара*, стр. 244–250). Цркве посвећене светим врачима налазиле су се у многим градовима широм хришћанског света, али су нарочито биле бројне оне у Цариграду, Никомидији и Егеји. Насупрот увреженом мишљењу да су пагански храмови у великој мери утицали на појаву хришћанских цркава посвећених светим врачима, према оцени Татјане Стародубцев потоње су знатно чешће подизане из темеља него на остацима старих храмова, у чему је пресудну улогу имало уздање у чудотворне моћи светих врача да исцеле како телесна тако и душевна обољења (*Средишш̄а пошш̄овања многобројних свеш̄их лекара*, стр. 250–259).

У процесу излечења кључну улогу имале су слике светих врача које су се налазиле у храмовима, неретко смештене у близини њихових реликвија. У поглављу *Ликовне предсш̄аве* (стр. 260–270) ауторка разматра њихов изглед, одећу и обележја њиховог позива – различите облике медицинских кутија и стаклених бочица. Осим што је детаљно размотрила иконографију појединачних представа светих врача, Стародубцев пажњу поклања и циклусима њима посвећеним, тј. призорима њихових чудесних подвига које, како закључује, следе иконографске обрасце исцељења које је вршио Христос. У оквиру наредног поглавља *Сш̄иси о чудесним исцељењима. Шш̄а је пош̄ребно да свеш̄иш̄ељ буде врач?* (стр. 270–283) драгоцено је ауторкино испитивање феномена укључивања светитеља који су исцељивали у скупину светих врача. Имајући у виду чињеницу да су поједини светитељи били лекари по занимању и да су били поштовани као исцелитељи, иако нису приказивани међу светим врачима (попут Светог Власија и Светог Зиновија), ауторка на основу бројних примера изводи закључак да је пресудну улогу у прикључивању одређеног светитеља групи светих бесребрника имало неколико чинилаца: лекарски позив или веза светог са неким познатим лекаром и, као најважније, постојање исцелитељског светилишта њему посвећеног. Последње поглавље (*Однос вере пређема медицини, болницама и лекарима у исш̄очнохришћанском свеш̄у*, стр. 283–288) ауторка посвећује разматрању промењивог угледа лекарског позива у ромејском друштву, као и сложених односа између обичних лекара и светих бесребрника, то јест светитеља познатих по исцелитељским моћима, који се могу пратити у средњовековним прославним списима. Књигу о светим врачима закључују резиме на енглеском језику (стр. 289–304), списак скраћеница чешће коришћене литературе (стр. 305–334), регистар (стр. 335–360) и илустрације (три цртежа и 76 колор-фотографија, стр. 361–405).

На основу изложеног можемо закључити да књига *Свети лекари. Поштовање и представљање у источнохришћанском свету средњега века* произашла из пера Татјане Стародубцев прва је целовита студија о светим врачима писана у складу са методолошким захтевима савремене медиевистике. Ауторка је темељно истражила све расположиве писане и ликовне изворе, као и релевантну научну литературу и, по први пут, не само исцрпно представила сваког светог врача понаособ већ и читаву ту групу светих обрадила у потпуности. Осим тога, подробно је објаснила настанак и развој култа светих врача, те ширење њиховог поштовања и представљања у источнохришћанском свету. Важан допринос је и детаљно разматрање прославних састава писаних у част светих врача, то јест збирки у којима су описана њихова чуда, те списа *Страдања* и *Похвала*. Посебно су вредни и резултати проучавања поштовања њихових моштију, места чувања њихових реликвија и чуда повезана са истим. Драгоцене су и ауторкине анализе представа светих врача, њихове иконографије и разлога приказивања одређеног светог у њиховој близини или непосредно уз њих.

Поглавља у последњем делу публикације не само да сажимају већ и на прегледан и свеобухватан начин откривају веома сложену слику о хришћанским исцелитељима. Као нарочито занимљива истичемо ауторкина испитивања околности које су утицале на избор и укључивање одређеног светитеља у групу светих названих врачима и бесребрницима, као и указивања на разлике у лечењу медицинским третманима и исцељења на основу вере. Вредан хвале је и напор који је ауторка уложила у прикупљање обимне референтне литературе и грађе у бројним институцијама, као и њена обавештеност о најновијим достигнућима науке о разматраном проблему. Књига Татјане Стародубцев доноси новине у сваком сегменту проучавања светих лекара, а резултати њених истраживања и закључци имају велику важност за њихово боље познавање и разумевање. Стога је она драгоцено штиво и незаобилазан приручник за будућа проучавања те особене и значајне скупине светих.

Драгана С. Павловић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности
drpavlov@f.bg.ac.rs

UDC 271.222(497.11)-774(497.115)”1839/1912”(049.32)
75.052(497.11)”1839/1912”(049.32)
726(497.11)”1839/1912”(049.32)

Ивана Женарју Рајовић, *Црквена уметност XIX века у Рашко-призренској епархији (1839–1912)*, Институт за српску културу Приштина / Лепосавић, Београд, 2016.

Монографска студија посвећена црквеној уметности Рашко-призренске епархије у XIX веку настала је након обимних теренских истраживања за потребе рада на докторској тези Иване Женарју Рајовић одбрањеној маја 2014. године на Филозофском факултету у Београду. Празнине у познавању слоја црквене уметности и материјалне културе Косова и Метохије које припадају XIX веку у великој су мери попуњене сазнањима која као појединац на терену, самостално и предано прикупља др Женарју Рајовић. Реч је дакле о грађи која до сада већином није публикована, нити је стратегија њеног сакупљања и систематизације дело институција. Значај књиге *Црквена уметност XIX века у Рашко-призренској епархији (1839–1912)* стога је вишеструк. Савремен историјскоуметнички методолошки приступ сврстава је унутар корпуса студија које тумаче укупност визуелних феномена, не класификујући их вертикално, већ са становишта визуелне културе. У том смислу познати наративи о Косову и Метохији као колевци пре свега и само средњовековне уметности бивају проширени прецизно елаборираном студијом о специфичностима и одликама сакралне визуелне културе овог простора у XIX веку. За историју уметности овакав допринос је јасан, међутим, са становишта актуелне геополитичке ситуације резултати истраживања и синтетизована сазнања саопштена овом монографијом умногоме осветљавају питање места, обима и улоге српске и хришћанске културе на овој територији током XIX века, а пре припајања Краљевини Србији.

Изабрано временско раздобље омеђено је почетком спровођења танзиматских реформи 1839. године, које су омогућиле темељну верску обнову унутар Османског царства све до прогласа из 1913. године којим простор Рашко-призренске епархије улази у састав Краљевине Србије. Наслов монографије упућује на црквену уметност па се и територијално одређење прецизно односи на подручје Епархије рашко-призренске која је током XIX века била под јурисдикцијом Васељенске цариградске патријаршије из чијих оквира формално иступа припајањем патријаршији тек 1920. године. Почетна поглавља посвећена су детаљној контекстуализацији којом су разложени начини обликовања црквене уметности. Објашњени су преко потребни друштвени услови и механизми настајања црквене уметности на овој територији сходно потребама верника. Пошавши од законских оквира, сагледава се територијално-административна организација епархије и њен положај унутар саборног тела Велике цркве. Потом се разматрају улога и порекло митрополита који су управљали епархијом као и станов-

ништво ове територије у XIX веку. Наредна целина објашњава управо механизме настајања црквене уметности идентификујући њене патроне и носиоце. У овој хијератској структури издвајају се с једне стране представници цркве предвођени митрополитима, које следе свештенство и монаштво, а с друге црквено-школске општине, грађанска удружења и појединачни приложници чија религиозна осећања и приватна побожност имају знатног утицаја на обликовање визуелне културе. Уводна поглавља пружају јасну слику друштвене динамике у Рашко-призренској епархији XIX века, уз нагласак на дипломатску улогу Краљевине Србије и Русије у овим процесима.

Након контекстуализације и сагледавања улоге наручиоца и патрона ауторка је систематично одговорила на питање ко су били градитељи, зографи и дуборесци који за њихов рачун уметнички уобличавају и спроводе велику црквеноуметничку обнову током XIX века. Посебна пажња посвећена је најпре градитељским тајфама Дамјанова, Ђорђа Новаковића Џонгара и Михаила Ђорђевића. Затим су представљени зографи који обликују балканску визуелну културу сликајући иконе различитих намена, унутрашњост храмова и делове црквеног мобилијара. Идентификација конкретних зографа и мапирање њиховог деловања стварају представу о одликама црквеног сликарства Рашко-призренске епархије у служби очувања и истицања верског и националног идентитета. Тако је размотрено деловање појединачних зографа и њихових радионица и то: Дича Крстевича, Аврама Дичовог, Блажа Дамјанова, браће Ђиноски, Теофана Исаиловића Буџароског, браће Јакова и Јосифа Мажовског, затим зографа Вена и Зафира, Костадина Крстева и Димитрија Андонова Папрадишког. У коначном уобличавању црквених ентеријера важна је била и улога дуборезаца који израђују иконостасне преграде и црквени мобилијар. Поменуте су копаничарске радионице Петра Филиповског Гарке, Димитрија Станишева и Макарија Фрчковског.

Трећа обимна целина монографије посвећена је тумачењу црквене архитектуре и њене постепене трансформације од балканског ка националном стилу како на примеру градских монументалних цркава тако и пратећи градитељске концепције сеоских храмова. Програми црквеног сликарства детаљно износе иконографске шеме тумачећи њихове одлике уз уважавање литургијске намене, националног карактера, значаја локалних култова, приватне побожности и поклоничке културе. Тако се увидом у програме и начине њихове реализације може испратити промена од зографског традиционализма као кључног параметра према савременим сликарским тенденцијама исказаним историјским моделом православног иконописа. Посебно поглавље посвећено је фонду сачуваних богослужбених предмета, њиховој типологији и пореклу као и начину снабдевања црквеним утварима храмова Рашко-призренске епархије током XIX века.

Резимирајући у завршним разматрањима своју детаљну студију, ауторка истиче функцију уметности овог раздобља при уобличавању јавно-приватног домена чије је исказивање омеђено дозвољеним законским нормама као оквиром за креирање визуелног идентитета верске обнове усклађене са балканским културним моделом. Монографска студија црквене уметности Рашко-призренске епархије од Танзимата до припајања Србији, аргументује значај и место сакралне уметности овог подручја уважавајући њене специфичности и позиционирајући је унутар корпуса нововековне уметности Балкана. Изнесено, поред јасног националног значаја, препоручује ову монографију пажњи међународне научне јавности и истраживачима сложене и слојевите балканске визуелне културе.

Вук Ф. Дауговић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности
vukdau@gmail.com

UDC 75.036.45(430)”18/19”(049.32)
75.036.45(497.11)”18/19”(049.32)
008(497.11)”1882/1914”(049.32)

Игор Борозан, *Сликарство немачког симболизма и његови одјеци у култури Краљевине Србије*

Књига др Игора Борозана, доцента на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду и предавача европске уметности од XV до краја XIX века, одавно је промишљена и пажљиво стварана. Израсла је из разумевања и познавања европске и српске уметности новог века и, посебно, уметности тзв. *дугог XIX века*. Одавно потврђен као аналитичар националне уметности XIX века, коју сагледава као израз феноменолошких и морфолошких токова европске визуелне културе, др Борозан је одабрао тему која му по свему – образовању, професионалној опредељености и дужности, естетској и емоционалној наклоности – припада. Суочио се са сложеним задатком: објаснити густи свет симболизма, „јединства супротности”. Проникао је у идејну и формалну запретеност уметности која истовремено исказује дубоку меланхолију и страствену радост, отуђеност и присутност, скровите садржаје душе али и оно што је ту душу одређивало и погађало. Разумео је да су симболисти – којима је „реалност апсурд а имагинација реалност” – имали тешку улогу: у својим срединама разбијали су отпор конзервативног, те тиме олакшали пут следећој генерацији „правих” модерниста, а ускоро су били проглашени назадним и декадентним. Зато је ослушкивао њихову рецепцију од када су се успоставили до тренутка када су, у савременој литератури новијег датума, рехабилитовани. Тако је разумео и објаснио њихову уметност и судбину у међупростору који им је током XX века дат – између традиционалног и модерног, академског и апстрактног, опсенарског и истинитог.

У овој књизи анализира сликарство немачког симболизма и његову перцепцију и рецепцију у култури Краљевине Србије током последњих деценија XIX и прве две декаде XX века. Структура књиге постављена је веома чврсто. Судећи према насловима поглавља, има два дела: у првом је описано сликарство немачког, а у другом сликарство српског симболизма. Међутим, књига је јединствена целина, јер су објашњења сликарства немачког симболизма суштински подржала тумачење симболизма у Краљевини Србији. Аутор следи неколико главних мисаоних токова који доказују истоврсност идеја, осећања и облика, концептуалних упоришта, оновремене рецепције и накнадне судбине симболистичког сликарства у Немачкој и Србији. Оваквом анализом дела српских сликара престају да буду поимана као епигонски одјеци и постају равноправни елементи сложеног света јединственог европског симболизма.

Прецизно одабран наслов јасно показује да идеја аутора није представљање укупног опуса немачких и српских уметника, мада се из одабраних тема стиче веома широк увид у њихово дело. Реч из наслова – одјеци – ставља до знања да ће симболизам у Краљевини Србији бити представљен не набрајањем аутора и слика, већ из перспективе оновремене перцепције и рецепције овог правца.

Аутор је стекао потпуни увид у документе тог времена и пажљиво ослушкивао оно што је у њима записано. Добро је упознао оновремену литерарну, музичку и позоришну сцену, научне домете и паранаучне идеје, патронатски систем, друштвене и политичке оквире, родне односе. Ипак, он не демонстрира своје знање о немачком и српском симболизму, већ га користи да објасни оно што је насловом означио.

Тако постепено гради прецизну конструкцију. Почиње објашњењем основних структура симболизма: песимизма визуализованог у представама смрти, пролазности, пропадања, али и необичног оптимизма исказаног у приказу жудње, тумачећи их на основу неколико стожера на којима су формиране – Шопенхауерове песимистичке филозофије, Ничеовог каузалитета аполонијско-дионизијског, Дарвинове еволуционистичке теорије, Фројдове тезе о подсвесном. Представља атмосферу минхенске Академије и уметничке сцене која је својом отвореношћу привукла многе уметнике. Тумачи историографију немачког симболизма која је овај правац прогласила назадним, јер је остао далеко од света апстракције и „чисте уметности". Као критичар концепта линеарног развоја уметности, Борозан анализира немачки симболизам у свом оквиру. Ослоњен је на савремену литературу која симболизам препознаје као „другу модерност" која на свој начин преиспитује академску доктрину и грађанско устројство, али и на властито промишљање, професионално уважавање и наклоност коју осећа према овом правцу. Без тога, ова књига не би имала тако разговетан тон и ритам и дубину израза.

У тумачењу сликарства немачког симболизма аутор се нарочито посвећује „пејзажу као метафори људске душе", посебно Беклиновим „судбоносним" сликама природе, али и оним поетичним, хармоничним визијама природе у којима лелуја успомена на Аркадију и могућност слободне љубави, или извесна „народска" симплификација, као што су пејзажи Ханса фон Мареа и Ханса Томе. Друга велика тема немачког симболизма – која ће се, попут пејзажа, показати као кључна и у разматрању симболизма у Краљевини Србији – представа је жене. Поимање жене као *femme fatale* посматрано је у контексту родних односа с краја XIX века, мизогиних тонова Зигмунда Фројда и немачких филозофа који су у великој мери дефинисали приказ чулне и демонски опасне жене. Ослоњени на донекле безбедан домен античке митологије и старозаветне теологије, сликари немачког симболизма исказали су самосвојну фасцинацију „новом женом".

Потом се аутор посветио главним протагонистима немачког симболизма и њиховим канонским делима. С посебном пажњом тумачио је Беклинове слике јер су оне утемељиле структуру немачког симболизма и, како ће се у књизи јасно исказати, биле и окосница креирања српског симболизма. Анализа Беклиновог *Аутопортрета са смрћу* и других слика послужила је аутору да објасни духовне постулате симболизма, као и судбину творца овог правца – од првобитног неразумевања, преко безусловних похвала, медијске славе и стицања статуса главног сликара „немачке душе", до накнадне рецепције која га доживљава као преваранта који је изневерио уметност. Борозан анализира и тзв. предсимболизам у оквиру преформулације религиозног сликарства. На примеру слика Алберта фон Келера, Бруна Пиглхајна и Габријела фон Макса, које настају у специфичној клими паранаучних друштава основаних у Минхену, даје прецизан увид у растакање традиционалног декорума историјског сликарства, поигравање са канонским прототиповима и успостављање иконографије која изражава интимну и заумну интерпретацију хришћанске религије. Посебно поглавље књиге посвећено је национализацији религије у делу Макса Клингера и Ханса Томе. У њему се објашњавају процес германизације библијских јунака и тема и концепт народности, у чему се огледа експанзија идеје немачке супериорности у доба Царства. Потом, следи анализа крешенда немачког симболизма у делу Франца фон Штука који открива архајску антику и успоставља је као парадигму непатвореног живљења пре успостављања цивилизације. Национални и парарелигиозни науми и изрази у делима ових уметника биће темељи уобличавања српског симболизма, како ће се исказати у другом делу књиге.

Други део књиге, који се складно гради на основама првог, објаснићe сложен процес стварања симболизма у Краљевини Србији од њеног настанка 1882. до почетка Првог светског рата. Окосница овог дела књиге је трансфер немачког симболизма у српску средину, његова прерада и самосвојност,

као и рецепција у ондашњој културној сфери. Годинама стицано знање Игора Борозана, засновано на изучавању архивске грађе и литературе, потврђено у студијама које је објавио, у овој књизи је продубљено и заокружено.

Он упознаје читаоца са првим преводима и тумачима Ничеових (Леон Коен) и Шопенхауерових (Љубомир Недић) учења, као и са првим протагонистима симболистичког израза у литератури и ликовној уметности. Да би што јасније дочарао њихову мисао и праксу, враћа нас у Минхен и анализом програма Академије, тада доста либералног, и исте такве атмосфере у баварској престоници, објашњава интелектуалну и духовну интеграцију јужнословенских уметника у таквом окружењу. Затим тумачи улогу заслужних за прихватање симболистичког израза у Краљевини Србији: професора и најистакнутијег културног радника Михаила Валтровића, који одбраном сликарства Ђорђа Крстића, нападнутог због неподобности у националном изразу, ствара упориште овом правцу; првог доктора историје уметности у Србији и минхенског ђака Божидара Николајевића, који афирмативно пише о култури и уметности Минхена и о сликарству Леона Коена; студенткиње сликарства у минхенским атељеима Антона Ажбеа и Јулијуса Екстера Надежде Петровић, која у својим ликовним критикама разуме и брани вредности симболизма. Изучава текстове и илустрације у часопису *Нова искра* који има посебно значајно место у пропагирању ликовног језика симболизма.

Након овог увода, дисциплиновано сведеног, али из којег се осећа ауторово изразито познавање интелектуалних домета у Краљевини Србији, прелази се на анализу симболистичке реинтерпретације средњовековног наслеђа у делу Ђорђа Крстића. Крстићев сложени уметнички опус интерпретира се у складу са главном идејом која гради књигу – кроз прихватање и прераду идеја немачког симболизма. Управо те идеје засметале су онима који нису прихватили Крстићево субјективно осећање и виђење средњовековног наслеђа и духовности, као што су сметале и онима који су процењивали Клинегерову *недостојну* визију Христа. Истовремено се, тумачењем напада и Валтровићеве одбране Крстићевог аутономног израза, указује на изразити полемички потенцијал српске културне елите, која је брзо реаговала на преображења уметности.

Неприлагођеност као идентитетска ознака симболиста у обе средине – коју подједнако истичу сами уметници и њихови противници – прераста у концепт „уклетог сликара" изражен у личности и делу Леона Коена, којем је посвећено посебно поглавље књиге. Аутор анализира Коенов *Аутопортрет* којим уметник уобличава мит о усамљеном генију, као и друга дела која указују на уметниково познавање Ничеових књига, чије је делове и преводио, као и слика тзв. немачких Римљана, посебно Ханса фон Мареа. Борозан пише да трагичност, као основна потка културе симболизма, у Коеновим делима досеже свој зенит, нарочито у *Погрому*, у којем се огледа ужас због страдања јеврејског народа, али и општи песимизам епохе који слути будуће катастрофе.

Посебно поглавље посвећено је Надежди Петровић као сликарки симболизма и као критичарки која је подржала симболистичке формулације у делима својих колега. Као и у целој књизи, аутор и у овом поглављу цитира и поштује ставове претходних истраживача. Међутим, у тумачењу неких до сада готово непознатих слика, као што су *Море* и *Оштрво љубави*, најслободнији је и најдубљи. У овим сликама увиђа Беклинов утицај, упориште у оновременим филозофским, психолошким и научним студијама, али и Надеждиним записима, и представља их као остварења изразите уметничке и животне страствености. Потом се посвећује теоријском раду Надежде Петровић, њеном виђењу дела и личности Марка Мурата, Пашка Вучетића и Миха Маринковића, пропуштеног кроз ракурс симболистичког поимања уметности. Напоредо са анализама критичарке, аутор представља опусе ових уметника и њихове одјеке у записима других ликовних критичара. Посебно се посвећује Надеждиној анализи Муратових пејзажа које она препознаје као поетску манифестацију духа. Надежда Петровић увиђа симболистичке основе у сликарству Пашка Вучетића – у композицији, сети и нервози, као и у начину на који је приказивао жене. Храбро и пионирски она је на Вучетићевим насликаним женама уочила мизогине ставове који су једна од потки симболистичког израза. Критичарка је као симболисту дефинисала и Миха Маринковића, што је аутор књиге својом анализом његових слика потврдио.

Врхунац симболистичког сликарства приказан је у поглављу које представља „утопијски симболизам и контекстуализацију концепта катаклизме" у делу Стевана Алексића. Прожет Шопенхауеровим нихилистичким егзистенцијализмом, утемељен на подукама које је добио у минхенској школи, суочен са ратним разарањем, овај аустроугарски поданик и Србин најдубље је изразио суштинске формулације симболизма. Његово дело представљено је у књизи као врхунац преноса тематског репертоара немачког симболизма, особитно Франца фон Штука. Непосредност надолазећег ужаса, осећање ништавила, бесмислености и беспомоћности током трајања рата, учинили су Алексићеву реинтерпретацију минхенског симболизма јединственом. Она је, како наглашава аутор, имала стваралачку моћ која је надрасла подражавање, претачући се у најмонументалнији и најсложенији симболистички ликовни опус не само међу сликарима који су припадали уметничкој сцени Краљевине Србије, већ и шире.

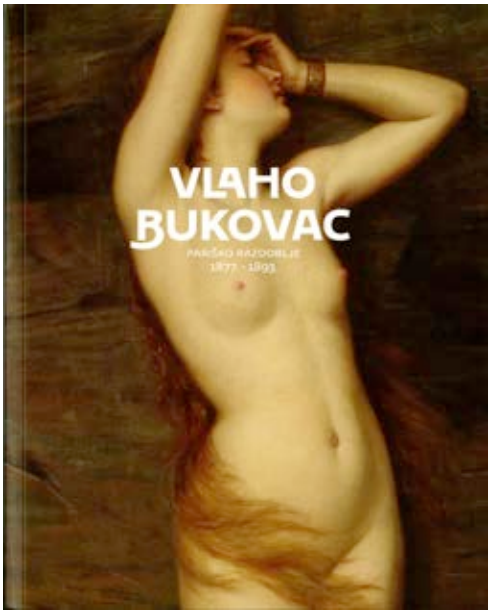
Као што прихватање и прерада немачког симболизма у Краљевини Србији није био „једноставан посао", тако није било једноставно написати књигу у којој се анализирају тај пренос и трансформација. Прошавши кроз ту тегобу и успевши да изгради чврсту структуру књиге, ослобођен обавезе цитирања извора свог знања, Игор Борозан је у закључку посебно инспиративан. Те странице, готово саме за себе, дају суштинске одговоре на многа питања везана за симболизам. Оне живље и колоритније подсећају на отвореност и виталност минхенске Академије и уметничке сцене, постојање уметничких удружења, интензивност позоришног и музичког живота, институционалну подршку и добре услове живљења, што је погодовало развоју уметничких личности које су представљене у књизи. На изложби Минхенског уметничког удружења у Стакленој палати 1897. излагали су Арнолд Беклин и Леон Коен, што је потврда не само истовремености већ и преплитања израза и садржаја код уметника из Немачке и Србије. Беклинова *урањања у тамни свет сенки* огледају се на пејзажима Надежде Петровић, национализација религиозног код Ханса Томе на сликама Ђорђа Крстића, Клингеров и Келеров зауми свет на сликама Пашка Вучетића, високи симболизам Франца фон Штука у делу Стевана Алексића... Иако „уклети", симболисти су имали подршку у интелектуалним круговима и у Минхену и у Београду. Михаило Валтровић је бранио Ђорђа Крстића, Божидар Николајевић је подржавао Леона Коена, Миленко Веснић Марка Мурата, Хаим Давичо Пашка Вучетића. Имали су подршку крунисаних глава – краљ Милан је у својој колекцији поседовао неколико носећих слика немачких симболиста, а оним српским давао стипендије и био спреман да одвоји велике своте за њихове слике. Уметници из обе земље доживели су свој зенит у тренутку када, због тектонских промена које је донео Велики рат, више нису били потребни, те су потиснути на маргине и проглашени заводљивим реликтима прошлости, неспособним да закораче у воде нове модерности. Симболизам у Краљевини Србији је прошао пут сродан ономе у Немачкој, али је, с обзиром на другачије оквире и протагонисте, имао и свој сопствени. Попут других европских симболизама, он је био самосвојан. Скретање пажње на то један је од основних квалитета књиге.

Борозанова стручност и литерарна и филозофска интонираност мисли изражене су лепим језиком и стилом. Заједно са упечатљивим и надахнутим описима слика учинили су да сликарство немачког и српског симболизма постане свеже и блиско, свесно и савесно и веома *модерно.*

Саша М. Брајовић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности
sasabraj@gmail.com

UDC 75.071.1:929 Buhovac V.(049.32)

Влахо Буковац: паришко раздобље 1877–1893.



Изложба „Влахо Буковац 1/3 – паришко раздобље”, гостовала је од 18. јануара до 11. марта 2018. године у Галерији Кловићеви двори у Загребу, која је у сарадњи са Кућом Буковац у Цавтату главни идеатор и организатор ове изложбе. Она је хронолошки прва, јер је замишљено да буду организоване три изложбе које би обухватиле најзначајније периоде стваралаштва Влахе Буковца у Паризу, Загребу и Прагу. Неке од слика које су изложене позајмљене су из музеја из Енглеске, Француске, Србије, Црне Горе, Босне и Херцеговине и Словеније. Изложба је обухватала период између 1877. и 1893. и Буковчев живот и рад у Паризу, али и његова путовања и дела која су настала у Енглеској, Србији, Црној Гори и Далмацији. Ауторке изложбе су Петра Вугринец, виши кустос у Галерији Кловићеви двори, и Луција Вуковић, кустос Куће Буковац у Цавтату. За потребе ове изложбе написан је каталог са осам текстова чији су аутори најбољи познаваоци Буковчевог опуса. У овим поглављима они се осврћу на Буковчеве уметничке почетке у Паризу и будућу афирмацију, али и на његове боравке у Србији, Црној Гори, Енглеској и Далмацији, где настају неки од најрепрезентативнијих портрета у његовом целокупном опусу.

Ауторка првог поглавља „У потрази за изгубљеним Буковцем” је Петра Вугринец, кустос Галерије Кловићеви двори у Загребу и кустос изложбе. Она у овом поглављу даје основне информације о Буковчевој младости и одласку у Сједињене Државе, као и о његовим првим уметничким почецима, и сликама које су настале пре и након његовог одласка у Париз, где прво одлази код познатог чешког сликара Јарослава Чермака, а затим са његовом препоруком постаје ученик прослављеног француског сликара и професора Академије лепих уметности Александра Кабанела. Ауторка затим говори о Паризу, културној престоници XIX века, као и о Салону, који је био средиште окупљања уметника и њихових дела, као и стручне јавности, критике и публике. Главни циљ сваког сликара који је студирао и стварао у Паризу био је да излаже на овој манифестацији, јер је то била једна од најбољих прилика да презентује свој рад критичарима и публици, као и потенцијалним купцима. Петра Вугринец наводи нека од најзначајнијих дела која је Влахо Буковац изложио на Салону, од којих је прво *Црногорке на обрани* из 1878. године, и међу којима се истиче и *Велика Иза* из 1882. године, која се данас налази у Спомен-збирци Павла Бељанског у Новом Саду. Може се рећи да Буковац управо тада скреће пажњу уметничких критичара на свој рад. Једна од најважнијих Буковчевих слика из овог периода је свакако и историјска, библијска композиција великих димензија *Исус пријатељ малених (Пустите малене к мени)* из 1888. године, која му такође доноси велики успех и интересовање публике. Ова слика се данас налази у фрањевачкој Цркви Св. Николе Тавелића у Томиславграду и једна је од најмонументалнијих композиција која је била изложена на изложби у

Галерији Кловићеви двори у Загребу. Ауторка овог текста спомиње и веома успешне и хваљене владарске портрете династије Обреновић, о којима у трећем поглављу овог каталога говори проф. др Игор Борозан, као и портрете енглеских мецена Влахе Буковца, Самсона Фокса (Samson Fox) и Лоре ле Дукс (Laura Le Doux), који су настали приликом његовог боравка у Енглеској. Она наводи и портрете који настају почетком 1880-их година, током Буковчевог боравка у Далмацији, и који представљају неке од најугледнијих породица из Дубровника, Цавтата, Сплита и Задра. Ово прво поглавље Петре Вугринец нас уводи у наредна поглавља и дела која ће бити детаљније обрађена и представљена публици и читаоцима, али и наглашава да је ово прва у низу од три изложбе под заједничким називом „Влахо Буковац у Европи" и да у њиховој реализацији учествују Галерија Кловићеви двори у Загребу и Кућа Буковац у Цавтату.

Друго поглавље „Влахо Буковац у Паризу: Habemus pictorem/Habetis pictorem", ауторке Рејчел Роснер (Rachel Rossner), бави се доласком младог сликара у француску престоницу, која је током друге половине XIX века главно средиште уметничких изложби, окупљања и тржишта. Рејчел Роснер, америчка историчарка уметности, један је од најбољих познавалаца живота и рада Влахе Буковца у Паризу, и њена докторска дисертација под називом *Велика очекивања: Јужни Словени на Париском салону. Плаћна Влахе Буковца и Јарослава Чермака* плод је њеног вишегодишњег рада са архивском грађом везаном за овог уметника. На почетку свог поглавља она такође говори о Буковчевим почецима, као и одласку у Париз и његовом дебитантском наступу на Салону 1878. године, који није прошао превише запажено код публике и критике. Главна приказана личност је млада Црногорка, која уплашено гледа иза рамена, док у десној руци држи нож. Ова слика симболично представља једну епизоду из рата у Црној Гори вођеног против Османлија. Ауторка овог поглавља истиче сличност тематике дела између Буковца и старијег и признатијег уметника Јарослава Чермака. Иако Буковчево прво излагање на париском Салону није прошло превише запажено у тамошњим уметничким круговима, у његовој домовини је оно сматрано великим успехом за сликара који потиче из мале средине, која још није стекла независност. Буковац је током седамнаест година, колико је званично боравио у Паризу, стално излагао слике, које су често репродуковане. Ауторка се затим опет осврће на одлазак Влахе Буковца у Париз 1877, за који је на неки начин најзаслужнији дубровачки песник Медо Пуцић, који је видевши слику *Млада Султанија* био одушевљен њоме и узвикнуо „Habemus pictorem!" („Имамо сликара!"). Пуцић је убедио Буковца да оде у Париз уместо у Рим, и заједно су отишли са намером да виде Чермакове слике. Чермак је већ био поприлично болестан и упутио је Буковца на свог пријатеља сликара и професора Александра Кабанела, који бива примљен у његов атеље. Влахо Буковац започиње академско усавршавање на Академији лепих уметности, прво радећи са одливцима античких скулптура, а затим и са живим моделима. Рејчел Роснер истиче Буковчево инсистирање на важности хармоније и дужност уметника да идеализује несавршене облике, и да је главни правац у коме се кретао академизам ублажен импресионистичким утицајима. Његово учешће на Салонима обухватало је композиције различите тематике: преко етнографских жанровских призора, актова, библијских и историјских слика, до портрета црквених лица и чланова угледних грађанских породица. Истиче се и његова све већа умешност у портретисању, од чега је доста зарађивао. Ауторка издваја Буковчеву слику *La grande Iza* (*Велика Иза*) из 1882. године, када јавност обраћа већу пажњу на њега. Као главна инспирација за ову слику послужио му је истоимени роман Алексиса Бовијеа (Alexis Bouvier), а нешто раније се играла и позоришна представа истог назива. У Бовијеовом роману, Иза је фатална и бескрупулозна жена, богата удовица, која је иницијатор убиства које је починио њен љубавник. Нага жена приказана у центру композиције изазвала је прави скандал, али је била и идеална реклама за Буковца. Она је прекршила правила строге академске уметности, којој је било неопходно тематско оправдање за приказивање нагог женског тела. То су углавном биле алегоријске, библијске и митолошке композиције, док то код *Велике Изе* није случај. Ипак, Буковац је овом сликом „раздрмао" строгу француску академску заједницу. Рејчел Роснер набраја остале актове које је Буковац излагао на Салону, који су сви били митолошки и алегоријски и који су били успешни, али нису изазвали толико пажње као *Велика Иза*. Ово поглавље

ауторка сублимира цитатима „Habemus pictorem, habetis pictorem!" („Имамо сликара, имате сликара!"), алудирајући на Буковчев успех у Паризу, како су то тумачили у његовој родној Хрватској. Пошто у Буковчевој домовини није постојала академија ликовних уметности, он је морао да оде у иностранство да би усавршио своје сликарско умеће, али је ипак одабрао да Париз дефинитивно напусти 1893. године и врати се у Загреб са жељом и намером да настави са даљим радом у родној средини.

Треће поглавље, проф. др Игора Борозана, историчара уметности и професора на Филозофском факултету у Београду, „Између интенције и рецепције: владарски портрети Влаха Буковца" говори о сликаревом боравку на владарским дворовима у Београду и на Цетињу где је портретисао чланове владарских породица Обреновић и Петровић. Борозан пише о одликама портрета, који је од раног модерног доба заузимао једно од највиших места у хијерархији, о постепеном мењању перцепције владарског портрета на преласку у XIX век који више није симболичка и правна замена владара, већ постаје производ тржишта који се прилагођава захтевима модерног грађанства. У духу ових промена и Буковац ствара портрете владарских династија Обреновић и Петровић. Током 1877. године Буковац борави на Цетињу код кнеза Николе Петровића и том приликом слика његов портрет, као и портрет малог принца Данила у црногорској одећи у пуном формату. Буковац је током 1882. године боравио на двору у Београду, по позиву краља Милана и краљице Наталије Обреновић. Најрепрезентативнији портрет настао у овом периоду Буковчевог рада је портрет краљице Наталије Обреновић из 1882. године, који се налази у сталној поставци Народног музеја у Београду, проф. Борозан детаљно га описује. Краљица Наталија приказана је изузетно светле пути у раскошној белој хаљини, што је у контрасту са тамном позадином слике. Она у десној руци држи лепезу, а у левој руци букет цвећа. Краљевски пар је био изузетно задовољан овим портретом. Влахо Буковац је овај портрет желео да излаже на наредном париском Салону, али се то нажалост није десило због лоших односа који су наступили између краља Милана и краљице Наталије. Игор Борозан у даљем тексту наводи да се Влахо Буковац следеће године у Паризу састао са црногорским кнезом Николом и да је потом боравио на Цетињу, где је насликао велики број портрета деце црногорског владара. Потом је 1901. године поново боравио на српском двору, где је насликао портрете краља Александра Обреновића и краљице Драге у пленеру, што није било толико типично за владарске портрете до тада. Такође их је представио у профилном ставу, по угледу на античку традицију представљања владара на кованом новцу. Буковац је поново дошао у Београд 1903. године, након смене династија на српском престолу, са намером да наслика портрет новоустоличеног краља Петра Карађорђевића. Како проф. Борозан наводи, Буковац је успео да изведе краљев иконички лик, представу владара у црвеној војничкој униформи, која се трајно урезала у меморију и колективну свест народа. Последњи владарски портрет Буковац је насликао пред крај свог живота. На њему је приказан допојасни седећи лик краља Александра Карађорђевића, иконографски врло сличан лику краља Петра, чиме је успоставио династички континуитет Карађорђевића у новим политичким околностима, како истиче проф. Борозан. Сви Буковчеви владарски портрети су оцењени доста позитивно, а и сами наручиоци били су задовољни коначним резултатом. У закључку поглавља, проф. Борозан истиче да је Буковац форму и садржај владарских портрета континуирано преображавао и да је током четири деценије рада на владарским портретима стекао неприкосновени статус сликара српског и црногорског двора.

Ауторка четвртог поглавља „Bukovac et les épisodes du Monténégro" је Рејчел Роснер. У овом поглављу ауторка се осврће на Буковчева путовања у Црну Гору 1879. и 1883. године и на дела која ствара у овом периоду. На почетку поглавља говори о Буковчевој првој слици инспирисаној Црном Гором *Епизода из рата у Црној Гори*, која је настала 1878. године у Паризу, и са којом је и дебитовао на париском Салону. Он и сам признаје да још никада није био у Црној Гори, али да се ипак одлучио да изради студију за своју слику, која је плод његове, уметникове имагинације. Како Рејчел Роснер истиче, Црна Гора је сматрана идеалном, херојском земљом која се бори за своју слободу и њени херојски прикази су изазивали пажњу и поштовање. На Западу и у француској средини, Црна Гора је, као и остале младе балканске државе у настајању и ослобађању од туђинске власти, сматрана за оријенталну и егзотичну средину, још увек руралну и неискварену, и била је идеалан мотив за слике имагинарне

тематике. У наставку поглавља, ауторка говори о Буковчевом путовању у Цавтат и Дубровник 1879. године, где је изложио слику *Млада Црногорка*, која је изазвала интересовање домаће средине. Исте године је први пут боравио у Црној Гори, на владарском двору на Цетињу. Кнез Никола Петровић је том приликом купио слику *Млада Црногорка* и наручио портрет свог сина, престолонаследника Данила. Током овог, првог боравка у Црној Гори, Буковац ради велики број цртежа и скица обичних људи, које претежно црта боравећи у локалној крчми. Рејчел Роснер наглашава да се Буковац усредсредио на сликање етнографског жанра, мада се вероватно пре надао да ће успети да пронађе инспирацију за неке епске композиције, које би биле инспирисане догађајима који су се одиграли на тлу Црне Горе. Други боравак током 1883. године такође није испунио његова очекивања, када му је кнез Никола поручио да наслика портрете четрдесеторице војвода, што на крају није извео. Мада је током овог другог боравка на Цетињу настао низ изузетно нежних и љупких портрета чланова породице владарске династије Петровић, међу којима се истиче портрет најмлађе владарове ћерке, кнегињице Ксеније. У овом поглављу даље сазнајемо да је и сам Буковац у својој аутобиографији изразио велико разочарање својим другим боравком у Црној Гори и како се нису испунила његова велика очекивања. Након што је напустио Цетиње, Буковац је отпловио до Дубровника и Цавтата, где је посетио родни дом, када и настаје серија интимних породичних портрета, док је у Задру насликао портрет пријатеља и биографа Марка Цара. На самом крају поглавља ауторка претпоставља да је Влахо Буковац провео пет недеља на Цетињу током свог другог боравка, а не пуна три месеца како он тврди у својој аутобиографији, и разматра да су могуће несугласице са кнезом Николом резултат, владаревих честих путовања током Буковчевог боравка на Цетињу и немогућност исплате адекватног хонорара. Закључак је да је прво Буковчево путовање у Црну Гору било разочарање а друго права катастрофа, како наглашава ауторка. Међутим, ова чињеница није утицала на његов рад, јер је у будућности и даље сликао дела са црногорском тематиком, која су била и даље плод имагинације, док би се једино портрети чланова владарске породице могли сматрати заиста веродостојним.

Алекс Кидсон (Alex Kidson), енглески историчар уметности и аутор изложби Буковчевих дела у Ливерпулу, Херогејту и Лондону, написао је текст „Влахо Буковац и његови покровитељи на северу Енглеске", који је настао још 2005. године и прилагођен је каталогу ове изложбе. У овом петом поглављу, Алекс Кидсон говори о двојици најпознатијих Буковчевих покровитеља и наручилаца из Енглеске Самсону Фоксу из Херогејта и Ричарду ле Дуксу (Richard Le Doux) из Ливерпула. Влахо Буковац је током 1880-их година, па све до пред почетак Првог светског рата, често одлазио у Енглеску, где је одседао код колекционара својих слика, Фокса и Ле Дукса. Код њих је имао идеалне услове за рад, а наруџбина за нове слике никада није недостајало. Ова два богата индустријалца били су блиски пријатељи и велики љубитељи и колекционари уметности, што се нарочито огледа у ентеријерима њихових кућа, нарочито код Самсона Фокса, где је постојала галерија слика у његовом дому, Grove Houseu у Херогејту. Кидсон у даљем тексту наводи да је Фокс желео да купи Буковчеву слику *Велика Иза*, али ју је тада купио један други енглески купац који је слику касније продао Ле Дуксу. Кидсон потом пише о лондонском трговцу уметнинама Едварду Хејзелу Викарсу, који је интензивно сарађивао са Буковцем током 1880-их година, са намером да његова дела пласира на енглеско тржиште и до енглеских купаца. Викарс је купио Буковчеву слику *Бела ропкиња*, изложио је у својој галерији у Лондону, а касније је продао Фоксу. Када је слика изложена у галерији, уследио је и велики број реклама у новинама крајем 1884. и током 1885. године, из којих се види да је *Бела ропкиња* излагана осамнаест месеци. Викарс је временом набавио још Буковчевих дела, од којих су нека такође била изложена у његовој галерији. Буковац и Викарс су имали и потписан уговор, који је подразумевао сликање портрета клијената у Енглеској. Из два писма које је Викарс упутио Буковцу, а која су публикована у каталогу, сазнајемо да су у галерији у Лондону током 1886–1889. године изложене још три Буковчеве слике: *Путифарова жена*, *Адам и Ева* и *Исус пријатељ малених*, од којих је последња прво била изложена 1888. године на париском Салону, где је и награђена. Из Кидсоновог текста сазнајемо да је 1890. године Викарс био Буковчев посредник при његовим првим излагањима

на Краљевској академији, са сликом малих димензија *Орлови нокти*, и на ливерпулској јесењој изложби, са сликом *Сретни дани*. Алекс Кидсон затим говори о Буковчевим боравцима код породица Фокс у Херогејту и Ле Дукс у Ливерпулу, које су га богато угостиле у више наврата током 1888, 1890–1891, 1892, и вероватно 1910, 1912. или 1913. године. Током тих посета Буковац је насликао велики број портрета, међу којима се истичу портрет Самсона Фокса у пленеру из 1890. и портрет Лоре ле Дукс из 1892. Лора ле Дукс је приказана у пуној величини, у елегантној, нежној ружичастој хаљини, са цвећем у десној и шеширом у левој руци, блаженог израза лица у пленеру. Како сазнајемо из Буковчеве аутобиографије, госпођа Ле Дукс је била изузетно задовољна портретом који је био изложен на ливерпулској јесењој изложби исте, 1892. године, а следећег пролећа изложен је на париском Салону, где је добио добре критике. Овај портрет се данас налази у Ливерпулу у Вокер Арт галерији (Walker Art Gallery). Након 1893. године, Буковац је дефинитивно напустио Париз и преселио се у Загреб, када је и изгубио контакт са породицом Фокс, али је остао у вези са породицом Ле Дукс, а потом је бар још једном у првој половини 1910-их боравио на њиховом имању у Ливерпулу. Од овог периода Буковац полако почиње да напушта допадљиви реализам, како га Алекс Кидсон назива, и више се окреће утицајима импресионизма, посветљује палету и ослобађа потез линије и четкице. На крају овог поглавља, Кидсон даје списак Буковчевих радова који се налазе у енглеским збиркама, а настали су између 1882. и 1922. године.

Ауторка шестог поглавља „Влахо Буковац и моја потрага за његовим сликама у Енглеској" је Јадранка Бересфорд Пирс (Jadranka Beresford-Peirse). У свом кратком тексту, она говори о својим путовањима по Енглеској са циљем да проба да лоцира сва Буковчева дела која се тамо налазе. Описује сусрете са кустосима галерија у Херогејту и Ливерпулу, где је имала прилике да погледа архивска документа и Буковчеве слике. Јадранка Бересфорд Пирс описује и сусрет са унуком Самсона Фокса Џорџом Ф. Багшоуом (George F. Bagshaw), сином Фоксове ћерке Луизе. Портрети Самсона и Луизе Фокс настали су 1890. и 1891. године и били су изложени на париском Салону 1891. Данас се портрет Самсона Фокса налази у градској скупштинској дворани у Херогејту, док се не зна шта је било са портретом Луизе Фокс. У даљем тексту, ауторка описује своју потрагу за Буковчевим портретом *Војвоткиња од Албанија*, који успева да лоцира и данас се налази у власништву породице војвоткиње од Албанија. Јадранка Бересфорд Пирс захваљује на помоћи Алексу Кидсону, историчару уметности, који је најзаслужнији што је изложба „У потрази за Влахом: Влахо Буковац (1855–1922) и његови покровитељи са севера" отворена у Галерији Вокер у Ливерпулу 2005. године, а наредне године је гостовала у Херогејту и Лондону. На крају овог поглавља, ауторка се осврће на своје чланке и апеле који су објављени у енглеским часописима током 2000-их са надом да се пронађу Буковчева изгубљена дела, али и да захвали свима који су јој помогли у њеном дугогодишњем истраживању на том пољу.

Академик и историчар уметности Радослав Томић аутор је седмог поглавља „Буковац у Далмацији". У овом поглављу сзанајемо нешто више о портретима које Буковац слика током 1880-их година у Дубровнику, Цавтату, Задру и Сплиту. Током 1881. године, Буковац добија прве озбиљније поруџбине од трговачких породица Бошковић и Опуић и тада настају слике *Портрет Александра Опуића*, *Портрет Марије Опуић* и *Портрет Теодоре Бошковић*, а свакако се истиче и *Портрет Меда Пуцића* из 1880. године који је Буковац насликао у Паризу. Током 1881. године, Буковац ради и портрет интелектуалца Луке Зоре. Како Радослав Томић наводи у свом тексту, ови портрети показују сликарове изузетне ликовне способности, али и чињеницу да је био спреман да понавља и варира сопствена решења. Такође, аутор текста наводи да је с једне стране видљива склоност према рутини и понављању, а с друге изнијансирана способност да уверљиво представи физиономију, оцрта људски карактер и назначи емоцију. У великом низу портрета доминира тамна позадина у контрасту са светлијим инкарнатом и драперијом приказаних особа. Један од репрезентативних портрета које Радослав Томић издваја јесте *Портрет Меде Пуцића*, књижевника и добротвора из Дубровника и мецене Влаха Буковца. Пуцић је приказан у ентеријеру у седећем положају, док се десном руком ослања на сто прекривен раскошним столњаком на коме се налазе књиге. Око његовог врата

је истакнуто богато ордење. Како Томић даље наводи, Буковац је потпуну афирмацију у својој домовини доживео за време боравка у Задру и Сплиту, од јесени 1884. до краја лета 1885. године. Најзаслужнији за Буковчев долазак у Задар био је његов дугогодишњи пријатељ, песник Марко Цар. Током боравка у Задру између 7. септембра и 29. октобра 1884, Буковац је насликао велики број портрета. Неколико дана пре одласка, 26. октобра 1884, у Библиотеци *Paravia* на Народном тргу, приредио је изложбу на којој је изложио једанаест портрета и слику *Црногорке иду на трг*. Томић ове портрете дели у две групе: једни су службени, репрезентативни, угледних, јавних личности, док су други неконвенционалнији портрети пријатеља, познаника и „анонимних" задарских грађана. Ово је био изузетан културни догађај за Задар и целу Далмацију, али и прва Буковчева самостална изложба и његов први јавни наступ у домовини. Почетком новембра 1884, Влахо Буковац долази у Сплит, у коме остаје све до краја септембра 1885. године. Буковац је дочекан са великим одушевљењем и у аутобиографији наводи да је током свог боравка у Сплиту насликао око стотину портрета. Велики број угледних грађана је посећивао уметников атеље са жељом да им Буковац изради портрет. Најбројнији су портрети породице Каталинић, брачног пара Петра и Луисе, међу којим се издваја *Портрет деце породице Каталинић*, на којем је приказано шесторо деце у ентеријеру породичне куће како се безбрижно смеју и играју. Како истиче Радослав Томић, Буковац је у том улепшаном, грађанском свету, прозрачним светлом оживео радосне и ведре дечије ликове и расветљеном моделацијом заправо је напуштен академски реализам и успостављена равнотежа између тамних тонова и дифузног светла. Као и на крају боравка у Задру, Буковац је и у Сплиту при крају свог боравка 12. септембра 1885. приредио изложбу слика у згради старе Реалке. Томић на крају закључује да је Буковчев долазак за Далмацију био изузетно важан, јер су мале средине први пут имале прилику да се упознају са сликаром који је био успешан у париским круговима. Буковац је у импровизованим атељеима, без великих припрема, насликао велики број карактерних и репрезентативних портрета, најчешће у виду класично компонованих попрсја. Локална средина је у потпуности прихватила Буковца и ценила је његове успехе и дела, којима је прославио домовину.

Последње, осмо поглавље „Слободно кадрирани крајолик у делу Влаха Буковца", ауторке Луције Вуковић, која је кустос Куће Буковац у Цавтату и једна од ауторки изложбе, говори о Буковчевим пејзажима насталим током његовог боравка у Паризу и Далмацији. Поглавље почиње одломком из аутобиографије Влахе Буковца *Мој живот* из 1917. у коме даје своја запажања о сликарству. Овај рукопис се данас чува у Кући Буковац на Цавтату. У тексту сазнајемо да је Буковац почео врло рано да се занима за природу, што се види у његовим првим, дечијим радовима *Пастирица и орао* и *Лов на крокодиле* из 1866, који су смештени у замишљене пејзаже. Исте године, Буковац ради и пејзаж родног Цавтата. Влахо Буковац је након доласка у Париз 1877. године дошао у контакт са импресионизмом. Исте године је одржана Трећа изложба импресиониста, на којој је група и формално прихватила име, јер они не приказују само пејзаж, већ и доживљај пејзажа. Луција Вуковић даље говори о Буковчевим одласцима у шуму Фонтенбло од 1879. године, када црта студију хриди за прву композицију коју излаже на Салону, *Црногорка на обрани*, о чему говори у својој аутобиографији. У наредним одласцима у Фонтенбло он се фотографише на пешчаним наносима и стенама, сам или у друштву. Крајем 1870-их настају и његови први париски пејзажи малих формата. Буковац слика и урбане пејзаже, како у Паризу тако и у родном Цавтату. Како Луција Вуковић истиче, понекад су потези широки, понекад танки и кратки, док је слика мање или више лишена детаља. Светло је првобитно садржано у одблесцима воде, фрагментима неба или деловима зида, да би постепено преузело читаву слику. Пејзажи које ради Буковац настају у Фонтенблоу, Цавтату и Паризу. Ауторка текста спомиње приморске пејзаже које сликар ради у Далмацији средином 1880-их, који су композицијски готово исти као они које ствара по повратку у Париз и у Фонтенбло, приказујући различито доба године или различите временске прилике. Потез је смирен у Далмацији, док је у Фонтенблоу енергичан и брз. Такође типично за Буковчеве пејзаже који су настали у Француској јесте да је приказана и мала људска фигура, некада уз стене, у дубини густе шуме или усред пешчаних наноса. Ако нема људске фигуре, у средишту композиције се налази предмет, попут улазних врата или стола у врту.

Један од његових честих мотива јесте и вртни павиљон који слика у различитим годишњим добима. Луција Вуковић наглашава да је светло увек присутно на његовим пејзажима и да је слика слободно третирана, спонтано и брзо, са минималним сликарским алатима. Најједноставније речено, природа је на Буковчевим платнима све слободније кадрирана. Он је и сам у својој аутобиографији писао да је уметност слободна, а ова тврдња се најбоље огледа у његовим пејзажима. Занимљиво је истаћи да је за монументалну слику *Исус пријатељ малених* све моделе сликао у врту, користећи обилно светло у пленеру. Ауторка текста на крају закључује да су велики утицај на Буковчеве пејзаже имали француски импресионисти и њихово сликање на јаком дневном светлу. Радио их је често и пре свега за себе, као подсетнике на властите мисли и осећаје. Није их излагао, осим на зидовима својих атељеа, тако да је највећи део његовог пејзажног опуса сачуван у његовој заоставштини.

Каталог *Влахо Буковац: паришко раздобље 1877–1893*, написан као пратећи програм истоимене изложбе на јасан, прецизан и занимљив начин, представља основне етапе у Буковчевом стваралаштву током његовог боравка у Паризу, као и повремене одласке у домовину. На самом крају налази се каталог дела која су била изложена на овој изузетно успешној и веома посећеној изложби у Галерији Кловићеви двори у Загребу, почетком 2018. године.

Софија В. Мереник
Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности, докторанд
sofijamerenik93@gmail.com

UDC 72.071.1:929 Nestorović N.(049.32)

Марина Павловић, *Никола Несторовић*, Орион арт, Београд 2017.

Књига о архитекти Николи Несторовићу прва је целовита монографска студија о једном од најзначајнијих протагониста српске архитектуре новијег доба. Настала је као допуњена и прерађена докторска дисертација која је одбрањена на Филозофском факултетету Универзитета у Београду 2014. године под насловом *Живот и дело архитекте Николе Несторовића – 1868–1957.* Значај Николе Несторовића, аутора близу педесет реализованих објеката, од којих се шеснаест налази на листи појединачних заштићених културних добара, незаобилазно је истицан у досадашњој историографији која се бавила његовим најзначајнијим остварењима, приказаним монографски или у прегледним чланцима посвећеним српској архитектури. Несторовићев рад био је представљен у лексикографским и краћим монографским приказима овог неимара и показао се неизоставан у научним приказима развојних токова стилских праваца академизма и сецесије. Његов значајан педагошки и научни рад, животопис, као и друштвене околности, културни и уметнички контест његовог четири деценије дугог стваралаштва до појаве ове студије нису били у довољној мери анализирани.

Истраживачки рад ауторке базирао се на очуваним објектима, архивској грађи, сачуваној заоставштини као и публикованим и необјављеним списима градитеља, чији су рад пратиле периодика, савремена критика и стручне публикације из времена његове активности, које су омогућиле датирање и идентификацију појединих објеката, као и реконструкцију околности њиховог настанка. Условљено стањем и очуваношћу извора која варира у односу на објекте и периоде њиховог настанка, ауторкино истраживање укључило је и критички сагледану досадашњу историографску мисао која се бавила Несторовићевим радом. Своје резултате Павловићева је представила кроз поглавља о Биографији, Стваралаштву, Друштвеном и пословном кругу и Писаним делима. У свом осврту на научно дело Николе Несторовића ауторка примећује да је он објавивши 1937 књигу *Грађевине и архитекти у Београду прошлог столећа* дао основ каснијим истраживачима архитектуре Београда, и подстицај млађим колегама да дају допринос историјату развитка архитектонске струке. Монографију након закључних разматрања допуњавају резиме на енглеском, каталог дела, списак извора и литературе и индекс имена, улица и дела која се у раду помињу.

Указивањем на карактер и личност градитеља кроз представу и анализу његовог живота од одрастања, школовања на Техничком факултету Велике школе у Београду а потом на Краљевској високој техничкој школи у Берлину, искустава и догађаја који су одредили смер његовог стваралаштва ауторка нас уводи у Несторовићев опус. Смештањем у друштвени контекст расветљава његову високу позицију у друштву и пословном свету у коме се кретао и стварао.

Несторовићев опус представљен је хронолошки и подељен по етапама на рану (1896–1904), зрелу (1905–1914) и позну фазу (1918–1928). У приказу пројектантске делатности обухваћени су сви изведени и неизведени пројекти. Драгоцени илустративни примери оригиналних ентеријера и њиховог декоративног аксесоара, који су и даље у процесу нестајања, значајан су прилог историографији и служби заштите. Не мање значајан прилог су прикази изведених али и нереализованих пројеката, као и оригиналних снимака објеката насталих у време подизања.

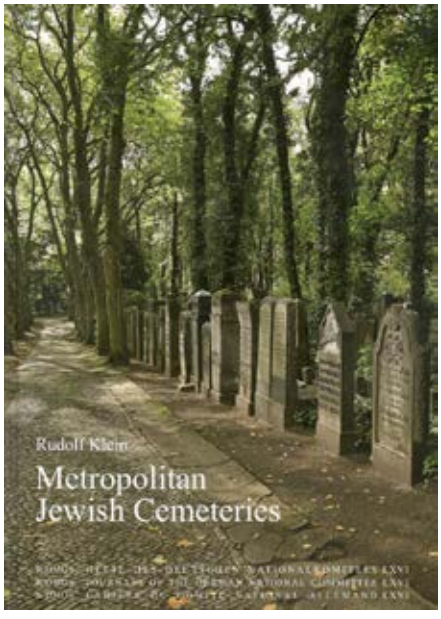
Ауторка даје увид у услове стамбене изградње Београда крајем XIX и почетком XX века, чијем градитељском фонду је Несторовић оставио значајан допринос. Посебно светло баца на специфичне прилике архитектонске струке почетком XX века, и квантитативно и квалитативно доминантно присуство стваралачког тимског рада Николе Несторовића и Андре Стевановића, чије појединачне улоге Павловићева успешно расветљава. Реално је сагледан значај њиховог рада у Министарству грађевина које је било неприкосновени ауторитет у пројектовању јавних објеката, и утицај конкурса на српску архитектуру тог периода, те улога Николе Несторовића који је углавном учествовао као један од конкурената, за разлику од Стевановића који је у свим приликама сем на конкурсу за Управу фондова био члан жирија. Ауторка указује на реакције стручне јавности као и на низ непријатних конфронтација са арх. Димитријем Т. Леком изазваних Несторовићевом сарадњом са Андром Стевановићем, која ће резултирати Лековим настојањем да професионално дискредитује Несторовића.

Сви објекти Несторовићевог опуса су равноправно историографски презентовани, при чему је ауторка користила различите методолошке приступе, од урбанистичке и архитектонске анализе, до разматрања контекста времена и прилика у којима су настајали. Ауторка смешта Несторовићев опус унутар оквира академизма у коме се он формира и који обележава рани период његовог рада, и прати његову трансформацију кроз рецепцију француског декоративизма у тимском раду са Андром Стевановићем, након заједничке посете Светској изложби у Паризу 1900. Указала је на процес Несторовићевог прихватања сецесије према којој је показао више личних афинитета, пласирајући је првенствено на самосталним пројектима. Ауторка притом прати развој заступљених декоративних елемената које Несторовић примењује, формирајући свој лични печат унутар рецепције поменутог стила. Посебно је сагледан његов позни опус са реанимацијом академизма израженог на јавним зградама, и његов заједнички рад са сином арх. Богданом Несторовићем уз кога се овај градитељ постепено повукао са сцене. Ширина полазишта др Марине Павловић у сагледавању рада Николе Несторовића пружила је ауторки могућност компаративних и детаљних аналитичких запажања, која читаоцу приказују развој његовог градитељског дела. Расветљавање разлога одабира појединачних обликовних, функционалних и конструктивних решења изнедрило је напослетку јасне и утемељене закључке ауторке, који су указали на специфичности Несторовићевог ауторског израза и потврдили његове уметничке вредности и истакнуто место који овај градитељ заузима у српској архитектури новијег доба.

Милан И. Просен
Универзитет уметности у Београду, Факултет примењених уметности – Катедра друштвено-хуманистичких наука
milanprosen@gmail.com

UDC 726(=411.16)(049.32)

Metropolitan Jewish Cemeteries from the Baltic to the Balkans – historical study *in situ* Rudolf Klein, *Metropolitan Jewish Cemeteries of the 19th and 20th Centuries in Central and Eastern Europe. A Comparative Study*



In contrast to the Christian burial tradition, according to which the care of the cemetery disappears with the termination of the care of the family about the graves of their loved ones, the tradition and religious practice of the *Halachah* make the burial places of the Jewish last forever. Although the time–decay, the turbulent historical turmoil and the social climate of the last century left a visible trace on the appearance of Jewish cemeteries in Central and Eastern Europe, they have survived, integrally or partially. Thanks to the "religious laws that (at least theoretically) contribute to the preservation of Jewish graves and cemeteries in an efficient way", they still testify to the existence, place and role of the Jewish community in the European society of the 19th and 20th centuries. In order to preserve, "read" and interpret this group of monuments, a systematic survey of representative Jewish cemeteries in 13 European countries was conducted under the auspices of the National Committee ICOMOS Germany in the past few years. The results of this complex project were presented to the public in the form of the magisterial new book of Rudolf Klein's academic opus – *Metropolitan Jewish Cemeteries of the 19th and 20th Century in Central and Eastern Europe – A Comparative Study*, published by the National Committee ICOMOS Germany in 2018.

In the focus of the research were 21 cemetery sites which differ in the time of their establishment, urban micro and macro location, topography, morphology, typology of gravestones, landscape design, authenticity, as well as its cultural, historical and artistic importance within the Jewish history and a wider, European context. Based on the conducted on-site research, the author points to the diversity of Jewish burial culture in various European regions, as a consequence of extensive changes within Judaism and the emancipation of Jews in the secular Europe of the 19th century. As the author points out, "the art of Jewish graves reveals the dual nature of Jewish life in the diaspora: fidelity to Jewish heritage and openness to external influences, … and the fine nuances could be read only in the widest cultural and artistic context of place and time." As a consequence, Jewish funerary art and culture, as well as the Jewish cemeteries as its immediate expression, could be read on two levels: as a source of knowledge about the Jewish community in some of the European regions – "about its specifics, aspirations and religious orientation" on the one hand, and as a source of knowledge about "the wider milieu it belonged to, including local gentile traditions and Jewish – gentile dialogue."

The book is written and published in English (introduction in English and in German) and is richly illustrated by a large number of high-quality and art-worthy photographs, which are the work of the author himself. It is made up of two large parts of approximately equal volume. An introductory part of 180 pages is structured in 19 chapters and illustrated with nearly 600 photographs. In this part, the author deals with the social and historical context, the funerary art within the framework of Jewish cultural and religious traditions, the nature of funerary architecture as a genre – its essence and expression. By defining the contents of each chapter, the author followed a deductive approach. General theoretical topics related to history, religion and social factors, that determined Jewish funerary architecture, are followed by essential architectural issues – topography, spatial schemes and relation of a grave complex to its urban context. The minuscule analysis of each individual element and detail lead to the final review of the state, protection, status and a potential of these monumental units. The comparative analysis comprises a representative sample of 21 metropolitan cemeteries in 16 European cities – Belgrade (Београд), Berlin, Bratislava, Budapest, Bucharest (București), Lodz (Łódź), Cracow (Kraków), Prague (Praha), Saint Petersburg (Sankt-Peterburg), Sarajevo, Sofia (Со́фия), Vienna, Vilnius, Warsaw (Warszawa), Wroclaw (Wrocław) and Zagreb. The second, slightly longer part of the book (220 pages), is illustrated with over 700 photographs and is divided into 21 chapters, dedicated to a detailed review of each researched cemetery. The Summary and graphic appendices extend over the last 50 pages of the book. An overview of the main data that include 30 most important numerical, descriptive and analytical data and characteristics of surveyed cemeteries are presented in the enclosed table and so are the plans of the cemeteries and plans of the urban context of each site. A glossary of 67 words relating to the Jewish culture and tradition and the extensive bibliography of 128 units are at the very end of the book.

The introductory part, which comprises the first five chapters, gives the reader an insight into the transformation of the Jewish burial culture, that emerges from the overall changes of the entities and the identity of the Jews in the secular Europe of the 19th century. The sketch of the cultural context is based on an interpretation of the history of the Jewish cemeteries before the Emancipation, taking into account the changes that occurred under the interactions of the subcultures of the Jewish religious heritage in Europe, the reforms of Judaism, the liberation from imposed historical limitations and the influence of regional gentile architectural peculiarities. From the second half of the 19th century, all these influential factors have led to the loss of the connections with the Jewish tradition and the adoption of a more liberal architectural and artistic expression, similar to the synagogue architecture of the same period.

Inter-religious dialogues and a certain "Europeanization" of Jewish cemeteries, which resulted in the richness of artistic expression in form, decoration, iconography, inscriptions, sculptural elements and architectural and landscape compositions, determined the artistic character of these monumental sites. Each aspect is analyzed in detail in one of the following 12 chapters, which are small studies of topography, spatial organization, changes in the spatial plan, urban context, cemetery morphology, landscaping, ceremonial, ritual or simple functional buildings, elements of spatial design and urban equipping, monuments and memorials. Comparative analyses of all the above-mentioned aspects were conducted in each researched cemetery. Due to the well-balanced relationship of all these aspects, three cemeteries that feature a strong overall architectural-artistic expression and a great architectural and artistic significance stand out – the Weißensee in Berlin, the Zentralfriedhof in Vienna and the Budapest Cemetery in Salgótarjáni Street. Other selected sites have only one or a few of the value aspects emphasized.

A special chapter is devoted to the art of materializing, shaping and decorating gravestones. Thanks to the immediate vicinity of workshops, tombstones-stores and cemeteries, the most of the gravestones production is in hands of Jewish craftsmen and artists, unlike the artistic decoration of synagogue or handwritten illumination. This gives to the art of gravestones production a specific character and an important place in the history of Jewish art and crafts. Two significant lessons from the history of Judaism that are read from the study of epitaphs and symbolic and visual representations from one hand and segregation (and its morphological consequences) within the cemetery as a precise indicator of the value and community hierarchy on the other, are presented as separate entities. The final chapter of the first part presents a review of

the destruction of metropolitan Jewish cemeteries, as a result of turbulent social events during the studied (and consequent) period, as well as the consequences of (non) maintenance.

In the summary, the author highlights the value aspects that determine the cultural, historical and artistic value of Jewish metropolitan cemeteries, based on a careful research of spheres of influence, inter-regional connections and the synthesis of Jewish and local traditions. He also presents his critical judgment of the current physical state and status of the sites. Furthermore, he points to the importance of its preservation, not only for the history of the Jews, but also for the history of the region to which the Jewish community (belonged)/ belongs and the need for their protection and maintenance in the function of tourism and education.

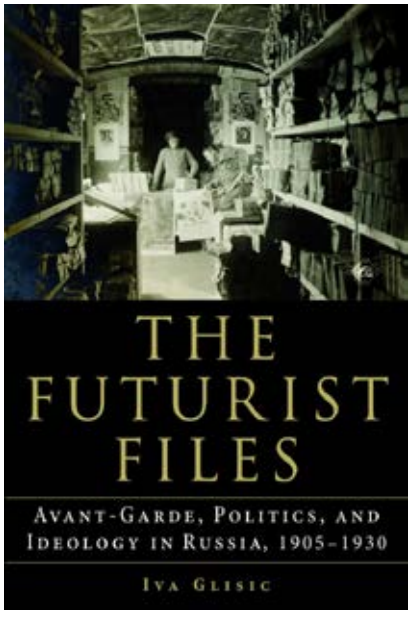
In addition to a significant contribution to the study of the history of architecture, the Comparative Study "Metropolitain Jewish Cemeteries of the 19th and 20th Century in Central and Eastern Europe" is also the first scientific and research study which presents a detailed topographical overview of the Jewish cemeteries of the major Central European and East European cities, built in the 19th and the 20th century, with systematized data on their establishing, development, morphology and architectural context. Investigating the whole of the complex and its relationship with the urban environment on the one hand and analyzing the genealogy, typology and style of gravestones, ceremonial and other buildings, landscape architecture objects and elements of urban equipment on the other, the author looks for a common language and templates of funeral arts. Furthermore, he points to the complexity of this architectural genre and the evolution of European tendencies as a consequence of religious trends – the interaction of the Sephardic and Ashkenazi heritage and German, Austro-Hungarian or Polish influences within the framework Jewish – Christian dialogue. Through systematic research of the whole and every detail of the 21 researched European Jewish metropolitan cemetery, professor Klein identified the main developmental lines and interpreted the dialogue of Jewish city cemeteries (in urban and spiritual contexts) with the environment in which they were created.

The previously published monograph *Synagogues in Hungary 1782–1918, Genealogy, Typology and Architectural Significance* (*Zsinagógák Magyarországon 1782–1918. Fejlődéstörténet, tipológia és építészeti jelentőség*, 2011) together with recent research (documenting and interpreting) of the cemetery architecture rounded up professor Klein's interpretation of the architecture of the Jewish 19th-century religious heritage as a specific architectural genre in all its manifestations from religious prayer facilities, ritual buildings, tombstones to grave complexes. Moreover, he positioned it within the rich, cosmopolitan cultural and architectural tradition of Central and Eastern Europe. This book represents not only an unimpeachable contribution to Jewish architectural historiography, but also (in the Year of European Cultural Heritage) one of the reference titles concerning the protection, preservation and treatment of a rich European cultural heritage. The analyses of case studies, including the most well-known complexes in Berlin, Krakow, Prague and Vienna, did not result in the finding of a generally applicable successful model of caring for cemeteries. Nevertheless, the overall research, thanks to the assessment of the state and value, analysis of the cause of decay / conservation and highlighting the educational and tourist potential of Jewish metropolitan cemeteries as an important representative of European cultural diversity, significantly contributes to the future valorization of this group of monuments and decision-making process in order to protect, restore, present and maintain these buildings. Even more than that, this study is a significant theoretical basis on which the inscription of serial nomination of European Jewish metropolitan cemeteries on the World Heritage List can be based.

Dubravka V. Đukanović
University of Novi Sad, Academy of Arts, Department of Fine Arts
dubravka.djukanovic@studiodart.rs

UDC 7.037(470)(049.32)

Russian Futurism Reconsidered: Iva Glisic, *The Futurist Files: Avant-Garde, Politics, and Ideology in Russia, 1905–1930*, DeKalb, Il: Northern Illinois University Press, 2018.



Art is often criticized for its lack of political engagement or, in contrast, for overly pronounced political content that drowns out other aspects. The effects of artistic activism are often measured in terms of the political potency of artworks or the significant events that this activism may create, although art's theoretical or conceptual implications in relation to the deeper ideological layers that define each society are often overlooked. Such cursory interpretations of art's influence on social and political reality, driven by the search for major events that art provokes, have limited our understanding of the significance of art in a broader social context.

Iva Glisic, in her book *The Futurist Files: Avant-Garde, Politics, and Ideology in Russia, 1905–1930*, approaches this problem by observing the significance of Russian Futurism for the wider social and political milieu of Soviet Russia during the first half of the 20th century. She criticizes the restrictive utopian label attached to the movement by (mostly western) theorists, who use it as a tool to rid the movement of its links with revolutionary politics. Her undertaking is important not only because it provides a better understanding of this artistic movement, but also from a methodological perspective, as it points to the need for a deeper understanding and evaluation of the relationship between historical material and knowledge production, which is often influenced by political and geostrategic circumstances.

The author's goal is to showcase the evolving stages of the Futurist idea and its close links with the socio-political reality of the time. Glisic's starting premise (which is later supported by extensive historical material) places the Russian Futurists at the centre of political and social events as original thinkers who worked towards the realization of Soviet ideals and the new Soviet man. In supporting her thesis, Glisic uses an impressive collection of primary and secondary sources, and also gives a novel account of this artistic group that stands in contrast to prevailing understandings and interpretations. As Glisic states, the Futurists and the rest of the avant-garde have long been haunted by "the charge of utopianism." (3) Criticizing this approach as groundless, the author systematically analyses the political and theoretical evolution of the Futurist idea from 1905 to 1930, a year marked by the death of Vladimir Mayakovsky,one of the movement's leaders. The book presents multiple voices and sources (from members of the movement, police reports and dossiers, works of art, literature, philosophy, and the writings of Bolshevik leaders) that point to Futurist ideas and their adherents as active elements that contributed to the social and intellectual reality of Russia

in this period. This further undermines readings of Russian Futurism as a utopian, unrealizable idea that was removed from the reality in which it developed.

The book is divided into four chapters that correspond with important periods in Soviet history. The first chapter analyses the historical conditions behind the appearance of the Russian Futurist manifesto (*A Slap in the Face of Public Taste*, 1912), going back to the revolution of 1905 in order to follow the prehistory of the movement through the political activism of its representatives. Starting with this prehistory, Glisic emphasizes the development of a revolutionary spirit among the movement's leading members that has been overlooked in previous analyses. The next two chapters cover the period between 1917 and 1930 so as to follow the further development of the movement: the author underlines the changes in ideas, including the acceptance of Marxist terminology and philosophy, that guided Futurists in this period. Besides placing an emphasis on links between social and political events and Futurist ideas, the author also introduces a new reading of the relationship between Futurism, Constructivism, Productivism (or Production art), and Socialist Realism, where these artistic movements are phases of a "coherent strategic effort to conceptualize a form of artistic production that would satisfy the social and ideological demands of contemporary society." (82)

Russian Futurism was not static and unchangeable; it was not a movement fixed on certain ideological premises, but was, as Glisic argues, in a constant state of change that corresponded with the shifting circumstances of the time. From the urge to provoke and shock audiences to the wartime propaganda experience and the later involvement in the ideological reshaping of society and the creation of a new Soviet mentality, Futurism was not just a reflection of reality; it was, as the Futurists often pointed out, a hammer that actively participated in its construction. These Futurist endeavours are further analysed in the last chapter through the writings of two prominent Bolsheviks, Anatoly Lunacharsky and Leon Trotsky. The importance of these figures for Russian history (and the fact that they evaluated Futurist ideas in detail) points to the significant place this movement had in the broader cultural front that was working towards the creation of a new Soviet culture.

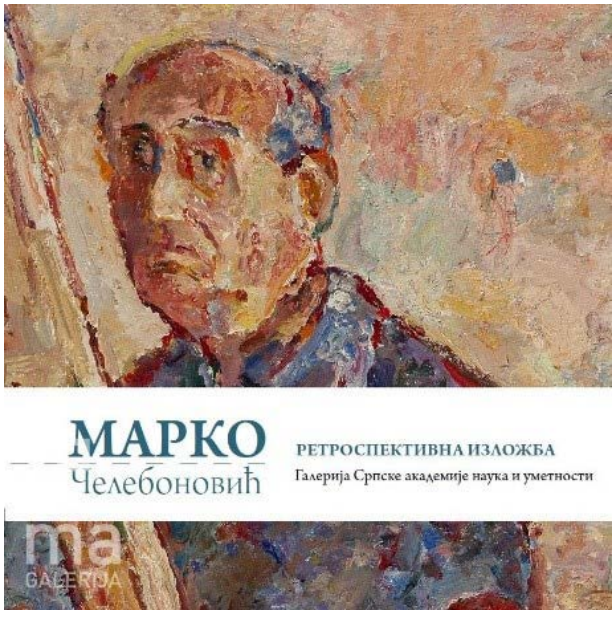
Although the book primarily follows the evolution of the Futurist idea in terms of the context of the political uprisings of the time, on several occasions the author addresses artistic production as well, discussing some of the movement's more emblematic artworks (many of which were never realized), such as Tatlin's *Monument to the Third International*. While a more in-depth analysis of Futurist artistic production would require a separate study, Glisic does a good job in providing a contextual background for these works, showing that they partook in the Futurist drive to create a new society and were also imagined as active participants in this task.

Through a concise and clear analysis of the development of the Futurist idea during the rise of Soviet Russia, Glisic establishes new parameters for the evaluation of this artistic movement. Russian Futurism was not an expression of a utopian idea (where 'utopia' is understood as an unrealizable ideal), but rather an activist movement engaged in the construction of a new society and culture. The book also significantly contributes to new methodological approaches in the analysis of art and politics. Instead of looking for the big events and artworks that were able to disrupt the political status quo, the author shows us that artistic activism can work on the level of radical ideas, and this can bring significant and profound changes as well.

Biljana D. Purić
Serbian Academy of Sciences and Arts
biljana.puric@gmail.com

UDC 75.071.1:929 Čelebonović M.(049.32)

Изложба Марка Челебоновића у Галерији САНУ (новембар 2018. – јануар 2019)



У Галерији САНУ одржана је изложба слика *Марко Челебоновић – ретроспективна изложба*. Изложена дела део су паралелне изложбе истог аутора у београдској и у крагујевачкој Galeriji RIMA. Троделна изложба представља специфичну ретроспективу дату кроз нову методологију галеријског читања Челебоновићевог сликарства. Аутори изложбе и пратећег каталога *Марко Челебоновић – ретроспективна изложба* др Лидија Мереник, др Ана Богдановић и Невена Мартиновић понудили су посетиоцима нови визуелни доживљај и могућност слојевите рецепције Челебоновићевог сликарства.

Марко Челебоновић – сликар, уметник, професор београдског Факултета ликовних уметности – данас представља битну парадигму српске културе и уметности. Животни пут и педагошко кретање Марка Челебоновића одигравају се у оквиру уобичајених токова и спецификума српских уметника тог периода. Школовање је започео у Београду, а након избијања Првог светског рата наставио у иностранству. Средњу школу завршио је у Атини и Швајцарској и дипломирао је право на Сорбони. Током студија у Паризу похађао је часове вајарства код Антоана Бурдела на Академији „Grand Chaumièr". Тада је открио своју потребу за сликањем. Од 1925. живео је у Сен Тропеу, малом рибарском месту у којем ће остати до краја живота. Био је члан САНУ и Међународног удружења ликовних уметности при Унеску.

При одређењу суштинске карактерологије многих великих сликара често се полази од њихове представе сопственог ја најнепосреније датог кроз слојевиту визуелну феноменологију аутопортрета. Челебоновићеви аутопортерти у досадашњој литератури нису привлачили значајнију пажњу теоретичара уметности. Др Лидија Мереник аутор је дела изложбе на којем је представила Челебоновићеве аутопортрете. Поставком и теоријским ставовима у каталогу изложбе, Мереник даје нову методологију читања Челебоновићевих аутопортрета. Личним сензибилитетом теоретичара уметности ауторка каталога посетиоцу изложбе нуди своју рецепцију тог сегмента Челебоновићевог сликарства. Поставка аутопортета концептом провоцира на размишљање о неминовности пролазности и ефемерности живота. Крећући се кроз различите фазе Челебоновићевог живота, ауторка из угла психоаналитичара уочава драматичност сликареве исповести дате кроз аутентичну ликовну нарацију. Крајем шесте, током седме и осме деценије Челебоновић ствара једну битну галерију аутопортрета.

То је период у коме је сликарска палета расветљена готово до крајњих граница. Фаворизовање светлости наспрам таме код многих сликара значи промену расположења и улазак у фазу оптимизма. Међутим, управо супротно, Челебоновићеви аутопортрети из седме деценије су доведени на ниво високе драме. Приближавање и неминовност краја овоземаљског Челебоновић доживљава као личну исповест дату кроз визуелне садржаје својих слика. Живот од пола века исписиван ликовном нарацијом на платну доведен је на ниво апсурдног. Аутопортрет је на провокативан начин инфилтриран у Челебоновићеве мртве природе. Сопствени лик на слици као симулакрум сопственог постојања код Челебоновића постаје доминантан детаљ феноменологије његових тадашњих слика. Тиме досеже до прикривених садржаја који захтевају структурално читање. Драматургија његових тадашњих портрета доведена је на ниво симулакрум симулакрумима.

Аутохтоне садржаје у сликарству Челебоновић управо остварује у естетској карактерологији боје, непосредно се надовезујући на предратни модернизам и естетику колоризма. Челебоновић не бежи од колористичке тачности, међутим, његов мимезис колорита је условљен новим вредностима представљене форме која је дата према деструктивним тежњама тадашњих модернистичких правила. Челебоновић концептима европске уметности остаје близак колористичким решењима раномодернистичког. Есенцију раномодернистичких појавности и колористичких слобода у српском сликарству представља опус Ђорђа Крстића. Морфогенеолошко кретање у трагању за новим вредностима боје од Крстића, преко импресиониста, Надежде, међуратног колоризма умногоме са завршава Челебоновићевим поимањем улоге и задатка боје.

Челебоновић потврђује још једно правило морфогенеолошког кретања многих значајних сликара. Попут Ван Гога или Саве Шумановића, креће од готово ахроматског, од пригушених, затамњених тонова а током шездесетих и седамдесетих његова палета постепено се расветљава. Од тамног колорита у служби контемплативно-меланхоличних садржаја Челебоновић током седамдесетих своју палету импресионистички расветљава. Прихватање импресионистичких тенденција и естетике сунчеве светлости, можда, најнепосредније потврђује Челебоновићева слика *Плава врата*. Та слика представља имплицитну и/или експлицитну аналогију са сликом *Плава врата* „најдоследнијег" српског импресионисте Милана Миловановића. Нашавши се у амбијенту медитеранског сунца, Челебоновић ће после педесет година темом, идентичним мотивом, сликарским поступком, називом дела, рецепцијом природне светлости, дати своју интерпретацију слике Милана Миловановића.

У каталогу изложбе у тексту под називом *О питању реализма у Челебоновићевом сликарству* Ана Богдановић даје ново тумачење Челебоновићевог стваралаштва. Свесно или несвесно поштујући Курбеову синтагму да не слика анђеле зато што их не види, Челебоновић стиже до своје варијанте реализма. Термин реализам у домену ликовне теорије између два светска рата је актуелан у смислу да се о њему расправља доводећи га у контекст нових тумачења и вредности међуратног сликарства. Челебоновићево сликарство је довођено у везу са идејом реализма преко различитих новокомпованих термина и значења какви су неореализам, поетски реализам, естетика сувише стварног. Челебоновић слика предмете из свакодневног живота: глобус, вазу, намештај, чајник, шах, воће. Међутим, појавност доминантних детаља на његовим сликама долази из реализма света уметности, а то су урамљена слика, штафелај и пре свега скулптура-одливак у гипсу. Такође, потребно је критички сагледати да ли се Челебоновић одрекао сваквог концепта реализма XIX века. Анализа његовог међуратног сликарства, нпр. слике *Два адвоката*, упућује да сликарска техника, колорит, однос према представљеној форми умногоме дозвољавају повлачења паралела са садржајима присутних у сликарству парадигме европског реализма Онора Домијеа.

Уља и пастели из циклуса „калуђерица", настали у Паризу, током 1966. и 1967. представљају кратки естетски експеримент у Челебоновићевом сликарству. Те слике се на више начина издвајају из његовог опуса представљајући аутономну целину. Никада у свом опусу Челебоновић није био тако близак нематеријалном и духовном. Семантичност „калуђерица" је подигнута на ниво религијско-непознатог и интригантног. Челебоновић је тајанственији и тематски провокативнији него

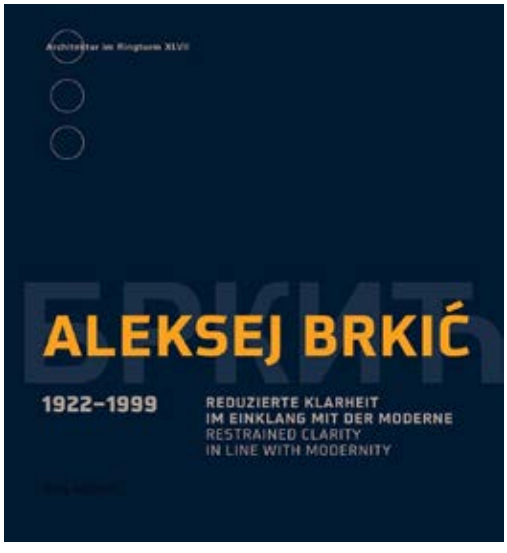
икада у свом опусу. Да ли је то покушај успостављања контакта са Богом или само трагање за новим сликарским поетикама?

Сликарство Марка Челебоновића изложено у Галерији САНУ концептом поставке, селекцијом представљених дела и новим теоријским приступима потврђује ауторитативност тог уметника у националним културним оквирима, продубљујући историјскоуметничка тумачења његовог дела.

Дејан М. Тубић
Филозофски факултет у Приштини, Косовска Митровица –
Одељење за историју уметности
dejantuba64@gmail.com

UDC 72.071.1:929 Brkić A.(049.32)

Adolph Stiller, Bojan Kovačević, *Aleksej Brkić 1922–1999. Architekt in Belgrad*, MürySalzmann Verlag, Wien 2017.



У оквиру циклуса изложби „Architektur im Ringturm" приређиваним у галерији на Шотенрингу 30, од 12. јуна до 8. септембра 2017. године, у Бечу је одржана изложба о знаменитом српском архитекти Алексеју Бркићу (1922–1999)[1]. Угледни кустоски тандем Адолф Штилер и Бојан Ковачевић је тим подухватом обогатио вишегодишњу плодну сарадњу, потврђену изложбама о новијој архитектури Београда (2011), Црне Горе (2013) и Србије (2015), у истој галерији. Изложбу о Бркићу такође прати двојезична монографија (на немачком и енглеском језику), систематизована на 180 страна. Представља четрдесет седму у низу који је приредио излагачко-истраживачки центар „AIRT". Будући да је мањи број објављених публикација имао монографски карактер (књиге о Т. Ханзену, А. Лосу, Ј. Плечнику, И. Леонидову, Б. Фуксу, М. Новицком и Б. Подреки), значај Бркићеве презентације је утолико већи.

Монографија је одељена на тематска поглавља, употпуњена илустрацијама највишег квалитета.[2] Сходно устаљеној методологији серијских публикација којој припада, и у њој се прегледно и компаративно проблематизују кључни сегменти приказаног опуса. После „Предговора" Гинтера Гејера (стр. 7–9), нижу се огледи Бркићевих савременика и тумача његовог дела. У првом „Lebenswege" (стр. 11 – реч је о репринту кратког предговора изложбе о Бркићу одржане 1972. године у београдском Музеју примењене уметности), Богдан Богдановић (1922–2010) потцртава вишестраност Бркићеве стручне вокације, као и значај креативног дијалога који су деценијама водили. Истакао је и

[1] Током трајања изложбе, приређена је и трибина о европској архитектури 60-их година прошлог века, коју су водили Бојан Ковачевић и Борис Подрека. Детаљније информације о поставци, садржају и програму изложбе, доступне су на њеном официјелном сајту: https://www.airt.at/en/projects/aleksej-brkic/.

[2] За потребе изложбе и монографије сви Бркићеви објекти су наменски фотографисани (Оливер Цвијовић, Адолф Штилер и Бојан Ковачевић).

подршку коју му је Бркић пружио по завршетку Споменика јеврејским жртвама на београдском Сефардском гробљу (1952).

У другом уводном огледу „Reduzierte klarheit im einklang mit der moderne", Адолф Штилер образлаже поводе за предузимање овог ретроспективног подухвата. Сматрајући Бркићев опус темељним и подстицајним, наглашава потребу за његовом међународном реафирмацијом. Бркићеву стручну свестраност и недогматичност издваја као егземпларну. На том трагу је и тежишни осврт Бојана Ковачевића, који у најисцрпнијем поглављу монографије „Aleksej Brkić – kritische lekture seines gebauten werkes" (стр. 21–127) проблематизује његов опус са историографског становишта. Посматрајући га као предводника интелектуалне авангарде у српској архитектури шездесетих и седамдесетих година прошлог века (уз Б. Богдановића), указује на теоријску разрађеност Бркићевих градитељских идеја.

Уз Зорана Маневића и Михајла Митровића, Бојан Ковачевић је највише писао о архитектури Алексеја Бркића, што му даје легитимитет да његов опус међународно промовише. Након исцрпног уводног разматрања којим провејава биографско-проблемски интерпретативни метод, Ковачевић језгровито анализира појединачна Бркићева остварења (девет београдских и једно земунско). Коментар Хотела „Језеро" у Новој Вароши тај низ елаборацијски крунише. У наставку монографије (стр. 127–180), после ауторових дневничких бележака и цртежа, као и есеја о антологијским зградама Хемпро и Социјалног осигурања, завршни сегмент књиге чини репринт знаменитих огледа „Инверзија дијалектике облика" и „Нестанак зида", после којих следи хронологија Бркићевог живота и рада, употпуњена личним фотографијама.

Садржајнија од свих претходних о Бркићу, бечка изложба обогаћује комуникацијско-интерпретативне стандарде презентовања новијег српског архитектонског наслеђа. У визуелном погледу, поставка А. Штилера се ослања на увећан Бркићев портрет као стожерни тематски симбол, окружен инструктивним експонатима. Међу њима се истиче тридесетак оригиналних Бркићевих слободноручних цртежа (истраживачки, путописни, уметнички) у А4 формату, изложених у двостраној подужној витрини под нагибом, чиме је омогућено најпрегледније сагледавање. Под два сродна нагиба су и панои са увећаним фотографијама петнаестак Бркићевих грађевина. Специфичност поставке представљају и вертикални висећи принтови између паноа, који приказују мотив зида-завесе са појединих зграда. Изложени су и једна макета, Бркићев радни прибор, рукописи, публикације и лични документи, од којих већина први пут. Као и на претходним

изложбама циклуса „Ringturm”, један велики пано-зид попуњен је макрофотографијама Бркићевих поплочавања и обраде зидова, јер изложбе у „AIT” не занемарују аспекте материјализације у архитектури.

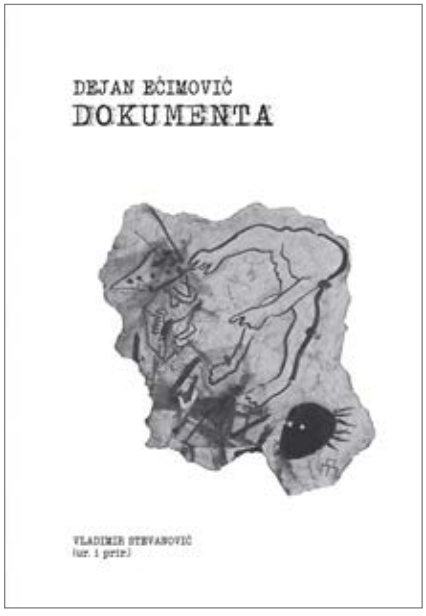
Комбинујући студиозност у приказивању документације са заокруженошћу аналитичке експликације, аутори подухвата су и на овој изложби успоставили чврст херменеутички баланс. Њихова концепција је узорна по томе што окупља аналитичаре и изван круга српске архитектонске културе, који појаве тумаче из свог угла интересовања. Захваљујући приређивачима изложбе и монографије, показана је незаобилазност Бркићевих стваралачких принципа, као и чињеница да нису застарели пред наносима нових идеологија. Отуд ће и њихова интерпретација задуго остати подстицајна у националним и међународним оквирима.

Александар Ђ. Кадијевић
Универзитет у Београду, Филозофски факултет –
Одељење за историју уметности
akadijev@f.bg.ac.rs

Copyright of photos 1–4: AIRT, Vienna 2017; 5: Сања Опсеница.

UDC 72.071.1:929 Ećimović D.(049.32)

Дејан Ећимовић: Документа, уредник и приређивач др Владимир Стевановић, Орион арт, Београд 2017.



Књига *Дејан Ећимовић: Документа* (Орион арт, Београд 2017), уредника и приређивача др Владимира Стевановића, пионирски је подухват на овим просторима да се архивска текстуална, теоријска и каталошка објављена и необјављена грађа Дејана Ећимовића (1948–2002) – једног од најеминентнијих југословенских протагониста постмодерне праксе и теорије архитектуре – сакупи, систематизује и историјски контекстуализује, односно подвргне критичкој анализи. Реч је о публикацији у којој се систематично тематизује деловање постмодерне групе МЕЧ (1980–1983): Дејан Ећимовић, Мустафа Мусић, Марјан Чеховин, Стеван Жутић и Слободан Малдини. Премда аутор ове студије у уводном делу прецизно трасира методолошки приступ садржан у настојању да се хронолошки, другим речима – историјски, у формату докумената – од објављених текстова, преко пројеката, цртежа, скица, каталога изложби, фотографија, новинских интервјуа, до необјављених манускрипата – Ећимовићева делатност у домену праксе и теорије архитектуре представи, књигом је понуђен теоријско-контекстуални оквир за њену рецепцију, даљу анализу и проблематизацију. Другим речима, публикација др Владимира Стевановића је и теоријско-контекстуални и историјски допринос разумевању основних полазишта југословенске постмодерне архитектуре.

Публикација обима од 576 страна, структурирана је тако да је чине три основна дела. Први део отварају два уводна текста Бојана Ковачевића и Мустафе Мусића, Ећимовићевих колега и блиских сарадника. Ковачевићев оглед „Дејан Ећимовић: тачкастом линијом уназад" јесте лични запис сећања, ставова и појединих догађаја, везаних за формирање и деловање групе МЕЧ и групе Полис (1983–1985): Дејан Ећимовић, Олга Поповић, Бојан Ковачевић и Марјан Чеховин, те, посебно теоријских напора и настојања ових група, добрим делом под утицајем Дејана Ећимовића, да се домен архитектуре децентрира у односу на устаљене, нормативне вредности пројектовања, техничких градитељских и изведбених приоритета архитектуре ка теорији као иманентној продукцији архитектуре, односно *простора*. Ковачевић о томе непосредно сведочи: „Већ тај моменат Ећимовића је одвајао, рекао бих и злокобно издвајао, из типичности београдских архитеката који бављење архитектуром (и) кроз литературу најчешће крсте као 'теоријски рад', без знања и без свести користећи ту категорију, не без омаловажавања које се успут придружује. Уколико је – а у Дејановом случају је то било ноторно јасно – тај 'теоријски рад' упарен са пројектантским, креативним и непосредним архитектонским имагинирањем, архитект који има такав профил постајао је двоструко споран јер се исказивао као супериоран истовремено на два поља" (стр. 14).

Овим уводним огледом обезбеђен је у исти мах увид у формативно теоријско дискурзивно језгро Ећимовићевих схватања суштинских аспеката простора, града и урбанизма које је чинила делатност Бороминија, Тафурија, Росија, Стирлинга, Такамацуа и других. Том формативном теоријско-дискурзивном језгру, Мустафа Мусић својим текстом у уводном делу књиге „In memoriam: Дејан Ећимовић" придодаје утицаје сајбер-панк поткултуре, конструктивизма и италијанске радикалне архитектуре на Ећимовићеве критеријуме валоризације и културне продукције.

Други део монографске публикације чини сакупљена и систематизована текстуална, фотографска, цртачка, архитектонска архивска грађа Дејана Ећимовића, која пружа детаљан увид у токове и перспективе његових критичких и еманципаторских напора да се домен архитектуре прошири преко поља „старе јурисдикције", премештањем фокуса на карактеристично авангардне, алтернативне и субверзивне аспекте архитектуре у спрези са теоријским контекстима и перспективама од филозофског прагматизма, аналитичке филозофије – посебно Витгенштајна – преко неомарксизма, структурализма, постструктурализма, хеуристике деконструкције, постмодернизма, па све до нове техно и сајбер културе.

Трећи део књиге чини епилог „Дејан Ећимовић и теорије постмодерне" уредника и приређивача Владимира Стевановића, који прво настоји да се обрачуна са свим дивергентним, међусобно конфликтним зонама самог појмовног референцијалног поља значења и употребе термина постмодерне, односно постмодернизма, како у домену архитектуре тако и као културалне логике позног капитализма. Затим, са становишта проблематизације појмовног дискурзивног оквира у погледу трасирања демаркационе линије између критичких и неоконзервативних тенденција постмодерне у контексту југословенског културног простора, Стевановић позиционира и контекстуализује Ећимовићево деловање и нуди критички став тумачења и историјско-контекстуалног оквира Ећимовићевог поља рада.

Премда је архивска грађа сабрана према хронолошком историјском моделу, она је уједно структурирана према теоријским парадигмама са којима кореспондира. У том смислу, према концептуалним начелима, и посебно, сагласно рецепцији др Владимира Стевановића у поглављу „Дејан Ећимовић и теорије постмодерне", Ећимовићеве утицаје можемо сагледати кроз призму неколико упечатљивих теоријско-контекстуалних оптика: 1) аналитичка парадигма; 2) неорационалистичка парадигма; 3) неомарксистичка парадигма; 4) постмодернистичка-деконструктивистичка парадигма; 5) радикализација теоријске продукције простора.

Аналитичка парадигма примарне архитектуре Дејана Ећимовића која се заснива на анализи примарних елемената архитектуре или још, ако хоћемо, језика архитектонског текста у условима касног модернизма, подржаним теоријским рефлексијама филозофског прагматизма, аналитичке филозофије, односно Витгенштајнових „језичких игара" и структуралистичким инклинацијама од Леви-Строса, преко Барта, до Фукоа. Попут наступајуће неорационалистичке инклинације у коју се прелило Ећимовићево интересовање за примарну архитектуру, аналитичка парадигма коинцидира у концептуалном смислу са минимал-артом у пољу ликовних односно визуелних уметности, пошто је реч о остваривању концепције формалне таутологије. Ова парадигма кореспондира са такозваним постмодерним фундаментализмом који оспорава релативистичке, псеудокомуникацијске и популистичке аспекте стилске концепције постмодерне коју је развио Џенкс.

Неорационалистичка парадигма коју демонстрира Ећимовићево деловање кроз рад групе МЕЧ раних осамдесетих година прошлог века укључује и распад групе и формирање нове групе Полис. Неорационалистичка парадигма произлази из прве, при чему, ову парадигму карактерише утицај, с једне стране, Росија, централне фигуре италијанског неорационалистичког покрета *La Tendenza*, који уводи у фокус архитектуре фундаменталне, елементарне „архетипске" геометријске форме, и

с друге стране, Тафурија, чију неорационалистичку архитектуру чине „аскетске" форме, које као такве ослобађају архитектонски текст тако да он постаје самореферентан. Заправо, Ећимовићева неорационалистичка парадигма заједно са аналитичком парадигмом одговара првом таласу постмодерне која се јавља као опонент америчком стилистичком постмодернизму унутар првог таласа постмодерне архитектуре.

У неомарксистичкој парадигми, претходне – аналитичка и неорационалистичка – делимично кореспондирају са (нео)марксистичким тенденцијама датог историјског контекста, прво у оном делу у којем оне реагују на капиталистичке аспекте комерцијализације културе и конзумеризма. Реч је о метафори машинске репретиције изражене у функционализму као изразу претпостављене апстрактне рационалости; друго, у оном делу који се тиче утопијске димензије архитектуре, чије концепције Ећимовић преузима од Мајнхама и Блоха ,у погледу одређења утопије, посредно читајући Тафурија. Неомарксистичке тенденције, с друге стране, јесу блиске његовом развоју *соларне архитектуре* као облику еколошког активизма и критике услова технолошког и високоурбанизованог друштва карактеристичних за пројекат модерности и модернизације.

Постмодернистичка деконструктивистичка парадигма коинцидира са концептом друге линије постмодерне према којој Ећимовић одбацује фундаменталистичке аспекте архитектуре, карактеристичне за нерационализам и концепт примарне архитектуре у корист пролиферације архитектонског медија у смислу деконструкције схватања архитектуре као дисциплине-медија. Ећимовићев став према постмодерној архитектури прецизно илуструје његов оглед „Кретања у архитектури осамдесетих или након постмодерне": „Неовисно о накнадним 'корекцијама у ходу', када је индентификовано присуство 'високе модерне' и сл., масовно дистанцирање од модерне као и критика функционалистичких принципа обележавају ране седамдесете. Најзначајније линије раздвајања, у Европи макар, повучене су упрезањем неорационализма, а одмах потом, и нарочито освежавањем неокласицизма типа *Beaux-Arts*. Обе линије касније прерастају у јаку историцистичку струју, да би се одмотавањем клупка устоличио 'општи историцитет'; још прецизније – а то га уједно и доводи на руб – запљуснуо нас је талас 'историјског есперанта'" (стр. 217).

Заправо, посебност Ећимовићевог доприноса теорији и пракси архитектуре постмодерног импулса произлази из његовог критичког става према Џенксовој постмодерној теорији архитектуре, у којој он основни Џенксов концепт еклектицизма као двоструког кодирања види као „лаж, стилски хаос и ефемерност која долази и пролази" (стр. 519).

Радикализација теоријске продукције простора присутна је од Ећимовићевих почетака везаних за праћење дискурзивних токова архитектуре, посебно за развој папирне архитектуре, оснивање часописа *Arhipress* 1982. године, објављене текстове у хрватском часопису *Čovjek i prostor* па све до објављених и необјављених записа, почев од деведесетих година прошлог века.

Монографска публикација која је пред читаоцима несумњиво је незаобилазно штиво за даље бављење постмодерном домаћом архитектуром, поставангардним тенденцијама у архитектури, интринзичним приступима кретању папирне архитектуре, као и деловањем група МЕЧ и Полис, и алтернативним културним активностима у Студентском културном центру у Београду током седамдесетих и осамдесетих година у којима Ећимовићеве аспирације заузимају посебно место.

Бојана З. Матејић
Факултет ликовних уметности Универзитета уметности у Београду
bojana.matejic@flu.ac.bg.rs

UDC 7.01(049.32)

Love & Desire: Pre-Raphaelite Masterpieces from the Tate
The Australian National Gallery, Canberra
14 December 2018 – 28 April 2019

As 2018 drew to a close, the National Gallery of Australia in Canberra unveiled an elaborate exhibition of Pre-Raphaelite paintings, providing visitors with the rare opportunity to develop a comprehensive understanding of the history, style and ambition of the movement in a single visit. Bringing together masterpieces from the Tate with works from private collections and institutions across Britain and Australia, the exhibition was comprised of more than 100 pieces by 21 artists who had dramatically transformed British art in the second half of the 19th century. Organised across seven distinct themes, *Love and Desire: Pre-Raphaelite Masterpieces from the Tate* offered a unique perspective on the birth of the modern era in Europe.

The Pre-Raphaelite Brotherhood was formed in London in 1848, after William Holman Hunt, John Everett Millais, and Dante Gabriel Rossetti – all students of the Royal Academy of Arts – found themselves united in a search for fresh inspiration. Gaining notoriety as they pursued a new artform, this trio was quickly joined by James Collinson, Frederic George Stephens, William Michael Rossetti and Thomas Woolner, and the original seven-member Brotherhood was born. Frustrated with traditional academic teaching (which idolised Italian masters of the High Renaissance), the Brotherhood set themselves the task of reinventing art and life for modern times. Britain was, of course, at the forefront of the Industrial Revolution throughout the second half of the 19th century, and London was the most populous and fast developing city in the world – and it was in this context that the Pre-Raphaelites sought to capture modern life in its full complexity. Theirs was an art for every subject: from scientific discovery and the thrill of modern travel, to the urban poverty and social isolation associated with industrial work. In describing themselves as Pre-Raphaelites, they sought to capture the simplicity, naivety and so-called primitivism of the artists who had preceded the High Renaissance and the mathematical and anatomical precision that underpinned it.

Appropriately, the exhibition begins with a section on 'Modern Life.' Ford Madox Brown's *Work* (1852–65) opens proceedings by foregrounding the theme of labour and its centrality to the British experience of modernity. Yet despite its impressive compositional elements – a pyramidal structure imposes order on a series of outdoor vignettes – this work remains oddly constrained by traditional visual language. Indeed, this tension between the old and the resolutely modern begins with the movement's choice of name, and the attempt to capture modern life with pre-modern sensibility: despite their formal break from the Academy and its teaching, the spectre of tradition continues to loom large over these works. Other pieces in this section explore the darker side of modern life, with John Roddam Spencer Stanhope's *Thoughts of the Past* (1858–59) a clear standout. Depicting a young woman next to a window that opens onto the River Thames, Stanhope populates the compressed interior with objects that allude to an occupation of disrepute. Stanhope's focus on the plight of the downtrodden (as captured in the woman's despondent gaze) is coupled with the minute, photograph-like treatment that would come to define the Pre-Raphaelite style.

Indeed, the invention of photography (along with other discoveries in the fields of biology, botany, geology and meteorology) was a great source of inspiration to the Pre-Raphaelites. Accordingly, a section entitled 'Truth to Nature' showcases the technical skill of these artists, who were so often able to reproduce images

Ford Madox Brown, *Work* (1852–65). Manchester Art Gallery.

of nature at a level of detail rivalling the mechanical precision of photography, as exemplified by John Brett's *Glacier of Rosenlaui* (1856) and *The British Channel seen from the Dorsetshire Cliffs* (1871). Interestingly, this faithful rendering of nature is often placed in the service of mythological or Biblical content, such as Thomas Seddon's piece *Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat from the Hill of Evil Council* (1854–55), in which topographic accuracy of Jerusalem is used to lend greater authenticity to the story of the arrest of Jesus on the Mount of Olive.

Though seemingly at odds with their commitment to exploring modern life, religion and spirituality provide inspiration for a large part of Pre-Raphaelite production. In fact, of course, the arrival of the modern era had triggered a re-evaluation of traditional beliefs and values and, as most Pre-Raphaelite production reflects, incited a search for forms of spirituality that could provide solace in a world of rapid change and uncertainty. Yet while faith played a central role in their opus, it was a topic that was approached by Brotherhood members in a variety of different ways. In a sequence dedicated to notions of faith, Dante Gabriel Rossetti's work *Ecce Ancilla Domini!* (1849–50) leads the way. This intimate piece – depicting the moment when Archangel Gabriel appears before the Virgin Mary to announce that she will conceive and give birth to the son of God – is a beautiful homage to the late Gothic and early Renaissance style. In the pale palette of fresco painting, figures are elongated and the rules of perspective set aside, while the constricted interior space and the woman's disturbed state both echo the Pre-Raphaelite depiction of life of Britain's urban poor.

The quest for more genuine, pre-modern forms of religiosity was one method for dealing with the pressures of modern life; an exploration of myth and romance represented the other major source of inspiration for the Pre-Raphaelites. Emphasising the titular themes of love and desire, these topics are treated in two separate exhibition sections, both of which reveal the extent to which tales of romantic and tragic love served as a foundation for this art. While Pre-Raphaeliteartists often used these narratives to evoke an ostensibly more innocent era located in a mythical past, they also used these stories as a platform for engaging with modern predicaments. John Everett Millais's *Ophelia* (1851–52) is a powerful highlight in this section, in which the tragic death of Shakespeare's Ophelia is rendered with trademark attention to detail – including particular emphasis on the flora of the surrounding landscape. Equally riveting is his piece *Spring* (1859), in which eight beautiful female figures are placed in an Arcadian setting framed by apple blossoms – with a precariously-positioned scythe looming as a subtle sign of impending danger.

Towards the late 1860s the Pre-Raphaelite movement entered a new phase, often referred to as Aestheticism, during which artists turned away from the modern world to develop an art that could express an interior experience. This art, as the exhibition catalogue notes, "championed pure beauty and 'art for art's sake,' emphasising the imaginative, emotional and sensual qualities of art and design over practical, moral or narrative considerations."[1] An exhibition section dedicated to portraiture is particularly illustrative of this turn to the beautiful and esoteric. Dante Gabriel Rossetti's *The Beloved* (1865–66) and his *Astarte Syriaca* (1877) command the viewer's attention, both with their exotic and mysterious allure, and through their masterful use of colour.

Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini!* (1849–50). Tate © Tate, London 2018.

The exhibition draws towards its conclusion with a stunning section dedicated to William Morris. One of the younger followers of Aestheticism, Morris – together with Rossetti and Burne-Jones, and with the help of his wife Jane Burden – expanded the group's creative efforts into household design, with furniture, wallpaper, stained glass, textiles and books all championing his trademark organic design. He would

John Everett Millais, *Ophelia* (1851–52). Tate © Tate, London 2018.

[1] Carol Jacobi, 'The Pre-Raphaelite Brotherhood,' in *Love & Desire, Pre-Raphaelite Masterpieces from the Tate*, Canberra: National Gallery of Australia, 2018, p. 27.

later spearhead the internationally renowned Arts and Crafts movement, which sought (unsuccessfully) to merge the quality and beauty of craftsmanship with industrial production. In this section, a painting entitled *La belle Iseult* (1858) – the only easel painting Morris ever completed – is a commanding presence. Though its topic (drawn from Arthurian legends) and obsession with detail place this work firmly within the Pre--Raphaelite canon, Morris's treatment of the interior, and in particular of the furniture and textiles, betrays his predilection for design.

Hailed as Britain's first modern art movement, the opening essay of the exhibition catalogue uses effusive terms like 'revolutionary' and 'avant-garde' to describe the Pre-Raphaelites and their artistic production. Emerging in 1848 – a year marked by a series of revolutionary upheavals across the continent – it is suggested that the movement could not but espouse the revolutionary spirit of its time.[2] Yet those who visit *Love & Desire* will have difficulty reconciling these claims with the artworks on display. Though they certainly represented a departure from contemporary academic norms, compared to developments across the Channel – the succession from French Realism to Impressionism, Pointillism and Post-Impressionism, and the rapid march towards abstractionand birth of European avant-garde – these paintings, both in content and execution, appear decisively unmodern. Perhaps perversely the 'modernism' of the Pre-Raphaelites lies in the split between a recognition of the emerging new era, and an escapist search for a more innocent time, located in a mythical past. Certainly it is this tension that will resonate most strongly with contemporary audiences.

Iva S. Glisic
The Australian Academy of the Humanities
iva.glisic@humanities.org.au

[2] Jacobi, 'The Pre-Raphaelite Brotherhood,' p. 15.

Именски регистар

Абрамовић, Анте (Ante Abramović) 131
Абрахам, Карл (Karl Abraham) 190
Агорицас, Деметриос (Demetrios Agoritsas) 48, 50, 51
Адамовић, Јован (Jovan Adamović) 171, 174–176, 181–183
Адамс, Николас (Nicholas Adams) 82
Адлерберг, Владимир Фјодорович (Владимир Фёдорович Адлерберг / Vladimir Fyodorovich Adlerberg) 140
Ажбе, Антон (Anton Ažbe) 330
Азриел, Виктор (Viktor Azriel) 203
Акерман, Џејмс (James Ackerman) 82
Албани, Џени (Jenny Albany) 17, 23
Алберти, Леон Батиста (Leon Battista Alberti) 82, 83
Александар II (Alexander II), цар *133–154*
Александар III (Alexander III), цар 133, 144, 146, 152
Александар Александрович (Alexander Alexandrovich), кнез 138, 150
Александар Обреновић (Aleksandar Obrenović), краљ 334
Алексић, Стеван (Stevan Aleksić) 331
Алтшулер, Борис Љвович (Борис Львович Альтшуллер / B. L. Altshuller) 36, 37
Алфиревић, Ђорђе (Đorđe Alfirević) 296
Алхазен, Араб (Arab Alhazen) 89
Ана Радена (Ana Radena) 17
Анастасијевић, Анастас (Anastas Anastasijević) 231
Ангели Радовани, Коста (Kosta Angeli Radovani) 255
Андонов, Димитрије Папрадишки (Dimitrije Papradiški Andonov) 327
Андонов, Љупка (Ljupka Andonov) 243
Андрејевић, Крста (Krsta Andrejević) 309
Андрејевић, Милета (Mileta Andrejević) 309
Андрић, Дуња Д. (Dunja D. Andrić) **197–208**
Андрић, Миливој (Milivoj Andrić) 296
Анђелковић, Горан (Goran Anđelković) 287
Анђео (Anđeo), династија 48, 53
Антић, Иван (Ivan Antić) 236
Антоновић, Милан (Milan Antonović) 202
Антоновић, Милош (Miloš Antonović) 72–74
Анфрам, Дејвид (David Anfram) 311
Апостоловић, Наташа (Nataša Apostolović) 296
Апро, Олга (Olga Apro) 230
Апро, Стеван (Stevan Apro) 230
Аралица, Стојан (Stojan Aralica) 241
Арган, Ђилио Карло (Giulio Carlo Argan) 311
Атанасов, Георги (Georgi Atanasov) 27
Атанасова, Калина (Kalina Atanasova) 18
Ауд, Јакобус Јоханес Питер (Jacobus Johannes Pieter Oud) 226
Ачић, Никола (Nikola Ačić) 108

Бабић, Гордана (Gordana Babić) 16, 21, 23, 25, 48, 64
Бабић, Петар (Petar Babić) 256
Багшоу, Џорџ Ф. (George F. Bagshaw) 336
Бајаловић, Ђура (Đura Bajalović) 204, 226
Бајаловић Хаџи-Пешић, Марија (Marija Bajalović Hadži-Pešić) 70
Бакић, Војин (Vojin Bakić) 255
Балдани, Јурај (Juraj Baldani) 238, 242
Бале, Ентони (Anthony Bale) 77
Балтазар III (Baltazar III), кнез 128
Бандинели, Бачо (Baccio Bandinelli) 87
Бар, Алфред (Alfred Barr) 289
Барановски, Петар Дмитријевич (Пётр Дмитриевич Барановский / P. D. Baranovsky) 37–39, 41
Барден, Џејн (Jane Burden) 357
Барт, Ролан (Roland Barthes) 353
Бартолић, Иво (Ivo Bartolić) 253
Бартоломео де Ланди, Нерочо (Neroccio di Bartolomeo de'Landi) 81
Бауер Вурстер, Катарина (Catherine Bauer Wurster) 225, 226, 230
Бафери, Хелена (Helena, Buffery) 311
Бах, Иван (Ivan Bach) 115
Беваликва, Марко Ђорђо (Marco Giorgio Bevilacqua) 230
Бегенишић, Биљана (Biljana Begenišić) 296

Бејдеман, Александр Јегорович (Георгијевич) (Александр Егорович (Георгиевич) Бейдеман / Alexander Egorovich (Georgievich) Beideman) 138
Бекет, Самјуел (Samuel Beckett) 316
Беклин, Арнолд (Arnold Böcklin) *171–184*, 187, 329–331
Белецки, Денис Викторович (Денис Викторович Белецкий / Denis Viktorovich Beletzky) 37
Беловић, Марина (Marina Belović) 22
Белтрамини, Марија (Maria Beltramini) 82
Бенулић, Матија (Matija Benulić) 72
Бересфорд Пирс, Јадранка (Jadranka Beresford-Peirse) 336
Берети, Александр Викентјевич (Алекса́ндр Вике́нтьевич Беретти / Alexander V. Beretti) 146, 147
Берн-Џоунс, Едвард (Edward Burne-Jones) 357
Бесарабић, Милан (Milan Besarabić) 252
Бешлић, Ана (Ana Bešlić) 242, 244
Бикић, Весна (Vesna Bikić) 14, 15, 17, 19, 22, 24, 26–28, 69, 71–74, 76
Бинг, С. (S. Bing) 198
Бистолфи, Леонардо (Leonardo Bistolfi) 188, 196
Бишкупић, Божо (Božo Biškupić) 129
Благојевић, Љиљана (Ljiljana Blagojević) 210, 211, 283, 284, 286, 287
Блох, Марк (Marc Bloch) 354
Бовије, Алексис (Alexis Bouvier) 333
Богдановић, Ана 346, 347
Богдановић, Богдан (Bogdan Bogdanović) 236, 349, 350
Богдановић, Брата (Brata Bogdanović) 14
Богдановић, Коста (Kosta Bogdanović) 288
Богојевић, Ратомир (Ratomir Bogojević) 238
Богуновић, Слободан (Slobodan Bogunović) 198, 203, 296
Богуновић, Угљеша (Uglješa Bogunović) 236
Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 186
Бодуин, Ежен (Eugène Beaudouin) 226
Божић Маројевић, Милица С. (Milica S. Božić Marojević) **249–262**
Божичковић Поповић, Вера (Vera Božičković Popović) 308, 309
Бојковић, Тереза (Tereza Bojković) 57
Бокшан, Косара (Kosara Bokšan) 309
Бонито Олива, Акиле (Achille Bonito Oliva) 311
Боргини, Рафаеле (Rafaelle Borghini) 83
Борозан, Игор Б. (Igor B. Borozan) **171–184**, *328–331*, 333, 334
Боромини, Франческо (Francesco Borromini) 353
Борота, Мирко (Mirko Borota) 309
Борчић, Вера (Vera Borčić) 104–107, 115
Ботичели (Botticelli) 96, 188, 194
Бошковић (Bošković), породица 336
Бошковић, Ђорђе (Đorđe Bošković) 127
Бошковић, Ђурђе (Đurđe Bošković) 24
Бошманс, Чарлс (Charles Boschmans) 156, 158, 159
Бошњак, Срето (Sreto Bošnjak) 317
Брадерс, Ками (Cammy Brothers) 83
Брајан, Мајкл (Michael Brayan) 157
Брајовић, Саша М. (Saša M. Brajović) **328–331**
Браманте, Донато (Donato Bramante) 85, 87, 88
Брамантино, Бартоломео Суарди (Bartolomeo Suardi Bramantino) 87, 89
Бранг, Петер Паул (Peter Paul Brang) 201
Браун, Форд Медокс (Ford Madox Brown) 355, 356
Бркић Алексеј (Aleksej Brkić) 235, 236, 244, 264, *349–351*
Брмбота, Мирјана (Mirjana Brmbota) 127
Броз, Јосип Тито (Josip Broz Tito) 126, 243, 308, 317
Бруни, Фјодор Антонович (Фёдор Анто́нович Бру́ни / Fyodor Antonovich Bruni) 149
Брунов, Николај Иванович (Никола́й Ива́нович Брунóв / Nikolai Ivanovich Brunov) 35–39
Бруски, Арналдо (Arnaldo Bruschi) 82
Буенделмонти, Исаул (Isaul Buendelmonti) 48, 50
Букавац, Јосиф (Josif Bukavac) 205
Буковац, Влахо (Vlaho Bukovac) *332–338*
Бурдел, Антоан (Antoine Bourdelle) 346
Бури, Алберто (Alberto Burri) 313
Бурхарт, Роберт (Robert Burkhart) 258
Бутиноне, Бернардино (Bernardino Butinone) 87, 89

Вагнер, Георгиј Карлович (Гео́ргий Ка́рлович Ва́гнер / G. K. Wagner) 37
Вагнер, Ото (Otto Wagner) 200
Вазари, Ђорђо (Giorgio Vasari) *81–92*
Вајгл, Кристоф (Christoph Weigel) 117
Вајлд, Оскар (Oscar Wilde) 186
Вајнингер, Ото (Otto Weininger) 186
Валтровић, Михаило (Mihailo Valtrović) *155–170*, 330, 331
Ван Гог, Винсент (Vincent Willem van Gogh) 347
Варбург, Аби (Aby Warburg) 181
Василаки, Марија (Maria Vassilaki) 48–51
Васнецов, Виктор Михајлович (Ви́ктор Миха́йлович Васнецóв / Viktor Mikhaylovich Vasnetsov) 149
Веб, Мајкл (Michael Webb) 264
Ведле, Роберт (Robert Weddle) 226
Величковић, Момчило (Momčilo Veličković) 231
Вен (Ven), зограф 327
Венгер, Антоан (Antoine Wenger) 65
Вениг, Карл Богданович (Karl Gottlieb Wenig) 152
Венсан, Аљфонс (Алекса́ндар) Хекторович (Альфóнс (Алекса́ндр) Ге́кторович Венса́н / Alphonse (Aleksander) Vensan) 134, 139, 140
Верешчагин, Василиј Петрович (Василий Петрович Верещагин / Vasily Petrovich Vereshchagin) 152
Вернер, Антон фон (Anton von Werner) 175

Весковић, Ивана (Ivana Vesković) 285
Веснић, Миленко (Milenko Vesnić) 331
Вздорнов, Геролд Иванович (Герольд Ива́нович Вздо́рнов / Gerold Ivanovich Vozdornov) 35
Видаковић, Слободан (Slobodan Vidaković) 225–228, 234
Видњевич, Игњатије (Ignjatije Vidnjevič) 117
Викарс, Едвард Хејзел (Edward Hazel Vicars) 335
Виноградов, Андреј Јурјевич (Андре́й Ю́рьевич Виногра́дов / Andrei Yuryevich Vinogradov) 37
Винуловић, Љубица З. (Ljubica Z. Vinulović) **47–54**
Вињола, Јакопо (Jacopo Vignola) 83
Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein) 353
Витић, Иван (Ivan Ivo Vitić) 252–256
Вишњаков, Иван Јаковљевич (Ива́н Я́ковлевич Вишняко́в / Ivan Yakovlevich Vishnyakov) 93–95, 97, 101
Владимир Александрович (Vladimir Alexandrovich), велики кнез 145, 147, 150
Владимировић, Драгомир (Dragomir Vladimirović) 231
Владисављевић, Владислав (Vladislav Vladisavljević) 241
Владисављевић, Данило (Danilo Vladisavljević) 204
Владислава (Vladislava), војводица 15, 18
Возаревић, Лазар (Lazar Vozarević) 308
Војводић, Драган (Dragan Vojvodić) 16, 17, 21, 23–25, 27
Волс (Wols) 308
Воронин, Николај Николајевич (Никола́й Никола́евич Воро́нин / Nikolai Nikolaevich Voronin) 36, 37, 41
Вугринец, Петра (Petra Vugrinec) 332, 333
Вујовић, Бранко (Branko Vujović) 198, 202, 204
Вукановић, Катарина (Katarina Vukanović) 229
Вуковић, Луција (Lucija Vuković) 332, 337, 338
Вуковић, Матија (Matija Vuković) 252
Вуксановић Мацура, Злата (Zlata Vuksanović Macura) 227–229
Вукшић, Драгољуб (Dragoljub Vukšić) 231
Вулнер, Томас (Thomas Woolner) 355
Вучетић, Пашко (Paško Vučetić) 330, 331

Габелић, Смиљка (Smiljka Gabelić) 22
Гавран, Игнације (Ignacije Gavran) 70
Гавриловић, Анђела Ђ. (Anđela Đ. Gavrilović) **57–68**
Гагарин, Григорије Григорјевич (Григо́рий Григо́рьевич Гага́рин / Grigory Grigorievich Gagarin) 136, 137, 140, 144, 152
Гаковић, Зоран (Zoran Gaković) 296
Гаргова, Фани (Fani Gargova) 48–52
Гатин, Иво (Ivo Gattin) 310
Гахура, Франтишек Лиди (František Lydie Gahura) 229
Гачић, Јелена Д. (Jelena D. Gačić) **235–248**
Гвозденовић, Недељко (Nedeljko Gvozdenović) 309
Геврекијан, Габријел (Gabriel Guévrékian) 215
Гејер, Гинтер (Günter Geyer) 349
Гел, Јан (Jan Gehl) 264
Гијом Филастр (Guillaume Fillastre), кардинал 74
Главинић, Милан (Milan Glavinić) 225
Гледовић, Бобан (Boban Gledović) 252
Глигоријевић, Мило (Milo Gligorijević) 309, 316, 317
Глишић, Ива С. (Iva S. Glisic) *344–345*, **355–358**
Годике, Роберт Андрејевич (Роберт Андреевич Гёдике / Robert Gödicke) 148, 149
Горностајев, Алексеј Максимович (Алексе́й Макси́мович Горноста́ев / Alexey Maksimovich Gornostaev) 134, 138, 142
Готје, Теофил (Théophile Gautier) 137
Гочар, Јозеф (Josef Gočár) 226
Грабар, Игор Емануилович (И́горь Эммануи́лович Граба́рь / Igor Emmanuilovich Grabar) 36
Грабован, Јован Четиревић (Jovan Četirević Grabovan) 117
Гравгард, Ен Мете (Anne-Mette Gravgaard) 61–63
Грау, Оливер (Oliver Grau) 82
Гргур X (Gregorius X), папа 72
Грефе, Јулијус Мејер (Julius Meier-Graefe) 172, 173
Григорије Палама (Gregory Palamas) 62
Грим, Давид Иванович (Дави́д Ива́нович Гримм / David Ivanovich Grimm) 134, 140, 141, 144–146, 148, 149, 152
Грозданов, Цветан (Cvetan Grozdanov) 21, 24
Грујс, Борис (Boris Grojs) 308
Грујић, Бора (Bora Grujić) 309
Грујић, Радослав (Radoslav Grujić) 104, 118
Гун, Андреј Леонтјевич (Андре́й Лео́нтьевич Гун / Andrey Gunn) 148, 149, 151
Гурлит, Корнелијус (Cornelius Gurlitt) 122
Гурлит, Хилдебрант (Hildebrand Gurlitt) 122

Д'Анунцио, Габријел (Gabriele D'Annunzio) 186, 188, 189, 192
Да Волтера, Данијел (Danielle da Volterra) 87, 88
Давидов, Динко (Dinko Davidov) 107, 115
Давичо, Хаим (Haim Davičo) 331
Даљ, Лав Владимирович (Лев Влади́мирович Даль / Lev Vladimirovich Dal) 148
Дамјанов (Damjanov), породица 327
Дамјанов, Блажо (Blažo Damjanov) 327
Дамјановић, Драгана (Dragana Damjanović) 115
Данило II (Danilo II), архиепископ 73
Данило Петровић (Danilo Petrović), принц 334, 335
Данкан, Керол (Carol Duncan) 282, 291
Данте (Dante) 193
Данти, Егнацио (Egnatio Danti) 83
Дарвин, Чарлс (Charles Darwin) 178
Даутовић, Вук Ф. (Vuk F. Dautović) **326–327**
Де Серто, Мишел (Michel de Certeau) 285, 293
Де Фаж (De Fages), породица 209, 215, 216, 220–223
Де Фаж, Игет (Huguette de Fages) 214, 223

Де Фаж, Филип (Philippe de Fages) 214, 215, 223
Де Фаж де Латур (De Fages de Latour), госпођа 215
Дебељковић, Бранимир (Branimir Debeljković) 160
Делвил, Жан (Jean Delville) 186
Денегри, Јеша (Ješa Denegri) 288, 291, 308–311, 313
Дерања Црнокић, Анушка (Anuška Deranja Crnokić) 256
Десислава (Desislava), севастократорка 17, 27
Дибифе, Жан (Jean Dubuffet) 308
Дивал, Жорж (Georges Duval) 161
Дикјур, Грег (Greg Decuir) 317
Дил, Шарл (Charles Diehl) 36
Димитријевић, М. (M. Dimitrijević), инжењер 210, 222
Димитрова, Елизабета (Elizabeta Dimitrova) 15, 20, 24
Димић, Љубодраг (Ljubodrag Dimić) 287
Динић, Михаило (Mihailo Dinić) 75
Дирер, Албрехт (Albrecht Dürer) 88
Дичов, Аврам (Avram Dičov) 327
Добровић, Никола (Nikola Dobrović) 236, 237, 283, 286
Докнић, Бранка (Branka Doknić) 250
Долгоруков, Иван Михајлович (Ива́н Миха́йлович Долгору́ков / Ivan Mikhailovich Dolgorukov) 99, 100
Домонкос, Лесли (Leslie Domonkos) 72
Дорн, Антон (Anthon Dohrn) 179
Дравић, Јован (Jovan Dravić) 229
Драга Обреновић (Draga Obrenović), краљица 334
Драгојловић, Максим (Maksim Dragojlović) 108
Драгојловић, Милена (Milena Dragojlović) 296
Драгутин Немањић (Dragutin Nemanjić) 70, 73
Дубови, Јан (Jan Dubový) 229, 230, 234
Дубочанин/Шипрачић, Андрија (Andrija Dubočanin/Šipračić) 69
Дугалић, Верољуб (Veroljub Dugalić) 156
Дуда, Игор (Igor Duda) 250, 255
Дука (Doukas), династија 47, 49, 53, 54
Дулибић, Љерка (Ljerka Dulibić) 123
Дупијус, Данијел (Daniel Dupuis) 161
Душан (Dušan), цар 17, 18, 20, 47

Ђенић, Милисав Р. (Milisav R. Đenić) 236
Ђиноски (Đinoski), браћа 327
Ђовани, Матео (Mateo di Giovanni) 81
Ђонић, Србислав (Srbislav Đonić) 228, 229
Ђорђевић, Боривоје (Borivoje Đorđević) 229
Ђорђевић, Драгутин (Dragutin Đorđević) 204
Ђорђевић, Иван М. (Ivan M. Đorđević) 17, 18, 20–22, 24–26, 36, 41
Ђорђевић, Михаило (Mihailo Đorđević) 327
Ђорђевић, Петар (Petar Đordević) 227
Ђорђоне (Giorgio Barbarelli da Castelfranco, Giorgione) 96
Ђукановић, Дубравка В. (Dubravka V. Đukanović) **341–343**
Ђурић, Војислав Ј. (Vojislav J. Đurić) 20, 24, 41, 48, 309
Ђурић, Михајло (Mihajlo Đurić) 309
Ђурић, Наташа (Nataša Đurić) 296
Ђурић Замоло, Дивна (Divna Đurić Zamolo) 198, 235, 237

Еванс, Хелен (Helen Evans) 48
Еко, Умберто (Umberto Eco) 315
Екстер, Јулијус (Julius Ekster) 330
Елам, Керолајн (Caroline Elam) 82
Елц (Eltz), породица *121–132*
Елц, Хуго Франц Карл (Hugo Franz Karl Eltz) 125
Ерба-Одескалки (Erba-Odescalchi), породица 127
Ердељан, Јелена (Jelena Erdeljan) 50, 71, 73, 77
Еспер, Роже-Анри (Roger-Henri Expert) 213
Ећимовић, Дејан (Dejan Ećimović) *352–354*

Жевержејев, Левкиј Иванович (Левки́й Ива́нович Жевержéев / Levkiĭ Ivanovich Zheverzheev) 152
Женарју Рајовић, Ивана (Ivana Ženarju Rajović) *326–327*
Жибер, Ернест Иванович (Эрнéст Ива́нович Жибéр / Ernest Ivanovich Gibert) 134, 137, 138, 150
Живадиновић, Димитрије (Dimitrije Živadinović) 204
Живанчевић, Јелена (Jelena Živančević) 236
Живковић, Атанасије (Atanasije Živković) 104, 108
Живковић, Бранислав (Branislav Živković) 18, 20, 24
Живковић, Милош (Miloš Živković) 14, 26
Жигмунд Луксембуршки (Sigismund), краљ 70, 74
Журављев, Фирс Сергејевич (Фи́рс Сергéевич Журавлёв / Firs Sergeyevich Zhuravlev) 152
Жутић, Стеван (Stevan Žutić) 352

Заболоцки, Николај Алексејевич (Николай Алексеевич Заболоцкий / Nikolay Alexeyevich Zabolotsky) 100
Зајфер, Анка (Anka Ziefer) 82
Зарић, Светица (Svetica Zarić) 164
Зарић, Филип (Filip Zarić) 231
Зафир (Zafir), зограф 327
Здарилек, Роберт (Robert Zdarilek) 255
Зембах, Клаус Јирген (Klaus Jirgen Zembah) 199
Зенале, Бернардо (Bernardo Zenale) 87, 89
Зечевић, Влада (Vlada Zečević) 286
Зечевић, Емина (Emina Zečević) 27
Зинаида Ивановна Јусупова (Зинаида Ивановна Юсупова / Zinaida Yusupova), кнегиња 141
Злоковић, Милан (Milan Zloković) 236
Зоговић, Радован (Radovan Zogović) 316
Зоја (Zoja), царица 50
Зора, Лука (Luka Zora) 336
Зорова, Орхидеја (Orhideja Zorova) 15

Ибрајтер Газибара, Бојана (Bojana Ibrajter Gazibara) 203, 204
Ивановић, Јелена (Jelena Ivanović) 296

Ивановић, Љубомир Љуба (Ljubomir Ljuba Ivanović) 216, 219, 220
Ивић, Павле (Pavle Ivić) 309
Игнатиј (Брјанчанинов) (Игнатий (Брянчани́нов) / Ignatius), епископ 144
Игњатиј (Малишев) (Игнатий (Малышев) / Ignatius), архимандрит 144
Игњатовић, Александар (Aleksandar Ignjatović) 236, 258
Иконников, Владимир Степанович (Владимир Степанович Ико́нников / Vladimir Stepanovich Ikonnikov) 37, 38
Илић, Љубомир (Ljubomir Ilić) 215
Илић, Ружица (Ružica Ilić) 243
Илић, Сотир (Sotir Ilić) 205
Илкић, Јован (Jovan Ilkić) 202
Иљин, Александар Михајлович (Алекса́ндр Миха́йлович Ильи́н / Alexander Mikhailovich Ilyin) 37
Иноћентије VI (Inocent VI), папа 77
Иноћентије XI (Inocent XI), папа 128
Ињац, Горан (Goran Injac) 311
Исаиловић, Теофан Буџароски (Teofan Budžaroski Isailović) 327
Иштванфи, Никола (Nikola Istvánffy) 74

Јанак, Павел (Pavel Janák) 226
Јанков, Соња (Sonja Jankov) 256
Јанковић, Александар (Aleksandar Janković) 205
Јанковић, Доминик (Dominique Janković) 211, 215, 217
Јанковић, Душан (Dušan Janković) *209–224*
Јанковић, Иван (Ivan Janković) 211
Јанковић, Колет рођ. Роаје (Colette Royer Janković) 209, 211, 212, 214, 216
Јанковић, Момчило (Momčilo Janković) 217, 218, 223
Јаношекић, Илија (Ilija Janošekić) 108
Јањетовић (Janjetović), оберлајтнант 116
Јауковић, Гордана М. (Gordana M. Jauković) **155–170**
Јачов, Марко (Marko Jačov) 72
Јевтић, Милорад (Milorad Jevtić) 296, 298, 299, 301
Јевтић, Милош (Miloš Jevtić) 316, 317
Јевшовар, Маријан (Marijan Ješovar) 310
Јелавић, Мајкл (Micheal Jelavić) 72
Јелавић Ливаковић, Инес (Ines Jelavić Livaković) 256
Јелена Балшић (Jelena Balšić) 17, 18, 20–22, 28, 34
Јефтановић (Jeftanović), породица 236
Јефтановић, Димитрије (Dimitrije Jeftanović) 236
Јефтановић, Јованка (Jovanka Jeftanović) *235–248*
Јефтимије Зигабенос (Euthymios Zigabenos) 61
Јоанисјан, Олег Михајлович (Олег Михайлович Иоаннисян / Oleg Mikhailovich Ioannisyan) 37
Јован V Палеолог (John V Palaiologos), цар 48, 50
Јован XXII (John XXII), папа 72
Јован Дамаскин (St. John of Damascus), свети 62
Јован Драгушин (Jovan Dragušin) 21
Јован Урош / монах Јоасаф (Jovan Uroš / monah Joasaf) 47, 48
Јовановић, Андра (Andra Jovanović) 205
Јовановић, Војислав (Vojislav Jovanović) 15, 27
Јовановић, Зоран М. (Zoran M. Jovanović) 70, 72, 74–76
Јовановић, Јелена (Jelena Jovanović) 252
Јовановић, Љубинка (Ljubinka Jovanović) 309
Јовановић, Милан (Milan Jovanović) 204
Јовановић, Милосав (Milosav Jovanović) 239
Јовановић, Миодраг (Miodrag Jovanović) 164
Јовановић, Мирослав Мирко (Miroslav Mirko Jovanović) 287
Јовановић, Светозар (Svetozar Jovanović) 205
Јовић, Дејан (Dejan Jović) 283
Јовић, Душан (Dušan Jović) 250
Јововић Продановић, Даница (Danica Jovović Prodanović) 295
Јоко Хара, Мари (Mari Yoko Hhara) 82
Јулије II (Julius II), папа 84, 85
Јуришић, Милош (Miloš Jurišić) 250, 251
Јустинијан Велики (Justinian the Great) 143
Јусупов, Феликс (Felix Jusupov) 190

Кабанел, Александар (Aleksandar Kabanel) 332, 333
Кадвањ, Дарко (Darko Kadvanj) 296
Кадијевић, Александар Ђ. (Aleksandar Đ. Kadijević) 198–202, 205, 212, 235, 237, 238, **295–306**, **349–351**
Каждан, Александер Петрович (Алекса́ндр Петро́вич Кажда́н / Alexander Petrovich Kazhdan) 48, 49
Казаран, Армен Јурјевич (Армен Юрьевич Казарян / Armen Yurievich) 37
Кајмаковић, Здравко (Zdravko Kajmaković) 57–59
Кале, Дарко (Darko Kahle) 231
Калић Мијушковић, Јованка (Jovanka Kalić Mijušković) 69–73
Камило, Зите (Kamilo Zite) 264
Кампи, Ђулио (Giulio Campi) 88
Кана Радевић, Светлана (Svetlana Kana Radević) 243
Кантар, Даница (Danica Kantar) 296
Капетановић, Милан (Milan Kapetanović) 205
Кар, Анамарија Вејл (Annemarie Weyl Carr) 49, 50
Караваџо, Полидоро да (Polidoro da Caravaggio) 87
Каргер, Михаил Константинович (Михайл Константинович Каргер / Mikhail Konstantinovich Karger) 36, 41
Карло I Угарски (Charles I), краљ 72
Каталинић, Луиса (Luisa Katalinić) 337
Каталинић, Петар (Petar Katalinić) 337
Катарина II (Екатери́на II / Catherine II), царица 99
Кателина (Katelina), краљица 73
Каћански, Стеван (Stevan Kaćanski) 156

Каузларић, Вељко (Veljko Kauzlarić) 286
Кауфман, Георг (Georg Kauffmann) 88
Кацнељсон, Јулиј Израиљевич (Юлий Израилевич Кацнельсон / Julius Izrailevich Katznelson) 35
Кашић, Душан (Dušan Kašić) 104, 116
Келер, Алберт фон (Albert von Keller) 329, 331
Кидсон, Алекс (Alex Kidson) 335, 336
Килерих, Бенде (Bende Kiilerich) 50
Кирн, Гал (Gal Kirn) 258
Клајн, Александар (Alexander Klein) 230
Клајн, Рудолф (Rudolf Klein) *341–343*
Кланисај, Габор (Gábor Klaniczay) 71
Климент VI (Clement VI), папа 77
Клингер, Макс (Max Klinger) 329–331
Клодт, Михаил Петрович (Michail Petrowitsch Klodt) 139
Кнежевић, Бранка (Branka Knežević) 25
Ковачевић, Бојан (Bojan Kovačević) 296, *349–351*, 352
Ковачевић, Дејан (Dejan Kovačević) 239
Ковачевић, Јован (Jovan Kovačević) 28
Ковачић, Виктор (Viktor Kovačić) 202
Коен, Жан Луј (Jean-Louis Cohen) 226, 232
Коен, Леон (Leon Koen) 330, 331
Којић, Бранислав (Branislav Kojić) 219
Колешник, Љиљана (Ljiljana Kolešnik) 311
Колинсон, Џејмс (James Collinson) 355
Колпакова, Галина Сергејевна (Гали́на Серге́евна Колпако́ва / Galina Sergeevna Kolpakova) 37
Колфилд, Карлота (Carlota Caulfield) 311
Комнин (Komnenos), династија 47–50, 53, 54
Кондаков, Никодим Павлович (Никодим Павлович Кондаков / Nikodim Pavlovich Kondakov) 36
Константин Мономах (Constantine Monomachos), император 50
Константин Филозоф (Constantine the Philosopher) 71, 76
Кораћ, Војислав (Vojislav Korać) 37, 41, 42, 309
Коређо, Антонио (Antonio da Corregio) 88
Корзухин, Алексеј Иванович (Алексе́й Ива́нович Корзу́хин / Alexei Ivanovich Korzukhin) 152
Костић, Мита (Mita Kostić) 69, 75, 76
Костов, Спиро (Spiro Kostof) 264
Котур, Томас (Thomas Couture) 181
Кох, Данијел (Daniel Koch) 230
Краус, Ернст Лудвиг / Карус Стерн (Ernst Ludwig Krause / Carus Sterne) 178
Крашна, Огњена (Ognjena Krašna) 296
Крејчик, Мирослав (Miroslav Krejčik) 212
Крстев, Костадин (Kostadin Krstev) 327
Крстевич, Дичо (Dičo Krstevič) 327
Крстић, Ђорђе (Đorđe Krstić) 155, 159, 160, 163–167, 169, 330, 331, 347
Круљац, Весна Л. (Vesna L. Kruljac) **307–320**
Кудуз, Анта (Anta Kuduz) 255
Кузманов, Лазар (Lazar Kuzmanov) 304
Кузмановић, Јелена (Jelena Kuzmanović) 296, 301
Кузмин, Роман Иванович (Рома́н Ива́нович Кузьми́н / Roman Ivanovich Kuzmin) 134
Кузовић, Душко Р. (Duško R. Kuzović) 242, **263–280**
Кујунџић, Воја (Voja Kujundžić) 229
Кулић, Бранка (Branka Kulić) 127, 200
Кулић, Владимир (Vladimir Kulić) 285
Кулиш, Ватрослав (Vatroslav Kuliš) 255
Кун, Јехане (Jehane Kuhn) 82, 83
Курбе, Гистав (Gustave Courbet) 347
Кусовац, Никола (Nikola Kusovac) 104, 115, 118
Кучековић, Александра П. (Aleksandra P. Kučeković) **103–120**

Лав VI (Leo VI), цар 136
Лав X (Leo X), папа 85
Лазар Хребељановић (Lazar Hrebeljanović), кнез 22, 54, 212
Лазарев, Виктор Никитич (Ви́ктор Ники́тич Ла́зарев / Viktor Nikitich Lazarev) 35
Лазаревић, Ђорђе (Đorđe Lazarević) 237
Лазаревић, Слободан (Slobodan Lazarević) 296, 298
Лазић, Гордана (Gordana Lazić) 198
Лазовић, Зоран (Zoran Lazović) 296
Лалић, Радован (Radovan Lazić) 36
Ланго, Петер (Péter Lango) 13
Лаоник Халкокондил (Laonikos Chalkokondyles), цар 48
Лауренти, Чезаре (Cesare Laurenti) 188, 189
Лах, Милена (Milena Lah) 255
Ле Дукс (Le Doux), породица 336
Ле Дукс, Лора (Laura Le Doux) 333, 336
Ле Дукс, Ричард (Richard Le Doux) 335
Леви-Строс, Клод (Claude Lévi-Strauss) 353
Леко, Димитрије Т. (Dimitrije T. Leko) 340
Лемерл, Пол (Paul Lemerle) 48
Ле Норманд, Бриџит (Brigitte Le Normand) 284
Леонардо да Винчи (Leonardo di ser Piero da Vinci) 87, 88
Леонидов, Иван Иљич (Ива́н Ильи́ч Леони́дов / Ivan Ilyich Leonidov) 349
Лесинг, Карл Фридрих (Karl Friedrich Lessing) 177
Лидов, Алексеј Михајлович (Алексе́й Михайлович Ли́дов / Alexei Mikhailovich Lidov) 50, 71
Лирса, Андре (André Lurçat) 215
Литвиновић, Снежана (Snežana Litvinović) 296
Лихачов, Дмитриј Сергејевич (Дми́трий Серге́евич Лихачёв / Dmitry Sergeyevich Likhachov) 37, 38
Ловрић, Бруно (Bruno Lovrić) 74
Лодс, Марсел (Marcel Lods) 226

Лојаница, Милан (Milan Lojanica) 236
Ломацо, Ђовани Паоло (Giovanni Paolo Lomazzo) *81–92*
Лос, Адолф (Adolf Loos) 349
Лохер, Хуберт (Hubert Locher) 172, 173, 177, 178
Лудвиг I Баварски (Ludwig I of Bavaria), краљ 134
Луј XV (Louis XV), краљ 213, 223
Лукић, Мина (Mina Lukić) 26
Луначарски, Анатолиј Васиљевич (Анато́лий Васи́льевич Луначáрский / Anatoly Anatoly Vasilyevich Lunacharsky) 345
Луси Смит, Едвард (Edward Lucie-Smith) 311
Лучевњак, Силвија Ф. (Silvija F. Lučevnjak) **121–132**

Љубинковић, Радивоје (Radivoje Ljubinković) 23

Мажовски, Јаков (Jakov Mažovski) 327
Мажовски, Јосиф (Josif Mažovski) 327
Мајаковски, Владимир (Vladimir Mayakovsky) 344
Мајснер, Франц Херман (Franz Hermann Meissner) 181
Мако, Владимир (Vladimir Mako) 296
Макс, Габријел фон (Gabriel von Max) 329
Максимовић, Бранко (Branko Maksimović) 225–228, 234
Максимовић, Владета (Vladeta Maksimović) 231, 236, 237
Маларме (Stephane Mallarme) 186
Малдини, Слободан (Slobodan Maldini) 352
Мале-Стеван, Робер (Robert Mallet-Stevens) 213, 215, 223
Маљцева, Светлана В. (Svetlana V. Maltseva) **35–46**
Манго, Сирил (Cyril Mango) 52, 62
Мандић, Станко (Stanko Mandić) 238, 243, 263–265, 274–276, 279
Манева, Елица (Elica Maneva) 17, 23, 26
Маневић, Зоран (Zoran Manević) 236–238, 243, 244, 350
Мано-Зиси, Ђорђе (Đorđe Mano-Zisi) 14
Манојло II Палеолог (Manuel II Palaiologos), цар 48
Манојловић Пинтар, Олга (Olga Manojlović Pintar) 258
Мантења, Андреа (Andrea Mantegna) 81, 87–89, 91
Марата, Карло (Carlo Maratta) 128
Маре, Ханс фон (Hans von Marées) 172, 329, 330
Марија Александровна (Мария Александровна / Maria Alexandrovna), царица *133–154*
Марија Ангелина Дука Палеологина (Maria Angelina Doukaina Palaiologina), царица *47–54*
Марија Николајевна (Мария Николаевна / Maria Nikolaevna), велика кнегиња 134, 144, 152
Маринковић, Михо (Miho Marinković) 330
Маринковић, Чедомила (Čedomila Marinković) 53
Марић, Игор (Igor Marić) 296, 304
Марковић, Војислав (Vojislav Marković) 236, 237
Марковић, Драган (Dragan Marković) 304
Марковић, Жељко (Željko Marković) 265
Марковић, Живота (Života Marković) 264
Марковић, Иван Р. (Ivan R. Marković) 257
Марковић, Миодраг (Miodrag Marković) 16, 17, 24, 59
Марковић, Недељко (Nedeljko Marković)116
Мароевић, Иво (Ivo Maroević) 259
Марсенгил, Кетрин (Katherine Marsengill) 48, 50
Мартек, Влада (Vlada Martek) 255
Мартер, Џоан (Joan Marter) 311
Мартин V (Martin V), папа 72
Мартино, Франческо ди Ђорђо (Francesco di Giorgio Martini) 81, 83
Мартиновић, Невена (Nevena Martinović) 346
Мартиновић, Урош (Uroš Martinović) 236, 297
Мартиновић Цвијин, Каћа (Kaća Martinović Cvijin) 200
Маскарели, Драгиња (Draginja Maskareli) 202
Матанов, Христо (Christo Matanov) 48, 49
Матвејев, Андреј Матвејевич (Андре́й Матве́евич Матвеев / Andrey Matveyevich Matveyev) 95
Матејић, Бојана З. (Bojana Z. Matejić) **352–354**
Мацура, Милорад (Milorad Macura) 236, 238
Медаковић, Дејан (Dejan Medaković) 309
Медичи, Ђулијано де (Giuliano de Medici) 85
Менделсон, Хенри (Henri Mendelssohn) 174
Менцел, Адолф (Adolph Menzel) 175
Мереник, Лидија (Lidija Merenik) 308, 309, 314, 316, 346
Мереник, Софија В. (Sofija V. Merenik) **332–338**
Месаровић, Милутин (Milutin Mesarović) 229, 230
Мештровић, Јосип (Josip Meštrović) 129
Мијатовић, Милета (Mileta Mijatović) 242
Мијатовић, Михаило (Mihailo Mijatović) 229
Мијатовић, Чедомиљ (Čedomilj Mijatović) 163
Мије, Габријел (Gabriel Millet) 26, 36
Мијовић, Павле (Pavle Mijović) 48, 51
Микеланђело (Michelangelo di Lodovico Buonarroti) 87, 88, 96, 180
Микић, Олга (Olga Mikić) 115
Милан Обреновић (Milan Obrenović), краљ 331, 334
Милашиновић Марић, Дијана (Dijana Milašinović Marić) 236, 238, 239, 296
Миле, Џон Еверет (John Everett Millais) 355, 357
Миленковић, Персида (Persida Milenković) 229
Милетић, Вања (Vanja Miletić) 296
Милетић Абрамовић, Љиљана (Ljiljana Miletić Abramović) 296
Милеуснић, Слободан (Slobodan Mileusnić) 104
Миливојевић, Дејан В. (Dejan V. Milivojević) 243, 265
Милинковић, Марија (Marija Milinković) 296
Милић, Бруно (Bruno Milić) 253
Милица Хребељановић (Milica Hrebeljanović), кнегиња 22, 53, 54
Миловановић, Ђорђе Ђока (Đorđe Đoka Milovanović) 155, 163–165, 167, 169

Миловановић, Милан П. (Milan P. Milovanović) 257, 347
Милосављевић, Ангелина Р. (Angelina R. Milosavljević) **81–92**
Милосављевић, Драгиша (Dragiša Milosavljević) 20
Милош Обреновић (Miloš Obrenović), кнез 166, 244, 250
Милуновић, Василије (Vasilije Milunović) 296, 299
Милутин (Milutin), краљ 15–17, 23, 52, 70, 73
Милутиновић, Драгутин С. (Dragutin S. Milutinović) *155–170*
Милутиновић, Света (Sveta Milutinović) 230
Миљарес, Маноло (Manolo Millares) 310
Миљковић, Дејан (Dejan Miljković) 296
Миње, Жан Пол (Jean-Paul Migne) 61, 64
Мињевић, Небојша (Nebojša Minjević) 296
Митровић, Бранислав (Branislav Mitrović) *295–306*
Митровић, Владимир (Vladimir Mitrović) 296, 301
Митровић, Митра (Mitra Mitrović) 316
Митровић, Михајло (Mihajlo Mitrović) 235–240, 298–300, 302, 304, 350
Митрофановић, Георгије (Georgije Mitrofanović) 57, 59, 65
Мићић, Сердар (Serdar Mićić) 242
Михаил Николајевич (Михаи́л Никола́евич / Michael Nikolaevich), велики кнез 134, 148, 149
Михаиловић, Милорад Бата (Milorad Bata Mihailović) 309
Михајлов, Саша (Saša Mihajlov) 202, 203, 250, 252, 257
Михајловић, Борислав Михиз (Borislav Mihajlović Mihiz) 309
Михаљчић, Раде (Rade Mihaljčić) 53, 54
Мишић, Биљана (Biljana Mišić) 257, 284, 286
Мишић, Синиша (Siniša Mišić) 47, 48
Мликота, Антонија (Antonija Mlikota) 123
Млинар, Иван (Ivan Mlinar) 256, 258
Монигети, Иполит Антонович (Ипполит Антонович Монигетти / Ippolit Antonovich Monighetti) 134, 137–139, 142
Морис, Вилијам (William Morris) 357, 358
Моро, Гистав (Gustave Moreau) 187
Морсан, Борис (Boris Morsan) 296
Мугтин, Клиф (Clif Mughtin) 264
Мунд, Хенрике (Henrike Mund) 178
Мунк, Едвард (Edvard Munch) 172
Мурат, Марко (Marko Murat) 173, 330, 331
Мусић, Мустафа (Mustafa Musić) 352, 353
Мутер, Ричард (Richard Muther) 172
Мутесијус, Херман (Hermann Muthesius) 232
Мутњаковић, Андрија (Andrija Mutnjaković) 255
Мушон, Луј Ежен (Louis-Eugène Mouchon) 161

Најцер Сабљак, Јасминка С. (Jasminka S. Najcer Sabljak) **121–132**
Наталија Обреновић (Natalija Obrenović), краљица 334
Невски, Александар Јарославич (Алекса́ндр Яросла́вич Не́вский / Alexander Yaroslavich Nevsky) 145, 147, 149
Негру, Елизабета (Elisabeta Negrău) 51
Недић, Јаков (Jakov Nedić) 107
Недић, Љубомир (Ljubomir Nedić) 330
Некрасов, Николај Алексејевич (Алексе́й Ива́нович Некра́сов / Nikolay Alexeyevich Nekrasov) 35–37
Немањић (Nemanjić), династија 27, 33, 47, 48, 54
Немикина, Јевгенија Алексејевна (Евгения Алексеевна Немыкина / Avgenia Alekseevna Nemkina) 36
Несторовић, Богдан (Bogdan Nestorović) 198–202, 205, 231, 232, 340
Несторовић, Никола (Nikola Nestorović) 203, 204, *339–340*
Никитин, Иван Никитич (Иван Никитич Никитин / Ivan Nikitich Nikitin) 93–96, 101
Никић, Љубомир (Ljubomir Nikić) 75, 76
Никол, Доналд (Donald Nikol) 47–50
Никола IV (Nicolas IV), папа 70
Никола Петровић (Nikola Petrović), кнез 334, 335
Николај I (Николай I / Nicholas I), цар 147
Николај Александрович (Никола́й Александрович / Nikolai Aleksandrovich), царевић 140
Николајев, Владимир Николајевич (Влади́мир Никола́евич Никола́ев / Vladimir Nikolayevich Nikolayev) 147
Николајевић, Божидар (Božidar Nikolajević) 171, 173, 183, 330, 331
Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 179, 181, 330
Новаковић, Ђорђе Џонгар (Đorđe Džongar Novaković) 327
Новицки, М. (M. Novitsky) 349
Новоскољцев, Александр Никанорович (Александр Никанорович Новоскольцев / Aleksandr Nikanorovič Novoskol'cev) 150
Новотни, Отакар (Otakar Novotný) 226
Нојс, Вилхелм (Wilhelm Neuss) 64
Норман-Еренфелс (Normann-Ehrenfels), породица 123

Обад Шћитароци, Младен (Mladen Obad Šćitaroci) 124, 128
Обрадовић, Јован (Jovan Obradović) 226
Обреновић (Obrenović), династија 333, 334
Обућин, Ранко (Ranko Obućin) 296
Овчиников, Петар Андрејевич (Пётр Андреевич Овчинников / Pjotr Andreevitsj Ovtsjinnikov) 150
Огнев, Борис Алексејевич (Бори́с Алексе́евич О́гнев / Boris Alekseevich Ognev) 35, 37
Одавић, Риста (Rista Odavić) 173
Одескалки (Odescalchi), породица *121–132*
Одескалки, Ливије (Livije Odescalchi) 127, 128

Окиљ, Милијана (Milijana Okilj) 57–59
Округић Сремац, Илија (Ilija Okrugić Srijemac) 128
Омчикус, Петар (Petar Omčikus) 309
Опуић (Opuić), породица 336
Острогорски, Георгије (Georgije Ostrogorski) 47
Отон II (Otto II), цар 52

Павић, Владимира (Vladimira Pavić) 129
Павле I (Paul I), цар 98
Павлинов, Андреј Михајлович (Андре́й Миха́йлович Павлинов / Andrei Mikhailovich Pavlinov) 36
Павловић, Драгана С. (Dragana S. Pavlović) **321–325**
Павловић, Зоран (Zoran Pavlović) 308
Павловић, Марина (Marina Pavlović) *339–340*
Палеолог (Palaiologos), династија 15, 47–50, 53, 54
Палковљевић Бугарски, Тијана (Tijani Palkovljević Bugarski) 127
Панајот, Леона (Leona Panajot) 204
Панајотова, Дора (Dora Panayotova) 18
Панић, Драга (Draga Panić) 23, 25
Пантовић, Вита (Vita Pantović) 242
Пантовић, Милорад (Milorad Pantović) 243
Парани, Марија (Maria Parani) 15, 17, 26, 27
Парланд, Алфред Александрович (Альфред Александрович Парланд / Alfred Aleksandrovich Parland) 134, 143, 144
Пасини Тржец, Ива (Iva Pasini Tržec) 123
Паскалева Кабадајева, Костадинка (Kostadinka Paskaleva Kabadaieva) 26
Паскоје (Paskoje), златар 14
Патерсон Шевченко, Ненси (Nancy Patterson Ševčenko) 48, 51–53
Пату, Пјер (Pierre Patout) 214, 223
Певснер, Николаус (Nikolaus Pevsner) 198
Пејачевић (Pejačević), породица 123
Пејић, Бојана (Bojana Pejić) 258
Пелегрини, Пелегрино (Pelegrino Pellegrini) 87
Перовић, Јелена (Jelena Perović) 296
Перовић, Милош (Miloš Perović) 296
Перуђино, Пјетро (Pietro Perugino) 96
Перуци, Балдазаре (Baldassare Peruzzi) *81–92*
Перушић, Младен (Mladen Perušić) 253, 257, 258
Петар I, Петар Велики (Peter the Great), цар 96
Петар Карађорђевић (Petar Karađorđević), краљ 334
Петковић, Владимир (Vladimir Petković) 24, 171, 181, 183
Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca / Petrarch) 193
Петрић, Ратко (Ratko Petrić) 255
Петричић, Бранко (Branko Petričić) 286
Петровић (Petrović), династија 334
Петровић, Зоран Б. (Zoran B. Petrović) 244
Петровић, Манојло (Manojlo Petrović) 226
Петровић, Надежда (Nadežda Petrović) 171, 173, 183, 290, 330
Петровић, Радомир (Radomir Petrović) 24
Пиглхајн, Бруно (Bruno Piglhein) 329
Пиљајев, Михаил Иванович (Михаи́л Ива́нович Пыля́ев / Mikhail Ivanovich Pylyaev) 143
Пинтеровић, Даница (Danica Pinterović) 126, 129
Пинтурикио (Pinturicchio) 81
Пиперски, Никола П. (Nikola P. Piperski) **69–80**
Пјомбо, Себастијано дел (Sebastiano del Piombo) 87, 88
Пјотровски, Пјотр (Piotr Piotrowski) 311
Плечник, Јоже (Jože Plečnik) 349
Подрека, Борис (Boris Podrecca) 303, 349
Покрајац, Марија (Marija Pokrajac) 202
Покришкин, Петар Петрович (Пётр Петрович Покрышкин / Pjotr Petrovich Pokryshkin) 36
Попа, Васко (Vasko Popa) 242
Попадић, Милан (Milan Popadić) 284, 286, 287
Поповић, Бојан (Bojan Popović) 15, 25, 28
Поповић, Бојана В. (Bojana V. Popović) **209–224**
Поповић, Драгомир (Dragomir Popović) 226
Поповић, Драгослав (Dragoslav Popović) 227
Поповић, Марко (Marko Popović) 69, 71–76
Поповић, Миодраг Мића (Miodrag Mića Popović) 307–320
Поповић, Момчило (Momčilo Popović) 244
Поповић, Олга (Olga Popović) 352
Поповска Коробар, Викторија (Viktorija Popovska Korobar) 21
Превијати, Гаетано (Gaetano Previati) 192, 196
Предић, Урош (Uroš Predić) 164, 167, 204
Прингл, Денис (Denys Pringle) 76
Прљевић, Миладин (Miladin Prljević) 243
Прокофјев, Иван Прокофјевич (Иван Прокофьевич Прокофьев / Ivan Prokofievich Prokofiev) 98
Просен, Милан И. (Milan I. Prosen) 210, **295–306**, **339–340**
Протић, Бранислав Бранко (Branislav Branko Protić) 308
Протић, Миодраг Б. (Miodrag B. Protić) 282, 287–291, 308, 310
Пурић, Биљана Д. (Biljana D. Purić) **344–345**
Пурковић, Миодраг (Miodrag Purković) 14
Путник Прица, Владана Б. (Vladana B. Putnik Prica) **225–234**
Пуцић, Медо (Medo Pucić) 333

Равникар, Едвард (Edvard Ravnikar) 286
Радановић, Ратко (Ratko Radanović) 109–112
Радић, Ненад (Nenad Radić) 126
Радичевић, Дејан (Dejan Radičević) 13
Радовановић, Јанко (Janko Radovanović) 23, 25, 61, 62

Радовић, Гордана (Gordana Radović) 296
Радојичић, Зоран (Zoran Radojičić) 296
Радојковић, Бојана (Bojana Radojković) 13–20, 21, 26–28
Радојчић, Милорад (Milorad Radojčić) 231
Радојчић, Светозар (Svetozar Radojčić) 14, 16, 20–22, 52, 54
Радослав Хлапен (Radoslav Hlapen) 48
Радошевић, Нинослава (Ninoslava Radošević) 48
Ралфс, Алфред (Alfred Rahlfs) 61–63
Рапопорт, Павел Александрович (Па́вел Алекса́ндрович Раппопо́рт / Pavel Alexandrovitch Rappoport) 36, 41
Расолкоска Николовска, Загорка (Zagorka Rasolkoska Nikolovska) 18, 20, 21
Распоповић, Иванка (Ivanka Raspopović) 243
Рафаел (Raffaello Sanzio da Urbino / Raphael) 87, 88, 96, 128, 180
Резанов, Александр Иванович (Алекса́ндр Ива́нович Реза́нов / Alexander Ivanovich Rezanov) 140
Реш, Волфганг (Wolfgang Resch) 74, 75
Ривоарар, Филип (Philippe Rivoirard) 213
Рикарели, Данијело (Daniello Ricciarelli) вид. Да Волтера, Данијел
Ристовић, Милан (Milan Ristović) 316
Розић, Владимир (Vladimir Rozić) 210, 213–215
Розић, Војислава (Vojislava Rozić) 209, 210, 214, 216, 218–220
Рокотов, Фјодор Степанович (Фёдор Степа́нович Ро́котов / Fyodor Stepanovich Rokotov) 93–95, 98, 99, 101
Роланд, Ингрид (Ingrid Rowland) 82
Романо, Ђулио (Giulio Romano) 83
Романо, Рафаел (Raphael Romano) 83
Романовић, Василије (Vasili Romanovich) 115, 117, 118
Росети, Вилијам Мајкл (William Michael Rossetti) 355
Росети, Данте Габријел (Dante Gabriel Rossetti) 188, 193, 355–357
Роси, Карло ди Ђовани (Carlo di Giovanni Rossi) 353
Роснер, Рејчел (Rachel Rossner) 333–335
Рувидић, Милорад (Milorad Ruvidić) 204, 205

Саблић, Рудолф (Rudolf Sablić) 310
Савељев, Јуриј Р. (Юрий Р. Савельев / Yuri R. Savelyev) **133–154**
Савић, Исидора С. (Isidora S. Savić) **185–196**
Савичић, Зорица (Zorica Savičić) 296
Сандић, Мира (Mira Sandić) 244, 252
Санчез, Хулија Дијаз (Julián Díaz Sánchez) 311
Сарторио, Ђулио Аристид (Giulio Aristide Sartorio) 192–194, 196
Саура, Антонио (Antonio Saura) 310
Свети Јефрем Сирин (Saint Ephrem of Syria) 62, 64
Свети Кирил Александријски (Saint Cyril of Alexandria) 64
Свети Кирил Јерусалимски (Saint Cyril of Jerusalem) 64
Сегантини, Ђовани (Giovanni Segantini) 190–192, 196
Седов, Валентин Васиљевич (Валенти́н Васи́льевич Седо́в / Valentin Vasil′evich Sedov) 37, 41
Седон, Томас (Thomas Seddon) 356
Сеисел, Јосип (Josip Seissel) 252–255
Секулић, Исидора (Isidora Sekulić) 317
Секулић, Милан (Milan Sekulić) 229
Селесковић, Момчило (Momčilo Selesković) 217
Семјонов, Анатолиј Александрович (Анато́лий Алекса́ндрович Семёнов / Anatoli Alexandrowitsch Semjonow) 134
Серафим (Serafim), епископ 151
Серлио, Себастијано (Sebastiano Serlio) 83, 85, 86, 88
Сијена, Марко да (Marco da Siena) 87
Сикимић, Ђурђица (Đurđica Sikimić) 203
Силардфи, Золтан (Zoltán Szilárdfy) 73
Симеон Синиша Палеолог (Simeon Siniša Paleolog) 47, 48, 50
Симеоновић Ћелић, Ивана (Ivana Simeonović Ćelić) 309, 310, 314
Симонида (Simonis), краљица 16, 17, 52, 73
Симоновић, Бранислав (Branislav Simonović) 262
Симоновић Алфиревић, Сања (Sanja Simonović Alfirević) 296
Сковран, Аника (Anika Skovran) 57–59
Смедеревац, Јован (Jovan Smederevac) 202
Смиљанић, Драгослав (Dragoslav Smiljanić) 240
Смолчић Макуљевић, Светлана (Svetlana Smolčić Makuljević) 52
Соболевски, Алексеј Иванович (Алексе́й Ива́нович Соболевский / Aleksej Ivanovich Sobolevski) 38
Сојаро, Бернардо (Bernardo Soiaro / Bernardino Gatti) 88
Спаро, Павел Иванович (Па́вел Ива́нович Спарро / Pavel Ivanovich Sparro) 146, 147
Спасић, Алекса (Aleksa Spasić) 156, 159
Сретеновић, Станислав (Stanislav Sretenović) 213
Сршан, Стјепан (Stjepan Sršan) 124, 128
Стаматовић, Ангелина (Angelina Stamatović) 264
Станић, Павле (Pavle Stanić) 205
Станишев, Димитрије (Dimitrije Stanišev) 327
Станковић, Марија С. (Marija S. Stanković) **249–262**
Станхоп, Џон Родам Спенсер (John Roddam Spencer Stanhope) 355
Стародубцев, Татјана (Tatjana Starodubcev) 22, 23, 25, 54, *321–325*
Стасов, Владимир Васиљевич (Влади́мир Васи́льевич Ста́сов / Vladimir Vasilievich Stasov) 142
Сташевски, Валериј Владимирович (Валерий Владимирович Сташевский / Valerij Vladimirovič Staševski) 230, 231
Стевановић, Андра (Andra Stevanović) 203, 204, 340

Стевановић, Бојана М. (Bojana M. Stevanović) **13–34**
Стевановић, Владимир (Vladimir Stevanović) *352–354*
Стефан I Угарски (Saint Stephan I), краљ 72
Стефан Лазаревић (Stefan Lazarević), деспот 70–74, 79
Стефановић, Тадија (Tadija Stefanović) 202
Стивенс, Фредерик Џорџ (Frederic George Stephens) 355
Стирлинг, Џејмс (James Stirling) 353
Стојановић, Братислав (Bratislav Stojanović) 236, 283–285
Стојановић, Јованка (Jovanka Stojanović) 309
Стојановић, Сретен (Sreten Stojanović) 316
Стојковић, Живорад (Živorad Stojković) 309
Стражеманац, Иван (Ioannis Straxemano / Ivan Stražemanac) 69
Стрзиговски, Јосеф (Josef Strzygowski) 36
Струја (Struja), властелинка 17, 19
Струјска, Александра Петровна (Александра Петровна Струйская / Alexandra Petrovna Struyskaya) 99, 100
Струјски, Николај Јеремејевич (Никола́й Еремéевич Стру́йский / Nikolaĭ Eremeevich Struĭskiĭ) 99, 100
Ступовски, Милорад (Milorad Stupovski) 252
Суботин, Стојан (Stojan Subotin)309
Суботић, Гојко (Gojko Subotić) 48
Суботић, Ирина (Irina Subotić) 287
Суботић, Мојсеј (Mojsej Subotić) 107
Сулејман Величанствени (Suleiman the Magnificent) 75

Табаковић, Иван (Ivan Tabaković) 309
Тадић, Милорад Ж. (Milorad Ž. Tadić) 205
Такамацу, Шин (Shin Takamatsu) 353
Талбот, Алис-Мери (Alice-Mary Talbot) 50, 51
Танауер, Јохан Готфрид (Johann Gottfried Tannauer) 96
Тапије, Мишел (Michel Tapiè) 308
Тапијес, Антони (Antoni Tapies) 310, 313
Тасић, Душан (Dušan Tasić) 27
Тасић, Никола (Nikola Tasić) 200
Тасо, Торквато (Torquato Tasso) 178
Таталовић, Синиша (Siniša Tatalović) 296, 304
Татић (Tatić), породица 257
Татић, Рајко (Rajko Tatić) 250, 251, 256, 257
Татић Ђурић, Мирјана (Mirjana Tatić Đurić) 73
Тафури, Манфредо (Manfredo Tafuri) 353, 354
Теофано (Teofano), царица 52
Тешић, Душан (Dušan Tešić) 296, 299
Тирнанић, Богдан (Bogdan Tirnanić) 317
Тителбах, Владислав (Vladislav Titelbah) 155, 159, 160, 163, 164, 166, 167, 169
Тителбах, Стојан (Stojan Titelbah) 204
Тихобразов, Николај Иванович (Николай Иванович Тихобразов / Nikolai Ivanovich Tikhobrazov) 145
Тихомиров, Михаил Николајевич (Михаи́л Никола́евич Тихоми́ров / Mikhail Nikolayevich Tikhomirov) 37
Тицијан Вечели (Titian/Tiziano Vecelli) 87
Тишина, Фрањо Звонимир (Franjo Zvonimir Tišina) 256
Тоде, Херман (Herman Thode) 173
Тодић, Бранислав (Branislav Todić) 16, 21, 23, 26, 52, 104, 112, 115, 117, 118
Тодоровић, Владислав Шиља (Vladislav Šilja Todorović) 308
Тодоровић, Драган (Dragan Todorović) 22
Тодоровић, Марко (Marko Todorović) 296
Толстој, Дмитриј Андрејевич (Дми́трий Андре́евич Толсто́й / Dmitry Andreyevich Tolstoy) 145
Тома Прељубовић (Thomas Preljubović) 47–51, 53, 54
Тома, Ханс (Thoma Hans) 329
Томаида Палеолог (Tomaida Paleolog) 47
Томин, Светлана (Svetlana Tomin) 48
Томић, Радивој (Radivoj Tomić) 237, 238
Томић, Радослав (Radoslav Tomić) 336, 337
Томић Ђурић, Марка (Marka Tomić Đurić) 24
Томичић, Људевит (Ljudevit Tomičić) 255
Тошева, Снежана (Snežana Toševa) 219
Трбојевић, Гаврило (Gavrilo Trbojević) 116
Трговчевић, Љубинка (Ljubinka Trgovčević) 198
Трифон (Trifon), сликар *103–120*
Трифуновић, Даница (Danica Trifunović) 296
Трифуновић, Лазар (Lazar Trifunović) 308–310, 313, 314, 316, 317
Трифуновић, Милош (Miloš Trifunović) 205
Трифуновић, Стеван (Stevan Trifunović) 159
Троицки, Сергиј (Сергий Викторович Троицкий / Sergije Troicki) 53
Троцки, Лав Давидович (Лев Дави́дович Тро́цкий / Leon Trotsky) 345
Тубић, Дејан М. (Dejan M. Tubić) **346–348**
Турински, Живојин Жика (Živojin Žika Turinski) 308
Турунташ, Наташа (Nataša Turuntaš) 296
Тушек, Божидар (Božidar Tušek) 253

Ћирковић, Сима (Sima Ćirković) 53, 54, 70
Ћорнаков, Димитар (Димитар Ќорнаков / Dimitar Ćornakov) 21, 24
Ћоровић Љубинковић, Мирјана (Mirjana Ćorović Ljubinković) 14, 15, 17, 21, 27
Ћосић, Богдан (Bogdan Ćosić) 252
Ћосић, Добрица (Dobrica Ćosić) 309
Ћурчић, Слободан (Slobodan Ćurčić) 41

Унгар, Павао (Pavao Ungar) 253
Урош (Uroš), цар 20
Устехшут, Роберт (Robert Ousterhout) 37

Фабијанић, Бартол (Bartol Fabijanić) 123
Факош, Мишел (Mishelle Facos) 190
Феито, Луис (Luis Feito) 310
Ферари, Гауденцио (Gaudenzio Ferrari) 87, 88
Ференчак, Иван (Ivan Ferenčak) 123
Ферјанчић, Божидар (Božidar Ferjančić) 47, 48, 50
Фермор, Сара Елеонора (Sarah Eleonora Fairmore) 97
Фијоре, Франческо Паоло (Francesco Paolo Fiore) 82
Фил, Питер (Peter Fiell) 215
Фил, Шарлота (Charlotte Fiell) 215
Филарет (Filaret), митрополит кијевски 147
Филиповић, Бранко Фило (Branko Filo Filipović) 308
Филиповски, Петар Гарка (Petar Garka Filipovski) 327
Финке, Хајнрих (Heinrich Finke) 74
Фишер, Рејмон (Raymond Fischer) 215
Флерке, Густав (Gustav Floerke) 177
Флобер, Гистав (Gustave Flaubert) 186
Фојербах, Анселм (Anselm Feuerbach) 172, 181
Фокс (Fox), породица 336
Фокс, Луиза (Luisa Fox) 336
Фокс, Самсон (Samson Fox) 333, 335, 336
Фолгић, Ангелина (Angelina Folgić) 198
Фопа, Винченцо (Vincenzo Foppa) 87
Фотије (Photios), патријарх 61
Фотрије, Жан (Jean Fautrier) 308
Фрашина, Франсис (Francis Frascina) 311
Фремптон, Кенет (Kenet Frempton) 296
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 186, 190, 329
Фролих, Звонимир (Zvonimir Frölich) 253
Фролов, Анатол (Anatole Frolow) 26
Фромел, Кристоф (Christoph Frommel) 81, 82
Фрфулановић, Драгана (Dragana Frfulanović) 18
Фрчковски, Макарије (Makarije Frčkovski) 327
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 353
Фукс, Бохуслав (Bohuslav Fuchs) 349

Хаберле, Марјан (Marjan Haberle) 252
Хабзбург (Habsburg), породица 127
Хајзе, Паул (Paul Heisse) 181
Халбе, Макс (Max Halbe) 172
Ханзен, Теофил фон (Theophil von Hansen) 349
Хант, Вилијам Холман (William Holman Hunt) 355
Харви, Дејвид (David Harvey) 259
Хауард, Џереми (Jeremy Howard) 198, 199
Хаџи-Пешић, Јован (Jovan Hadži-Pešić) 156, 157, 160, 161, 163
Хаџи Стаменковић, Захарија (Zaharija Hadži Stamenković) 205
Хенеси, Џон Папа (John Pope-Henessy) 83
Херенда, Антон Бруно (Anton Bruno Herenda) 226, 230
Херин, Џудит (Judith Herrin) 53
Хилепранд фон Прандау (Hilleprand von Prandau), породица 123
Хлебников, Петар Кирилович (Пётр Кириллович Хлебников / Pyotr Kirillovich Khlebnikov) 152
Холбајн, Ханс (Hans Holbein) 181
Холст, Нилс фон (Niels von Holst) 125
Хопкинс, Дејвид (David Hopkins) 308, 311
Хофман, Јозеф (Josef Hoffmann) 213
Хрибар, Стјепан (Stjepan Hribar) 212
Христинек, Карл Лудвиг (Carl-Ludwig Christinek) 98
Христић, Филип (Filip Hristić) 163
Хуберт, Ханс В. (Hans W. Hubert) 82
Худолин, Тин (Tin Hudolin) 123
Хуебер, Фортунатус (Fortunatus Hveber) 70
Хуперт, Ен (Ann Huppert) 82, 83

Цар, Марко (Marko Car) 335, 337
Цветајева, Марина Н. (Marina N. Tsvetaeva) **93–102**
Цветковић, Бранислав (Branislav Cvetković) 15, 70
Цветковић, Зоран (Zoran Cvetković) 204
Цвијовић, Оливер (Oliver Cvijović) 349
Цвитановић, Ђурђица (Đurđica Cvitanović) 104, 116
Цигановић, Алекса (Aleksa Ciganović) 265
Цонић, Игор (Igor Conić) 304
Цукари, Федерико (Federico Zuccari) 176

Чагин, Николај Михајлович (Николай Михайлович Чагин / Nikolay Mikhailovich Chagin) 145, 151
Чајлдс, Марк (Mark Childs) 264
Чанак Медић, Милка (Milka Čanak Medić) 21, 22, 24, 26, 41
Челебија, Евлија (Evliya Celebi) 75
Челебоновић, Марко (Marko Čelebonović) 309, *346–348*
Челини, Бенвенуто (Benvenuto Cellini) 83
Чермак, Јарослав (Jaroslav Čermak) 332, 333
Чеховин, Марјан (Marjan Čehovin) 352
Чиги, Агостино (Agostino Chigi) 84
Чоловић, Бранко (Branko Čolović) 104
Чубрило, Јасмина Ђ. (Jasmina Đ. Čubrilo) **281–294**
Чуди, Виктор Плахте (Victor Plahte Tschudi) 82
Чуди, Хуго фон (Hugo von Tschudi) 172
Чулк, Мирослав (Miroslav Čulk) 254, 255
Чурчић, Милена (Milena Čurčić) 252

Џејкоби, Керол (Carol Jacobi) 357, 358
Џенкс, Чарлс (Charles Jencks) 353, 354
Џотишки, Ендру (Andrew Jotischky) 77
Џоунс, Марк Вилсон (Mark Wilson Jones) 82

Шабановић, Хазим (Hazim Šabanović) 76
Шазал, Шарл Камиј (Charles Camille Chazal) 157
Шак, Адолф Фридрих фон (Adolf Friedrich von Schack) 173, 181
Шаренац, Дарко (Darko Šarenac) 252

Шекспир, Вилијам (William Shakespeare) 357
Шелмић, Лепосава (Leposava Šelmić) 115
Шемакер, Стефен (Stephen Shoemaker) 74
Шервуд, Владимир Јосифович (Владимир Иосифович (Осипович) Шервуд / Vladimir Osipovich Sherwood) 134, 135
Шереметев, Сергеј Алексејевич (Сергей Алексеевич Шереметев / Sergey Alekseevich Sheremetev) 148
Шерман, Карин (Karin Šerman) 255
Шибалић, Марина (Marina Šibalić) 296, 301
Ширмер, Јохан Вилхелм (Johann Wilhelm Schirmer) 177, 181
Шкаламера, Жељко (Željko Škalamera) 74–76, 198, 202
Шкиљан, Филип (Filip Škiljan) 116
Шонебек, Адријан (Adriaan Schoonebeek) 96
Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 186, 330, 331
Шпидел, Манфред (Manfred Speidel) 198, 199
Шредер, Росица (Rossitza Schroeder) 50
Шротер, Виктор Александрович (Ви́ктор Алекса́ндрович Шрётер / Victor Alexandrovich Schröter) 147, 148, 151
Штилер, Адолф (Adolph Stiller) 296, *349–351*
Штраус, Иван (Ivan Štraus) 296
Штром, Иван Васиљевич (Иван Васильевич Штром / Johann Waldemar Strom) 146, 147
Штросмајер, Јосип Јурај (Josip Juraj Strossmayer) 128
Штук, Франц фон (Franz von Stuck) 331
Шуваковић, Мишко (Miško Šuvaković) 242, 308
Шулц, Бранка (Branka Šulc) 129
Шумановић, Сава (Sava Šumanović) 241, 347
Шупут, Марица (Marica Šuput) 41
Шутеј, Мирослав (Miroslav Šutej) 255
Шчедрин, Феодосиј Федорович (Феодо́сий Федорович Щедри́н / Feodosy Fedorovich Shchedrin) 98

Географски регистар

Азија (Asia) 324
Албанија (Albania) 117, 285
Алешић (Alešić) 21
Алжир (Algeria) 136
Андрићград (Andrićgrad) 303, 304
Андроников манастир (Andronicus monastery), у Москви 39–41
Аранђеловац (Aranđelovac) 238
Атина (Αθήνα/Athens) 17, 23, 346
Аустралија (Australia) 355
Аустрија (Austria) 122, 127, 199

Базел (Basel) 181
Балкан (Balkan) 35–38, 327
Балканско полуострво (Balkan Peninsula) 28
Бањалука (Banjaluka) 109–112, 297
Бар (Bar) 297
Барајево (Barajevo) 238
Барања (Baranja) 126
Барселона (Barcelona) 212, 221
Бачка (Bačka) 128
Бела црква каранска вид. Црква Благовештења у Карану
Белгија (Belgium) 199, 226
Београд (Belgrade) 14, 38, *69–80*, 129, 156, 157, 161, *197–208*, 210–212, 214, 219–223, *225–234*, 236, 237, 239, 247, *249–262*, *281–294*, 299, 301, 302, 307, 309, 311–313, 315–317, 319, 320, *321–325*, *326–327*, 328, 331, 334, *339–340*, 342, 346, *349–351*, *352–354*
Берлин (Berlin) 172, 182, 190, 217, 339, 342, 343
Беч (Vienna, Wien) 73, 159, 192, 198, 200, 202, 342, 343, *349–351*
Богородичина црква (Church of St. Mary), у долини Јозафата 76
Богородичина црква (Bogorodičina crkva), у Кучевишту 18
Бојанска црква (Bojanska crkva) 17, 27
Болоња (Bologna) 85
Боржоми (Borjomi) 136
Босна (Bosna) 21
Босна и Херцеговина (Bosnia and Herzegovina) 58, 236, 258, 290, 296, 304, 332
Босна Сребрна (Bosna Srebrna) 70, 75
Братислава (Bratislava) 342
Бриони (Brioni) 126
Брисел (Brussels) 157, 160, 167
Британија (Britain) 199, 355
Брсково (Brskovo) 14
Бугарска (Bulgaria) 17, 33, 134, 285
Будимпешта (Budapest) 128, 200, 342
Букурешт (Bucharest, Bucureşti) 342

Вајмар (Weimar) 181
Ваљево (Valjevo) 205
Варшава (Warsaw, Warszawa) 342
Ватопед (Vatoped), манастир на Светој Гори 48
Вашингтон (Washington) 121
Велика (Velika), манастир у Славонији 69
Велика Лавра (Velika Lavra), манастир на Светој Гори 48
Велики Бастаји (Veliki Bastaji) 107
Велико Градиште (Veliko Gradište) 204, 205
Венеција (Venice, Venezia) 96, 189
Византија, Византијско царство (Byzantine empire) 15, 36, 71, 73, 134, 136
Вировитица (Virovitica) 116
Вишеград (Višegrad) 303, 304
Власотинце (Vlasotince) 205
Воден (Voden) 48
Војаковачки Осијек (Vojakovački Osijek) 117
Војводина (Vojvodina) 290
Волга (Volga) 150
Врњачка Бања (Vrnjačka Banja) 205
Вроцлав (Wrocław) 342
Вршац (Vršac) 17
Вуковар (Vukovar) 121, 124, 126, 127

Горно Оризари (Gorno Orizari) 17, 21
Горњи Михољац (Gornji Miholjac) 117
Градац (Gradac) 24
Гранешина (Granešina) 253
Грачаница (Gračanica), манастир 16, 17, 38, 39, 51, 52
Грозни (Грозный/Grozni) 136
Грубишно Поље (Grubišno Polje) 104
Грчка (Грчка (Ελλάς/Greece) 17, 33, 48, 133

Далмација (Dalmacija) 332, 333, 337
Дапчевица (Dapčevica) 117
Дарувар (Daruvar) 104, 112, 117
Даруварски Брестовац (Daruvarski Brestovac) 103, 112, 113, 115, 120
Дечани (Dečani), манастир 21, 24, 26, 27
Дизелфорф (Düsseldorf) 181
Добрун (Dobrun), манастир 20
Доња Каменица (Donja Kamenica) 18, 27
Доња Обријеж (Donja Obriješ) 115
Доња Рашеница (Donja Rašenica) 103, 104, 112–115, 117, 118, 120
Драгижево (Dragizhevo) 17, 18, 20
Дреновац (Drenovac) 115, 118
Дубровник (Dubrovnik) 15, 27, 33, 126, 236, 333, 335, 336
Дунав (Danube) 71, 73, 75, 124, 285

Ђетиња (Đetinja) 272, 276

Европа (Europa) 52, 71, 77, 95, 121, 122, 124, 133, 134, 136, 173, 182, 188, 198, 199, 225, 226, 234, 250, 263, 354
Египат (Egypt) 210
Енглеска (England) 134, 332, 333, 335, 336
Епир (Epirus) 47, 48, 51, 52, 54

Завала (Zavala), манастир *57–68*
Загреб (Zagreb) 115, 125, 126, 132, 202, 231, 241, *249–262*, 284, 288, 290, 332, 336, 338, 342
Задар (Zadar) 316, 333, 336, 337
Закинтос (Ζάκυνθος/Zakintos) 324
Златибор (Zlatibor) 237, 240, 241, 247

Измајлово (Измайлово/Izmaylovo) 95
Илок (Ilok) 121, 127–129
Италија (Italy) 121, 122, 127, 133, 142, 172, 190, 196, 199

Јабланица (Jablanica) 273
Јајинци (Jajinci) 303
Јањина (Ioannina) 48, 51, 52, 54
Јасенаш (Jasenaš) 103, 116–118
Јастребац (Jastrebac) 252
Јекатеринодар (Jekaterinodar) 136
Јерусалим (Jerusalem) 76, 77, 79
Југ Богданова црква (Jug Bogdanova crkva), у Прокупљу 27
Југославија (Yugoslavia) 134, 231, 236, 237, 249, 250, 252, 256–258, 262, 264, 282, 284, 287–291, 296, 308, 311, 317

Кавказ (Kavkaz) 133, 136, 144, 147–149
Каменска (Kamenska) 104
Каменское (Kamenskoye) 37
Канбера (Canberra) *355–358*
Каран (Karan) 17, 22
Кијев (Kiev) 38, 134, 146, 147
Кичево (Kičevo) 21
Књажевац (Knjaževac) 302
Константинопољ (Constantinople) 50, 57, 71, 136, 142, 324
Космај (Kosmaj) 252
Косово (Kosovo) 165, 290
Косово и Метохија (Kosovo i Metohija) 326
Костајница (Kostajnica) 118
Костур (Kostur) 47, 324
Крагујевац (Kragujevac) 205, 237, 238, 243–245, 247, 297
Краков (Cracow, Kraków) 342, 343
Краљева црква (Kraljeva crkva) 16
Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца, Краљевина Југославија (Kingdom of Yugoslavia, Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes) 212, 221, 225
Краљевина Србија (Kingdom of Serbia) 326, 327, *328–331*
Кремиковци (Kremikovci) 26
Крим (Крым/Krim) 134, 141
Крупањ (Krupanj) 238
Куенка (Cuenca) 48–50
Куршумлија (Kuršumlija) 41
Кутаиси (Kutaisi) 136
Кучевиште (Kučevište) 18

Лајпциг (Leipzig) 159
Латиновац (Latinovac) 109, 111, 113, 118, 120
Лепосавић (Leposavić) *326–327*
Лесковац (Leskovac) 205, 237
Лесново (Lesnovo), манастир 20
Ливерпул (Liverpool) 335, 336
Лион (Lion) 209
Липљан (Lipljan) 17
Лисичине (Lisičine) 103, 104, 107, 112, 115–118, 120
Лођ (Łódź) 342
Лозница (Loznica) 205
Лондон (London) 193, 335, 357

Љубљана (Ljubljana) 288, 290
Љубостиња (Ljubostinja), манастир 22, 54
Љуботен (Ljuboten) 20

Мађарска (Hungary) 70, 71, 127
Мајнц (Mainz) 124

Македонија (Macedonia) 258
Мали Град (Mali Grad) 24, 25
Марков манастир (Markov manastir) 24
Маркова Варош (Markova Varoš) 14, 17, 22
Матеич (Mateič), манастир 20
Маће (Maće) 273
Мачва (Mačva) 70
Медведница (Medvednica) 253
Метеора (Μετέωρα/Meteora) 48, 51, 52
Милано (Milan) 189, 191, 192, 194
Милешева (Mileševa), манастир 41
Минхен (Munich) 134, 159, 173, 181, 198, 200, 210, 310, 329–331
Москва (Moscow) 37, 39, 99, 134, 135, 149, 285

Неготин (Negotin) 205
Немачка (Germany) 121, 122, 125, 127, 134, 173, 182, 199, 232, 328, 331, 341
Никомидија (Nikomídeia) 324
Ница (Nice) 140, 141
Ниш (Niš) 204, 205, 210, 214, 219, 237, 297
Нишкој бањи (Niška banja) 218, 219
Нови Београд (New Belgrade) 282–289, 291–293
Нови Сад (Novi Sad) 116, 127, 129, 238, 297, 304, 332
Ново Брдо (Novo Brdo) 27

Њујорк (New York) 289

Обрадовци (Obradovci) 117
Обреновац (Obrenovac) 239
Осијек (Osijek) 117, 126
Отоманско царство (Ottoman Empire) 72
Охрид (Ohrid) 21, 24

Пакра (Pakra), манастир 107
Пакрац (Pakrac) 104, 107, 117
Палеж (Paléž) 24, 25
Палестина (Palestina) 64
Париз (Paris) 157, 160, 167, 181, 209, 211–216, 218– 220, 222, 223, 289, 309, 332–334, 336–338, 340, 346, 347
Пећ (Peć) 23, 27
Пећка патријаршија (Pećka patrijaršija) 26
Пирот (Pirot) 165, 204, 205
Подгорица (Podgorica) 297
Пожега (Požega) 107, 109, 110
Полошки (Pološki), манастир 21, 24
Пољска (Poland) 311
Поповац (Popovac) 24
Попово поље (Popovo polje) 58
Потсдам (Potsdam) 134
Праг (Prague, Praha) 198, 200, 332, 342, 343
Преображење (Monastery of Transfiguration), манастир на Метеорама 47, 48, 51, 52, 54

Пријепоље (Prijepolje) 237
Прилеп (Prilep) 17
Приштина (Priština) 288, 297, *326–327*
Прокупље (Prokuplje) 27
Псача (Psača) 15

Раваница (Ravanica), манастир 22
Равена (Ravena)142
Рамаћа (Ramaća) 25
Република Српска (Republika Srpska) 303
Рига (Riga) 134, 146, 151
Ријека (Rijeka) 290
Рим (Rome) 81–83, 85, 96, 127, 128, 181, 194, 333
Ротердам (Rotterdam) 226
Рудовци, рудник 238
Русија (Россия/Russia) 27, 35, 40, 41, 94, *133–154*, 203, 327, *344–345*

Сава (Sava) 71, 283, 285, 286, 299
Самара (Samara) 134, 146, 150
Санкт Петерсбург (Saint Petersburg, Sankt-Peterburg) 134, 142–144, 202, 342
Сарајево (Sarajevo) 288, 342
Света Гора Атоска (Holy Mount Athos) 48, 65
Свето римско царство (Sveto rimsko carstvo / Sacrum Romanum Imperium) 124, 127
Севастопољ (Севастополь / Sevastopol) 139, 145, 146
Сен Клу (Saint-Cloud) 209, 215–217, 219–223
Сен Тропе (Saint-Tropez) 346
Сијена (Siena) 82, 83, 86
Симферопољ (Симферополь/Simferopol) 139
Сирач (Sirač) 104–108, 117, 118, 120
Сирогојно (Sirogojno) 273
Сједињене Државе (United States) 332
Сјеница (Sjenica) 237
Скопље (Skoplje) 238, 258, 288, 290
Славонија (Slavonia) *103–120*, 121, 123, 126
Словенија (Slovenija) 122, 258, 332
Смоленск (Smolensk) 41
Совјетски Савез (Soviet Union) 236, 255, 282
Солун (Thessaloniki) 26
Сопоћани (Sopoćani), манастир 20
Софија (Сóфия, Sofia) 38, 342
Сплит (Split) 333, 336, 337
Србија (Serbia) 15, 17, 22, 25, 27, 33, 34, 38–41, 121, 127, 132, 165, 166, 171, 173, *197–208*, 236, 257, 258, 263, 264, 295–297, 306, 307, 320, 332, 349
Срем (Srem) 117, 121, 123, 127, 128
Српска Деспотовина (Serbian Despotate) 71, 74, 79
Станичење (Staničenje) 18
Стара Павлица (Stara Pavlica), манастир 19
Старо Нагоричино (Staro Nagoričino) 16, 24, 26

Студеница (Studenica), манастир 16, 162, 168
Сутјеска (Sutjeska) 252

Тара (Tara) 256
Тбилиси/Тифлисе (Tbilisi) 134, 136, 146–148, 151
Темза (Thames) 355
Тесалија (Tesalia) 47
Томиславграду (Tomislavgrad) 332
Трештановци (Treštanovci) 107–109, 118, 120
Трир (Trier) 124
Трново (Trnovo) 20
Тршић (Tršić) 238

Ужице (Užice) 205, 240, 242, 263–280, 297

Федеративна Народна Република Југославија (Federativna Narodna Republika Jugoslavija) 125, 126
Фиренца (Florence) 85, 96, 181
Фонтенбло (Fontainebleau) 213, 223, 337
Франкфурт на Мајни (Frankfurt am Main) 124
Француска (France) 83, 134, 161, 199, 209, 220, 226, 317, 332, 337
Фрањевачки самостан Узнесењу Маријином (Franciscan Monastery to the Assumption of Mary), у Београду *69–80*

Хасавјурт (Хасав-Юрте/Khasavyurt) 136
Херогејт (Harrogate) 335, 336
Херсонес (Χερσόνησος/Chersonesus) 141, 144–146
Хиландар (Hilandar), манастир на Светој Гори 48
Хрватска (Hrvatska, Croatia) 103, 104, 113, 117, 121–123, 125–127, 132, 253, 256, 258, 334
Хрватска Костајница (Hrvatska Kostajnica) 115

Цавтат (Cavtat) 332, 333, 335–337
Цариград (Carigrad) вид. Константинопољ
Церник (Cernik), манастир код Нове Градишке 75
Цетиње (Cetinje) 334
Цирих (Zurich) 181
Црква Благовештења у Карану / Бела црква каранска (Crkva Blagoveštenja / Bela crkva karanska) 17–20
Црква Богородице Љевишке (Crkva Bogorodice Ljeviške) 23, 25, 27
Црква Богородице Одигитрије (Crkva Bogorodice Odigitrije), у Пећи 24
Црква Богородице Перивлепте (Crkva Bogorodice Perivlepte), у Охриду 24
Црква Богородичиног гроба (Church of the Sepulcher of Saint Mary), у Јерусалиму 76
Црква Васкрсења (Воскресенский кафедральный собор / Crkva Vaskrsenja), у Самари 150
Црква Ваведења Богородице (Church of the Mother of God), у Завали 59, 66
Црква Ваведења Богородичиног (Church of the Mother of God), у Липљану 17
Црква Вазнесења Господњег (Церковь Вознесения Господня / Crkva Vaznesenja Gospodnjeg), у Криму 140
Црква Вознесења Господњег (Church of the Ascension of the Lord), у Милешеви 41
Црква кнеза Лазара (Crkva kneza Lazara), у Раваници 22
Црква Малих светих врача (Little Holy Doctors), у Охриду 24
Црква Преображења (Church is the Transfiguration), Чернигово 40
Црква Рођења Христовог (Собор Рождества Христова / The Cathedral of the Nativity), у Риги 151
Црква Сан Петронио (Basilica of San Petronio / St. Petronio), у Болоњи 85
Црква Свете Параскеве (Church of St. Paraskeva), Чернигово 38, 39
Црква Свете Софије (St. Sophia Cathedral), у Кијеву 39
Црква Свете Софије (St. Sophia Cathedral), у Цариграду 50, 142
Црква Светих арханђела (Church of the Holy Archangels), у Смоленску 41
Црква Светих врача (Crkva Svetih vrača), у Касторији 17
Цркви Светих врача (Crkva Svetih vrača), у Костуру 324
Црква Светих Јоакима и Ане (Crkva Svetih Joakima i Ane), у Студеници 16
Црква Светих Петра и Павла (Crkva Svetih Petra i Pavla), у Брестовцу 112
Црква Светих Ћирила и Методија (Church Saint Cyril and Methodius), у Јајинцима 303
Црква Светог Александра Невског (Crkva Svetog Aleksandra Nevskog), на Кавказу 148
Црква Светог Александра Невског (Crkva Svetog Aleksandra Nevskog), у Санкт Петербургу 137, 138
Црква Светог Александра Невског (Crkva Svetog Aleksandra Nevskog), у Тбилисију 147
Црква Светог кнеза Владимира (Собор во имя св. Равноапостольного князя Владимира / Crkva Svetog kneza Vladimira), у Кијеву 146
Црква Светог Владимира (Crkva Svetog Vladimira), у Херсонесу 141
Црква Светог Георгија (Crkva Svetog Georgija), у Лисичинима 104
Црква Светог Георгија (Crkva Svetog Georgija), у Пожеги 107, 109–111
Црква Светог Димитрија (Crkva Svetog Dimitrija), у Пећи 24
Црква Светог Доминика (Church of San Domenico), Сијена 82
Црква Светог Ђорђа (Crkva Svetog Đorđa), у Кремиковцима 26

Црква Светог Ђорђа (Crkva Svetog Đorđa), у Полошком 21, 24
Црква Светог Ђорђа (Crkva Svetog Đorđa), у Старом Нагоричину 16
Црква Светог Илије (Crkva Svetog Ilije), у Јасенашу 116, 117
Црква Светог Илије (Crkva Svetog Ilije), у селу Каменска 104
Црква Светог Марка (Basilica di San Marco), у Венецији 142
Црква Светог Николе (Crkva Svetog Nikole), у Градцу 24
Црква Светог Николе (Crkva Svetog Nikole), у Доњој Каменици 18
Црква Светог Николе (Crkva Svetog Nikole), у Љуботену 20
Црква Светог Николе (St. Nicholas Church), Каменское 37
Црква Светог Николе (Church of St. Nicholas), у Куршумлији 41
Црква Светог Николе (Crkva Svetog Nikole), у Палежу 24
Црква Светог Николе (Crkva Svetog Nikole), у Симферопољу 139
Црква Светог Николе (Crkva Svetog Nikole), у Станичењу 18
Црква Светог Николе Болничког (Crkva Svetog Nikole Bolničkog), у Охриду 21
Црква Светог Николе Орфаноса (Crkva Svetog Nikole Orfanosa), у Солуну 26, 27
Цркви Светог Николе Тавелића (Crkva Svetog Nikole Tavelića), у Томиславграду 332
Цркве Светог Саве (Saint Sava Church), у Београду 212, 221, 222
Црква Светог Спаса (Crkva Svetog Spasa), у Закинтосу 324
Црква у част уздизања часног и животворног крста Господњег (Церковь в честь Воздвижения Честного и Животворящего Креста Господня / Feasts of the Cross), на Криму 139
Црква Успења Богородице (The Dormition of the Virgin Church), у Грачаници 38, 39, 41
Црква Успења Богородице (Crkva Uspenja Bogorice), у Латиновцу, 109
Црква Успења Богородице (Crkva Uspenja Bogorice), у Сирачу 104
Црква Успења Пресвете Богородице (Church Dormition of the Theotokos), у Београду 72–74
Црква Успења/Узнесења Пресвете Богородице (Church of the Assumption), у Долини кидронској 77
Црква Христа Спаситеља у Пољу / Христос Хора (Church of the Holy Saviour in Chora), у Цариграду 50
Црква Христовог Васкресења (Храм Воскресения Христова / Crkva Hristovog Vaskrsenja), у Санкт Петербургу 143, 144
Црна Гора (Crna Gora, Montenegro) 295, 297, 303, 332–335, 349

Чајетина (Čajetina) 240
Чачак (Čačak) 201, 290
Чернигов (Чернігів/Chernigov) 39, 40
Чехословачка (Československo) 311

Шабац (Šabac) 205
Швајцарска (Schweiz) 346
Шид (Šid) 129
Шпанија (Spain) 48, 49
Штипина (Štipina) 302
Штутгарт (Stuttgart) 159, 226

Регистре сачинила
Татјана Пивнички Дринић

Упутство за ауторе Зборник Матице српске за ликовне уметности

Редакција Зборника Матице српске за ликовне уметности прима оригиналне радове за рубрику ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом припреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора.

Комплетно упутство *Библиографска паренте̄за* и *Цитирана литература* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на дискети, ЦД-у или електронском поштом а истовремено и штампани примерак на адресу Уредништва:

Марта Тишма, Зборник Матице српске за ликовне уметности, Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: mtisma1@maticasprska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. или rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи).

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Илустративни прилози уз радове (фотографије, цртежи, табеле,…) објављују се црно-бели са називом прилога. Аутор треба да означи место прилога у тексту.

Све илустрације приложити у електронској форми на ЦД-у квалитетно снимљене, резолуција 300 тачака.

Списак свих илустрација приложити уз рад.

Све радове оцењују два рецензента, а по потреби и више њих.

Када рукопис буде прихваћен, аутор ће бити обавештен о приближном времену објављивања.

Сваки аутор добија примерак одштампаног зборника.

Аутор треба уз сваки послати рад да наведе своје име и презиме, научно звање, институцију у којој је запослен и њено седиште, своју адресу становања, електронску адресу и бројеве телефона.

Рукописи се не враћају аутору.

Библиографска парентеза

Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде. Презиме аутора наводи се у изворном облику и писму. На пример:

(Ивић 1986: 128)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример:

(Ивић 1986: 128–130)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду одвајају се запетом, на пример:

(Ивић 1986: 128, 130)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле. *Српски народ и његов језик*. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на коме је написан основни текст рада, на пример Џејмс Џ. Марфи за James J. Murphy, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр.

(Murphy 1974: 95)	за библиографску јединицу:	Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напомени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (Murphy 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напомени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн и др. 2007)	за библиографску јединицу:	Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у текстуалној библиографској напомени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: према:

„Усменост" и „народност" бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана литература

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абецедном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абецедним редом радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф). Све цитиране референце наведене у оригиналу на ћирилици, руском, бугарском, грчком или арапском језику, обавезно треба у наставку у загради да буду приказане и у латинском алфабету (преведене на енглески језик). Ти подаци су углавном доступни у резимеима тих радова.

Цитирана литература наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Монографска публикација:

Презиме, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском питању.* Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

Бугарштице. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа", 2004.

Монографска публикација са више издавача:

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избеглице у Панчеву, 1919–1941.* Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека – Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971.* Београд: Филолошки факултет – Народна библиотека Србије – Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

Соларић, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић”, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

Презиме, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Радовановић, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

Јовановић, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукопис:

Презиме, име. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

Николић, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–36), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

Презиме, име аутора. „Наслов текста у публикацији.” *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.” *Летопис Матице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилог у новинама:

Презиме, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакић, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.” *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

Презиме, име аутора. *Наслов књиге*. <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

Veltman, К. Н. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<http: //www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

Прилог у серијској публикацији доступан on-line:

Презиме, име аутора. „Наслов текста.” *Наслов периодичне публикације* Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

Toit, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.” *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Прилог у енциклопедији доступан on-line:

„Назив одреднице.” *Наслов енциклопедије*. <адреса са интернета> Датум преузимања.

Пример:

„Wilde, Oscar.” *Encyclopedia Americana*. <http: //www.encyclopedia.com/doc/1G1–92614715.html> 15.12.2008.

Instructions to Authors
Matica srpska Journal
for Fine Arts

The editorial board of Matica Srpska Journal for Fine Arts receives original papers for the section ARTICLES, TREATISES, CONTRIBUTIONS and the section REVIEWS.

Papers that have already been published or submitted for publication in other journal will not be accepted.

The author is obliged to respect scientific and ethical principles and rules when preparing the paper, in accordance with international standards. By submitting the paper, the author guarantees that all data in the paper are valid, both those relating to the research itself and the literature cited, as well as the citations from the literature.

Papers written in foreign languages are also accepted. The language must be correct in terms of grammar and style.

Every author from this country who wants to publish a paper in the English language must provide a high-quality translation. The language must be correct in terms of grammar and style.

Notes (footnotes) are given at the bottom of the page where the commented text is. They can contain minor details, additional explanations, indications of used sources (e.g. scientific publications, reference books) and the like, but they cannot be the substitute for cited references.

Footnotes should be given in their original form.

First name and last name of a cited author should be given in the footnotes.

Complete instructions for *Bibliographic parenthesis* and *Cited references* are in the text below.

All papers should be submitted electronically on CD or via e-mail, but also a printed copy should be sent to the Editorial office at the following address:

Marta Tišma, Matica Srpska Journal for Fine Arts, Matica Srpska
21000 Novi Sad
1 Matica Srpska Street
e-mail: mtisma1@maticasrpska.org.rs

A paper in Serbian language should be written in Cyrillic script.

All papers, whether domestic or foreign, should be written in Microsoft Word (.doc or .rtf format), with maximum length (including summary in Serbian and abstract in English, keywords, figures, tables, drawings and other contributions) of an author's sheet (up to 4000 words).

Font type Times New Roman; 1.5 line spacing; font size 12.

Apart form the main text the paper should contain a summary in Serbian up to 10 lines and abstract in English (it can also be in Serbian and the Editorial office will translate it) or in one of the major languages, the length of about half typed page, with four to six keywords, line spacing 1 and font size 10.

Foreign names in the paper should be written in phonetic form, but when first mentioned there should be given their ethimological form in parentheses.

Illustrations in the paper (photos, drawings, tables, etc.) are published in black and white with the description. The author should mark the place of illustrations in the text.

All illustrations should be of high-quality (resolution of 300 dots) and submitted electronically on a CD.

List of all illustrations should accompany the paper.

All papers are reviewed by two and, if necessary, more reviewers.

When a manuscript is accepted, the author will be informed of the approximate time of publication.

Each author will receive a printed copy of the Proceedings.

Author's first and last name, scientific degree, institutional affiliation and mailing address, home address, email address, and phone numbers should be indicated for all authors on each paper.

Manuscript will not be returned to the author.

Bibliographic parenthesis

Bibliographic parenthesis, as an inserted abbreviation in the text that refers to the full bibliographic description of a cited work, is listed at the end of the paper and consists of an open parenthesis, author's last name (small caps), publication year of the cited paper, number of the page from which citations are taken and closing parenthesis. The author's last name is given in the original form and alphabeth. For example:

(Ивић 1986: 128)	for bibliograpic reference:	Ивић, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

When citing from several adjacent pages of the same paper, the numbers of the first and the last cited page with a dash between them should be given. For example:

(Ивић 1986: 128–130)	for bibliograpic reference:	Ивић, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

When citing multiple non-adjacent pages of the same paper, the figures relating to the pages in the cited paper, separated by a comma, should be given. For example:

(Ивић 1986: 128, 130)	for bibliograpic reference:	Ивић, Павле. Српски народ и његов језик. – 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

For a foreign author outside the parenthesis last name should be transcribed in the language in which the main text is written, for example Џејмс Џ. Марфи for James J. Murphy, but within the parenthesis last name should be given in its original form and alpahbeth. For example:

(Murphy 1974: 95)	for bibliograpic reference:	Murphy, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

When in the paper are cited several studies that an author published in the same year, mark the publishing year in the bibliographic note with the appropriate letter a, b, c, etc., both in the text and in the reference list, for example (Murphy 1974a: 12).

If a bibliographic reference has multiple authors, in the bibliographic parenthesis should be given last names of the first two authors followed by *et al.*:

(Ивић, Клајн et al. 2007)	for bibliographic reference:	Ивић, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. – 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

If it is clear from the context which author is cited or paraphrased, it is not necessary to give the author's name in the bibliographic note. For instance:

> According to Murphy's research (1974: 207), the first preserved treatise in this field was made by a Benedictine monk Alberico from Montecassino in the second half of the XI century.

If in the parenthesis are referred to works of two or more authors, every subsequent work should be separated with a semicolon, for example (Белић 1958; Стевановић 1968).

If the primary source is unavailable, the data about the secondary source in the parenthesis need to be acompained by the words *according to*.

"Oral" and "national" features of the bugarština Nenad Ljubinković associated with the adjustemnet to the environment (according to Килибарда 1979: 7).

Cited references

Cited references are given in a separate section titled *Cited references*. In this section, the short bibliographic parentheses from the text are solved. Bibliographic references are listed alphabetically, according to Cyrillic or Latin script, giving last name of the first or the only author as it is listed in parenthesis in the text. Last name of the first or the only author of papers published in Cyrillic script is given first, and then follows the alphabetical list of last name of the first or the only author of papers published in Latin script. If the description of bibliographic reference includes several rows, all rows except the first are indented two characters to the right (hanging paragraph). All cited references listed in the original in Cyrillic script, Russian, Bulgarian, Greek or Arabic language, should be followed by Latin script version in brackets (translated into English). Those data are generally available in the abstracts of these works.

Cited literature is given according to the Matica Srpska citation style (MSC):

Monographs:

Last name, first name of the first author and last name, first name the second author. *Book title*. Information about the name of a translator, compiler, or any other type of authorship. Information about the edition or the number of volumes. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

Белић, Александар. *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања*. Књ. 1. – 2. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском питању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Monographs with a corporate author:

Commissions, associations or organizations, when the name of an individual author is not indicated on the front page, assume the role of the corporate author.

Београдска филхармонија. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Anonymous works:

Works for which the author cannot be identified are recognized by the title.

Бугарштице. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Conference proceedings:

Пантић, Мирослав (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа", 2004.

Monographs with multiple publishers:

Палибрк-Сукић, Несиба. *Руске избеглице у Панчеву, 1919–1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека – Историјски архив, 2005.

Ђорђевић, Љубица. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920–1971*. Београд: Филолошки факултет – Народна библиотека Србије – Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Facsimile edition:

Last name, first name of the author. *Book title*. Publication place of the original edition, year of the first publication. Place of repeated, facsimile publication: publisher, year of the reprint edition.

Example:

Соларић, Павле. *Поминак књижески*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић", 2003.

Secondary authorship:

Proceedings of scientific papers are given by the name of the editor or compiler.

LAST NAME, first name of the editor (or the compiler). *Title of work*. Publication place: publisher, year of publication.

Example:

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ – Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, Слободан (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Manuscripts

LAST NAME, first name. Title of the manuscript (if it exists or if there is a title widely accepted in science). Place of origin: Institution which holds it, shelf mark, year of creation.

Example:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Manuscripts should be described according to folio numeration (e.g. 2a-3b), and not according to pagination, except in cases when the manuscript is paginated.

Articles in serial publications:

Articles in journals:

LAST NAME, first name of the author. "Article title." *Journal title* number of issue or volume (year, or full date): pages of the cited text.

Example:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича." *Летопис Матице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Newspaper articles:

LAST NAME, first name of the author. "Article title." *Newspaper title* date: page number.

Example:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера." *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Monographs available online:

LAST NAME, first name of the author. *Book title*. <web address> Date of access.

Example:

VELTMAN, K. H. *Augmented Books, knowledge and culture*.

<http: //www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.> 02.02.2002.

Articles in serial publications available online:

LAST NAME, first name of the author. "Article title." *Title of the serial publication*. Date of the serial publication. Database name. Date of access.

Example:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students' perspective." *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21.02.2000.

Articles in an encyclopedia available online:

"Article title." *Encyclopedia name*. <web address> Date of access.

Example:

"WILDE, Oscar." *Encyclopedia Americana*. <http: //www.encyclopedia.com/doc/1G1–92614715.html> 15.12.2008.

Рецензенти објављених радова у Зборнику Матице српске за ликовне уметности бр. 47

Reviewers

Весна Бикић
Игор Борозан
Драган Војводић
Драган Дамјановић
Александар Игњатовић
Александар Кадијевић
Светлана Маљцева
Срђан Марковић
Бранко Митровић
Владана Путник Прица
Екатерина Станукович Денисова
Миланка Тодић
Ана Богдановић
Саша Брајовић
Кокан Грчев
Јелена Ердељан
Александра Илијевски
Весна Круљац
Миодраг Марковић
Лидија Мереник
Милан Попадић
Владимир Симић
Иван Стевовић
Јасмина Чубрило

Зборник Матице српске за ликовне уметности
Излази једанпут годишње
Издавач Матица српска
Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1
Телефон: ++381-21/420-199, 6615-038
e-mail: mtisma1@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Matica Srpska Journal for Fine Arts
Published once a year
Published by Matica Srpska
Editorial and Publishing Office: Novi Sad, 1 Matice Srpske Street
Phone: ++381 21 420 199 or 6615 038
e-mail: mtisma1@maticasrpska.org.rs
www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за ликовне уметности*
бр. 47/2019 закључило 14. III 2019.
За издавача: проф. др Ђорђе Ђурић
Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма
Преводилац за енглески језик: Оливера Кривошић
Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић
Технички уредник: Вукица Туцаков
Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин
Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

75(082)

Зборник Матице српске за ликовне уметности / главни и одговорни уредник Александар Кадијевић. – 1986, 22– . – Нови Сад : Матица српска, 1986– . – Илустр. ; 26 cm

Годишње. – Текст на срп., рус. и енг. језику. – Је наставак: Зборник за ликовне уметности = ISSN 0543–1247

ISSN 0352-6844

COBISS.SR-ID 16491778

Штампање овог Зборника омогућили су
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије,
Министарство културе и информисања Републике Србије и
Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање